Do Ornamento ao Formalismo: edifício objecto.

Dissertação de Mestrado Integrado "Do Ornamento ao Formalismo: edifício objecto"

Pedro Jorge Oliveira Maia

Orientador: Professor Doutor Manuel Graça Dias

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto 2010/2011

Aos meus pais.

À Olga, pelo apoio e dedicação.

Ao professor Manuel Graça Dias, pela orientação.

A todos os meus amigos, em especial ao Tavares, Pimenta, Tiago e Francisco.

Ao arq. Adalberto Dias, Extrasama, Zapgun, arq. Vasco de Morais Soares, arq. Nuno Capa, dEMM arquitectos, pela disponibildiade e material disponibilizado.

Obrigado.

Índice

Resumo/Abstract 9

0. Introdução 15

1. Cidade

City Beautiful 23

Cidade Jardim 29

Ville Radieuse 33

Carta de Atenas 37

Plano de Brasília 39

New Urbanism 43

Cidade Genérica 49

2. Edifício

Primeiras Utopias 59

Primeiro Modernismo 61

Movimento Moderno 63

Pós-Moderno 69

High-tech 81

Desconstrutivismo 83

Bilbao Effect 85

Star-architects 87

Contemporaneidade 91

3. Casos

Volume: Formalismo; Expressividade integrada; 101 / 107

Fachada: Invólucro; Pastiche; 115 / 123

Híbrido: Criatividade formal; Realce estético; 129 / 133

4. Conclusão 138

Referências Bibliográficas 144

Resumo

Este estudo pretende apresentar e 'interpretar' aspectos da história e da "evolução" da arquitectura contemporânea, centrados na análise da construção arquitectónica, tendencialmente, voltada para a iconografia. O intuito deste estudo prende-se com a vontade pessoal de compreender qual a influência que as práticas actuais da arquitectura possam ter (afectam/contagiam) no desenvolvimento arquitectónico na cidade do Porto.
O trabalho divide-se em três momentos:

O primeiro apresenta, de modo sucinto, um percurso histórico pelas várias teorias do planeamento urbano começando no movimento *City Beautiful* nos anos de 1900, passando pela teoria da cidade jardim de Ebenezer Howard em 1920, bem como pela utopia apresentada por Le Corbusier em 1932. Posteriormente surgem o estudo da *Carta de Atenas*, do plano de Brasília e a análise do movimento *New Urbanism*. Esta parte do trabalho termina com a análise à teoria de Rem Koolhaas acerca da cidade contemporânea, designada por Cidade Genérica. O propósito deste breve ensaio é salientar os princípios definidores de cada uma das teorias recaindo, essencialmente, na forma como a arquitectura influencia, decisivamente, o desenho das cidades.

No segundo capítulo, dirigimos o nosso olhar para alguns períodos da história da arquitectura com o objectivo de enunciar aqueles que foram mais relevantes para o aparecimento e difusão da expressão edifício escultórico. Iniciamos a nossa viagem a partir da análise das primeiras utopias de Boullée, Ledoux, e pelo estudo do Movimento Moderno essencialmente entre 1950 e 1965. Posteriormente, dirigiremos a nossa atenção para o movimento Pós-Moderno, que surge como ruptura em relação ao Moderno. A leitura deste movimento recai, essencialmente, na análise da obra teórica de Charles Jencks bem como no estudo da obra de Robert Venturi, no que respeita à iconografia e à forma como criticam a monumentalização da arquitectura do Movimento Moderno, que será o motor de análise dos movimentos que se seguem. Seguidamente analisaremos aos movimentos Tardo-Modernos que surgem associados a várias alteração sócio-económicas e políticas. A última parte do capítulo debruça-se, fundamentalmente, na produção arquitectónica do fim do séc. XX e da contemporaneidade (séc.XXI). Este período marca o panorama arquitectónico até aos dias de hoje, dando origem a expressões como *Bilbao Effect*, *Stararchitects* e *Iconic Building*, que podemos traduzir por Efeito Bilbao, Arquitecto Estrela e Edifício Icónico.

A última parte do presente trabalho é composta pela análise prática de vários casos de estudo. Mergulharemos o nosso olhar na investigação e na análise de vários edifícios, tendo como referência o discurso anteriormente abordado e respeitante ao sentido da arquitectura actual. Foram seleccionados edifícios na cidade do Porto bem como da cidade de Amesterdão. A escolha desta segunda cidade é traduzida por: (1) interesse pessoal pela cidade e sua arquitectura; (2) por possuir um grande leque de construções contemporâneas que ilustram o tema trabalhado no estudo. Tendo como referencial a realidade arquitectónica destas duas cidades, primeiramente, realizar-se-á uma análise à história de cada edifício, de forma a perceber a sua génese. Posteriormente, e com base no pensamento teórico de Venturi – 'decorated shed' e 'Duck', é elaborado um sistema de divisão dos casos de estudo em categorias, de forma a poder destacar as suas características mais peculiares.

Abstract

This study aims at presenting and "interpreting" aspects of the history of contemporary architecture's "evolution" focused on the analysis of the architectural construction, with a tendency to iconography. The purpose of this study has to do with a personal wish to understand the influence of current architectural practices on the development of architecture in Porto.

The work is divided into three chapters:

The first summarizes a historical route through the several theories of urban planning, beginning with the *City Beautiful* movement, in the 1990s, passing through the theory of Ebenezer Howard's Garden City, from 1920, and the utopia presented by le Corbusier in 1932. These are followed by the study of the *Athens Charter,* the plan of Brasilia and the analysis of the *New Urbanism* movement. This part of the work finishes with the analysis of Rem Koolhaas's theory about the contemporary city, named Generic City.

The second chapter displays some periods in the history of architecture, highlighting the most significant ones, as far as the creation and spread of the expression sculptural building is concerned. Our journey begins with the analysis of the first Boullée's and Ledoux utopias, the study of the Modern Movement, mainly between 1950 and 1965. We then centre our attention on the Post-Modern movement, breaking the Modern movement. The reading of this movement is based particularly on the analysis of Charles Jencks's theoretical work, as well as on the study of Robert Venturi's work, concerning iconography and the way monumentalization of Modern Movement architecture is criticized, the motor for the analysis of the next movements. We will then analyze the Late-Modern movements associated with several socio-economic and political changes. The last part of the chapter refers, essentially, the architectural production in the end of the twentieth century and contemporary (twenty-first century). This period sets the architectural scene until current days, giving birth to expressions such as *Bilbao Effect*, *Stararchitects* e *Iconic Building*.

The last part of this work comprises the practical analysis of several case studies. We will research and analyze several buildings, considering the previously explored discourse on current architecture. We have selected buildings from Porto and Amsterdam. The option for this second city is justified by: (1) personal interest in the city and its architecture; (2) the existence of a great number of contemporary constructions illustrating the theme of this study. Based on the architectural reality of both cities, a first analysis will be dedicated to the history of each building, in order to understand its origin. Afterwards, and based on the theoretical thought of Venturi – 'Duck' and 'decorated shed', a system is created to categorize the case studies, as to highlight their most singular characteristics.

INTRODUÇÃO

"Um edifício é um edifício. Nesse sentido, sou absolutamente anti-representativo. A força dos meus edifícios reside no impacto visceral que provocam no visitante. Para mim, isso é tudo o que importa em arquitectura. Quero construir um edifício que provoque sensações, e não um que represente esta ideia ou aquela."[1]

"O edifício deve ser uma escultura na cidade. […] Sendo a arquitectura uma expressão de grandes massas sólidas e a escultura a ferramenta."[2]

"Competitive culture demands difference, significance, and fantastic expression in excess of the building task. The enigmatic signifier responds to this challenge. The injunction is: you must design an extraordinary landmark, but it must not look like anything seen before and refer to no known religion, ideology, or set of conventions."[3]

O termo escultura está associado a um tipo de arte plástica que se destaca pela representação de imagens, modelos, objectos, em relevo parcial ou total. Partindo desta noção, bem como das afirmações previamente apresentadas, o presente trabalho decorre do posicionamento crítico em relação ao panorama actual da arquitectura. Assim, é nosso propósito interrogar a forma como o projecto arquitectónico se tem alterado ao longo dos tempos, focando essencialmente o carácter de (in)definição da arquitectura contemporânea. Ensaia-se um relacionamento entre arquitectura aproximada da escultura, visto que ambas são disciplinas artísticas em forte interacção e intersecção. Enquanto a escultura trabalha a forma, a arquitectura explora a forma e o seu 'interior' num molde que a torna habitável. Daqui, decorre a importância do estudo da problemática dos edifícios entendidos como 'peças escultóricas'. Segundo o antropólogo e arquitecto Franco La Cecla, um edifício icónico que surge na cidade como peça, geralmente de grandes dimensões, gera um enorme impacto social, transportando consigo a possibilidade e a responsabilidade de criar novos espaços para a cidade, "oferecer novas vivências e usos, redesenhar a cidade, atribuindo assim à arquitectura uma responsabilidade civil"[4]

"Mainstream architects - produce suggestive and unusual shapes as a matter of course, as if architecture had become a branch of surrealist sculpture. It has, and the results may often be overblown, pseudo-art; but it is worth examining the multiple causes of this shift."[5]

[1] Herzog. 1998.
[2] Riedijk. 2004: 11
[3] Jencks. 2002.
[4] La Cecla. 2008
[5] Jencks. 2002.

Esta ideia parece começar a alterar-se, e um edifício não deve ser uma espécie de 'OVNI' que pousa na cidade, sem qualquer tipo de integração, ou estruturação significante com o meio envolvente. Isto é, alguns edifícios que se constroem actualmente conjecturam a sua exaltação e destaque no meio em que se insere, numa atitude de originalidade e protagonismo, suscitando a ideia de que a arquitectura de hoje deve ser toda ele distinguível e destacável. De acordo com o arquitecto Siza Vieira, grande parte da arquitectura contemporânea caracteriza-se "pela procura de formas para dar nas vistas, sucesso imediatoânsia pela originalidade, extensiva a tudo, tanto faz que seja no desenho de uma simples casa até uma peça da cidade, um museu, há interesses para que isso seja original"[6].

Pode, de certa forma, afirmar-se, que esta ideia de originalidade e responsabilidade de gerar um novo ponto de atenção e funcionar como elemento de *marketing*, *show, performance*, se inicie mais 'visceralmente' com o *Bilbao Effect*. A obra de Frank Gehry, que revitaliza a cidade e a sua economia, surge como um edifício museológico que marca a história da arquitectura. Assim, é possível observar, que esta influência comece a suscitar em certos meios, uma maior preocupação com a imagem e a forma do edifício, em vez de uma preocupação com a sua integração urbana e a sua futura utilização. Actualmente, a arquitectura contemporânea apresenta-se directamente interligada com os *media* e com as 'massas'.

> "I think that Andy Warhol famously said – probably also in 1972 – that everyone would be famous for 15 minutes; I think is much more tragic, much closer to hell, in that everyone will be famous forever. We are condemned to be collectively famous!"[7]

Parece decorrer, daqui, uma maior preocupação por parte do arquitecto pela forma e a imagem externas do edifício, fazendo com que o conjunto arquitectónico assuma o papel de uma escultura. Esculpem-se volumes sólidos deixando para segundo plano a funcionalidade espacial interior, assumindo que o interior se pode alterar com o tempo, enquanto que a temporalidade do exterior se mantêm imutável. Neste sentido, a ideia de peça pode ter qualquer utilização independentemente da sua imagem. Assiste-se, em muitos casos, à valorização da forma em detrimento da função, forma essa que segundo Donald Judd "pode não seguir a função mas nunca a pode violar"[8].

A relação entre a forma/função apresenta-se como uma das problemáticas da arquitectura contemporânea. Este fenómeno está ligado ao facto da arquitectura icónica ser cada vez mais uma das estratégias usadas no crescimento das cidades. Assim, "cada edifício apresenta-se como a imagem de marca de cada arquitecto mas também como sinal do poder

[6] Siza Vieira. 2011

[7] Koolhaas. 2006. *Cit in.* Obrist. 2006: 45

[8] Judd. 1928

económico de cada cidade"[9]. É possível constatar, nalguns casos (Borneo Sporeburg, Het Funen), quarteirões inteiros que têm por base o mesmo programa (habitação), apresentando-se completamente distintos, quase como um 'zoo arquitectónico', nos quais a imagem que se apresenta à cidade é o elemento mais importante do projecto. Neste trabalho tentar-se-á perceber e analisar as problemáticas associadas à objectualização da arquitectura e as suas consequências no desenvolvimento das cidades. Face a estes propósitos foi necessário realizar um estudo breve sobre aspectos marcantes da 'evolução' do pensamento e obra de distintos arquitectos (diversas épocas da história da arquitectura) para melhor entender a influência que exerceram na construção deste tipo de práticas arquitectónicas, assumidamente objectuais. Face a este desiderato, o presente trabalho está dividido em três partes, percorrendo alguns problemas da cidade e dos edifícios até à análise de casos. A análise feita à cidade pretende perceber o impacto que a prática arquitectónica desempenhou no seu desenvolvimento, daqui que, a pesquisa posterior feita aos vários momentos da história da arquitectura, surja com o intuito de perceber os movimentos mais marcantes na temática da iconografia da arquitectura, desligada dos problemas da cidade e sociedade.

O propósito do tema tem por base o estudo de edifícios inseridos no panorama de alguma arquitectura contemporânea portuguesa e holandesa. A escolha deve-se ao facto de detectar alguma diferença entre estes dois países, sendo que o ênfase recairá no estudo preferencial das cidades do Porto e Amesterdão. Enquanto que no Porto se pode verificar um tímido recurso a esta temática, no caso de Amesterdão é possível identificar inúmeros edifícios escultóricos. Neste sentido, o estudo pretende clarificar e tentar perceber as influências que as práticas arquitectónicas exerceram sobre o panorama da cidade do Porto.

[9] Jencks. 2005

CIDADE

"We have the opportunity of forming our new city world into an imaginable landscape: visible, coherent, and clear. It will require a new attitude on the part of the city dweller, and a physical reshaping of his domain into forms which entrance the eye, which organize themselves from level to level in time and space, which can stand as symbols for urban life."[1]

"To understand cities, we have to deal outright with combinations or mixtures of uses, not separate uses, as the essential phenomena." [2]

"The tree of my title is not a green tree with leaves. It is the name for a pattern of thought. The semi-lattice is the name for another, more complex pattern of thought. In order to relate these abstract patterns to the nature of the city, I must first make a simple distinction. I want to call those cities, which have arisen more or less spontaneously, over many, many years' natural cities. And I shall call those cities and parts of cities, which have been deliberately created by designers, and planner's artificial cities. Siena, Liverpool, Kyoto, Manhattan are examples of natural cities. Levittown, Chandigarh, and the British New Towns are examples of artificial cities."[3]

"Now we are left with a world without urbanism, only architecture, and even more architecture." [4]

[1] Lynch. 1960: 91

[2] Jacobs. 1961: 144

[3] Alexander. 1965

[4] Koolhaas & Mau. 1994: 967

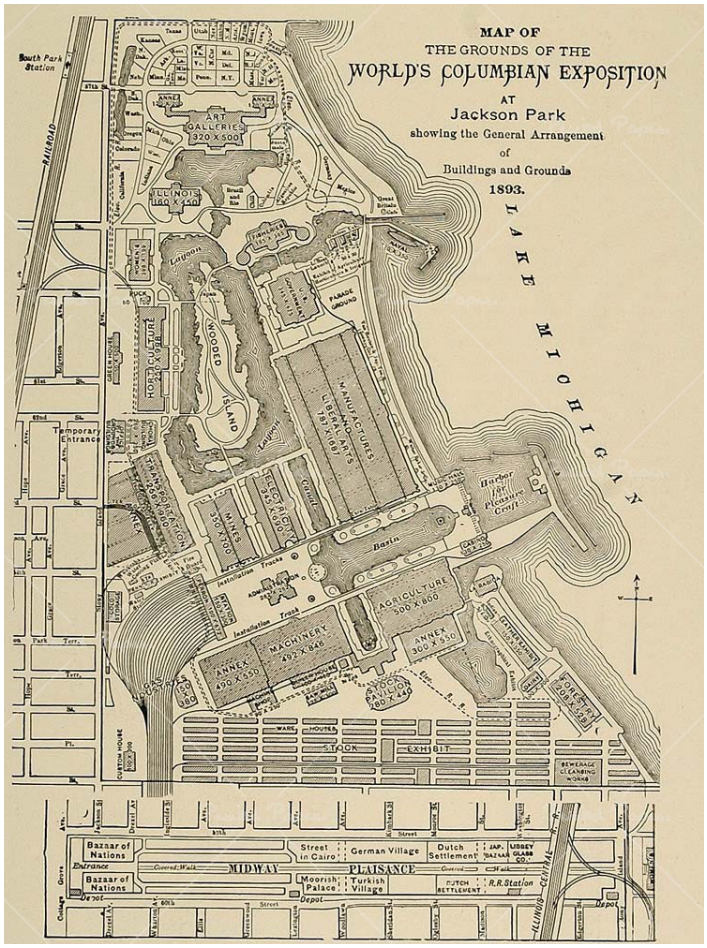




Fig.1
Planta World Columbian Exposition

Fig.2
Daniel Burnham



Fig.3
Desenho vista aéra World Columbian Exposition

City Beautiful

Em 1893 é realizada a *Columbian Exposition of Chicago*[5], que marcou o panorama arquitectónico americano e, simultaneamente, deu iníciu a um novo movimento nos Estados Unidos, denominado *City Beautiful*.
Este movimento, procurou dar resposta às novas necessidades arquitectónicas e urbanísticas das cidades americanas, recorrendo à utilização de vários estilos históricos. No que respeita à arquitectura, o *City Beautiful* refugia-se nos ideais de ordem, dignidade e harmonia das *Beaux-Arts*[6], sendo influênciada ao nível do planeamento pela Monumentalidade Clássica. A utilização destas duas linguagens e o recurso a escalas monumentais define uma nova imagem arquitectónica, pondo de parte a vaga funcionalista[7] que começava a surgir em anos anteriores.

Um dos principais membros deste projecto foi o arquitecto americano Daniel Burnham (1846-1912)[8], cujo contributo inicial foi o desenvolvimento do projecto para a Exposição Universal. Numa área superior a 600 hectares, a sua proposta deu origem a uma nova peça na frente marítima de Chicago, que possuia mais de duzentos pavilhões de escala monumental. A exposição teve a duração de seis meses e criou um grande impacto na cidade justificado pelos seus 27 milhões de visitantes. (ARCHIMEDIA 2009)

> "Os pavilhões de exposição, alinhavam-se como monumentos pesados e grandiosos, como folhados congelados dispostos numa bandeja, numa espécie de premonição decorada [...] Esta reunião 'orgiástica' do opulento e do monumental atraiu a atenção dos urbanistas bem como do público."[9]

A concretização desta Exposição terá sido de certa forma o precursor do movimento *City Beautiful* tornando-se no modelo a seguir para o planeamento das futuras cidades de Washington[10], Detroit e Chicago[11] sendo que o plano desta última, ficou conhecido como *Burnham Plan*, o que ganhou maior destaque. O projecto tinha uma inquestionável premissa baseada na célebre frase de Daniel Burnham:

---

[5] Exposição Universal para a comemoração dos 400 anos da chegada de Cristóvão Colombo ao Novo Mundo, 1493.

[6] *Beaux Arts* defendia princípios de proporção, escala, harmonia entre as formas e robustez, favorecendo o estilo clássico. (William H. Wilson. 1989)

[7] Em simultâneo com este movimento, o Arquitecto Louis Sullivan começa a defender a ideia de que a arquitectura deve demonstrar a sua função, criticando o carácter neoclassicista do movimento que marcou o panorama da arquitectura Americana. (William H. Wilson. 1989)

[8] Considerado o 'pai' do *City Beautiful.* Lançou o movimento que 15 anos mais tarde viria a atingir o seu apogeu na época do seu plano arquitectónico para Chicago 1909.

[9] Jacobs. 1961: 24

[10] "*He [Daniel Burnham] was able to do architecture at it largest scale and have other architects over history, fill out his plans, and that's why we, in Washington, are still working to complete L'Enfant and Burnham's plans.*" David Childs. 2009. *Cit in. Archimedia Workshop Daniel Burnham DVD*

[11] Projecto datado de 1909, de Daniel Burnham juntamente com Edward H. Bennett

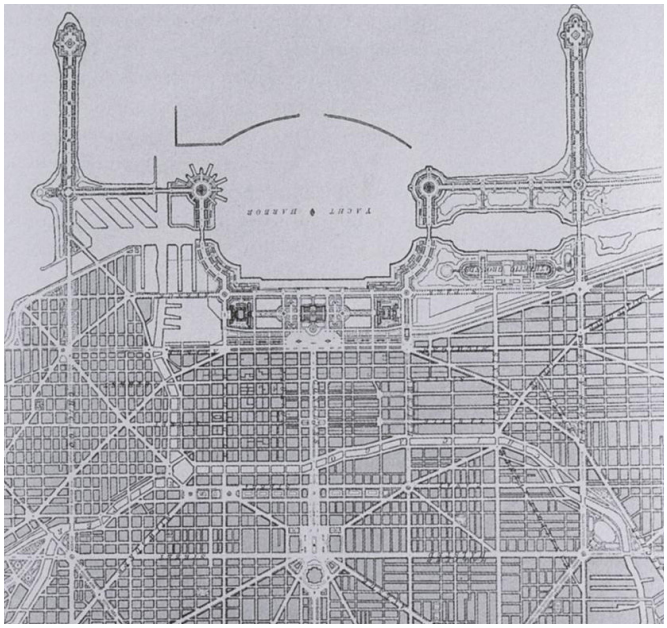


Fig.4
Planta proposta
Burnham Plan



Fig.5
Vista aérea
Burnham Plan



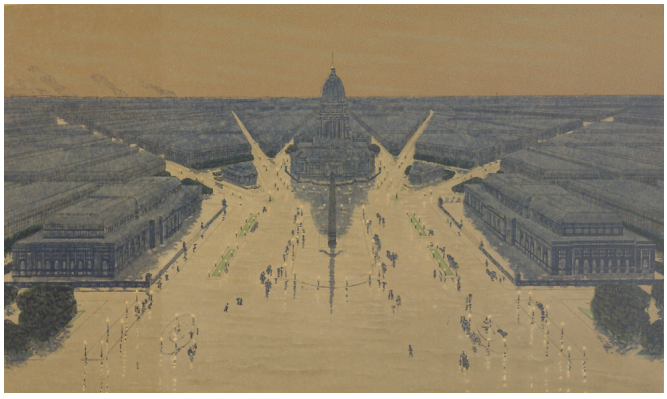


Fig.6
Vista aérea
Boulevard
principal
Chicago

Fig.7
Vista aérea
Praça Central
Chicago

> "Make no little plans, they have no magic to stir men's blood. ... Make big plans ... remembering that a noble, logical diagram once recorded will never die, but long after we are gone will be a living thing asserting itself with ever growing consistency."[12]

O *Burnham Plan*, cujo objectivo era a reformulação da cidade de Chicago, propôs a criação de amplas e elegantes avenidas, projectos paisagísticos para o melhoramento dos parques e da frente marítima, reestruturação da linha férrea e criação de um centro cívico com sumptuosos edifícios. A vontade em criar este género de edifícios públicos mais destacados deve-se ao facto de crescente aparecimento de arranha-céus e o consequente encobrimento dos edifícios cívicos e religiosos.

> "A meta do City Beautiful era a cidade Monumental. [...] Cidade após cidade, construía o seu centro administrativo ou centro cultural. [...] Não importava a sua localização, o único objectivo deste movimento era fazer com que estes edifícios monumentais fossem afastados da cidade e agrupados de forma a criar um efeito de grandiosidade, atribuindo ao conjunto um carácter unitário, desagregado e bem definido."[13]

A criação destes centros cívicos e o consequente distanciamento das funções públicas e culturais quotidianas, provocou a fragmentação da cidade.

> "A partir da feira de Chicago de 1893, surgiu o ideário da arquitectura que encara a cidade como uma corte de honra monumental, destacada de uma área profana e desordenada de 'concessões'. […] Não há indício, nesse procedimento, de sentimento pela cidade como organismo, matriz digna de seus monumentos e receptiva a eles. […] A perda, além de estética, é social."[14]

Este movimento centrou-se, por isso, na construção de edifícios monumentais, 'belos', deixando de lado os problemas da sociedade. "Uma das críticas feitas a este movimento, foi o facto de ter ignorado os problemas das construções das zonas habitacionais e do melhoramento das habitações."[15]

[12] Burnham. 1909. *Cit in.* Archimedia. 2009.

[13] Jacobs. 1961: 24

[14] *Idem:* 186

[15] Archimedia. 2009.

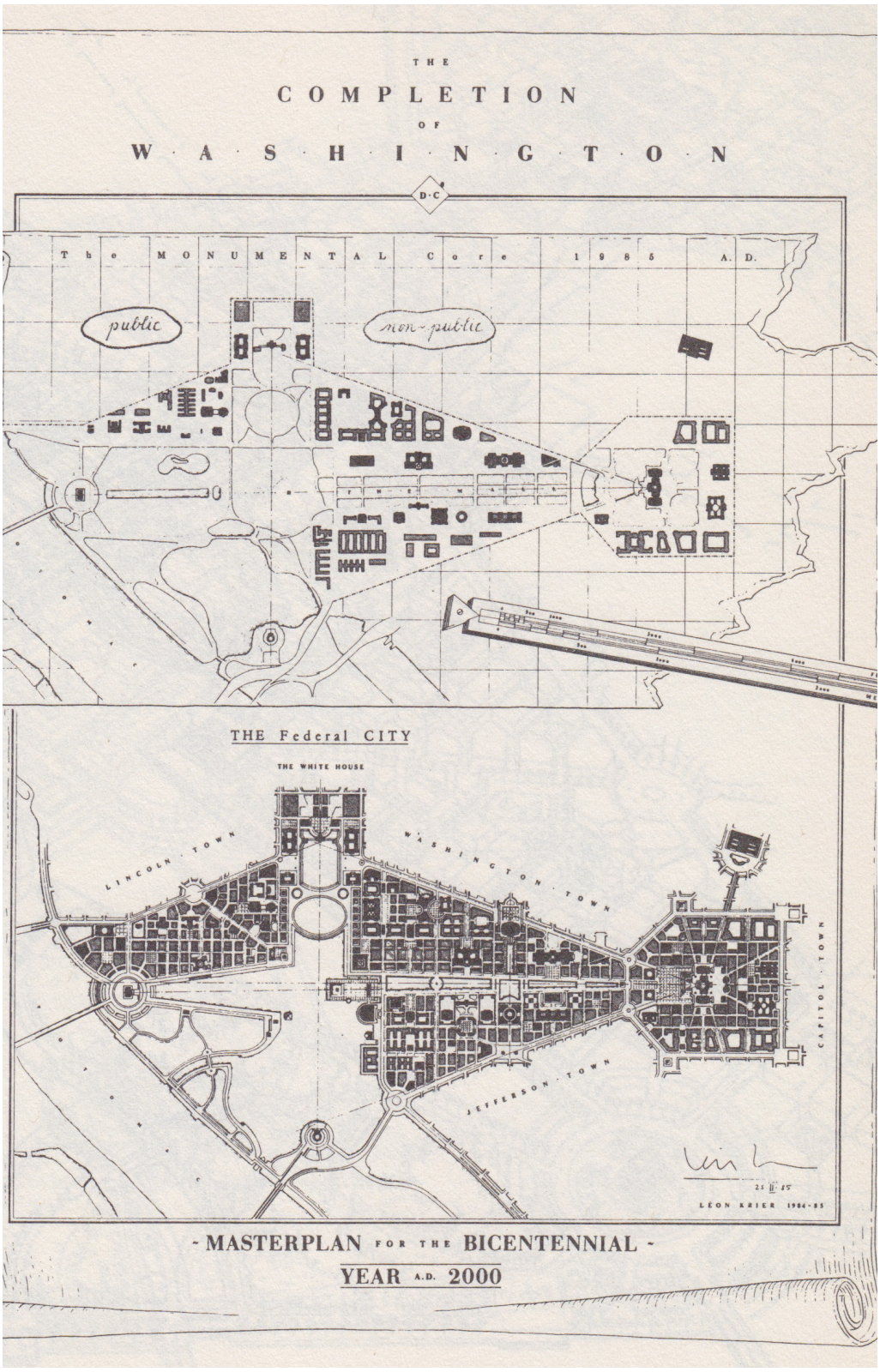


Fig.8
Comparação planta Washington de 1909 e 2000

Os centros, surgem de certa forma inspirados no conceito apresentado na Exposição. Através da objectualização e monumentalização dos "edifícios mais pitorescos"[16], tornando-se possível visualizar e perceber a localização do núcleo principal da cidade. O carácter objectual atribuído às construções transformou-os em pequenas Expos, com grandes espaços verdes, rodeados de edifícios públicos, criando um ponto de atracção das massas.

> "The movement great sin was masking the 'true nature' and 'proper aim' of city planning, which was to remedy congestion of population. […] The first duty of city planning is to beauty. The movement had made the aesthetic an objective on itself. […] The expenditure of huge sums for extensive park systems, (…) inaccessible improvements, (…) made available to but a small portion of the community – the wealthy and leisure classes, who of all society needs these advantages the least. […] We have rushed to plan showy civic centers of gigantic cost, inspired by civic vanity, (…) when pressing hard-by, we see the almost unbelievable congestion with its hideous brood of evil, filth, disease, degeneracy, pauperism, and crime. What external adornment can make truly beautiful such a city?"[17]

[16] Wilson. 1989: 20

[17] Robert Pope. 1909. *Cit in.* Wilson. 1989: 287

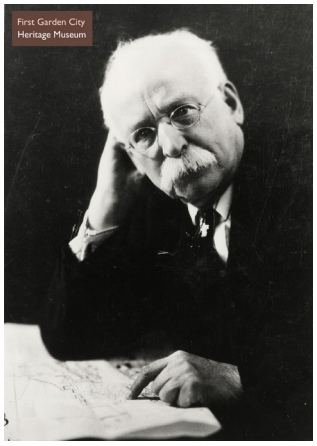


Fig.9
Ebenezer Howard

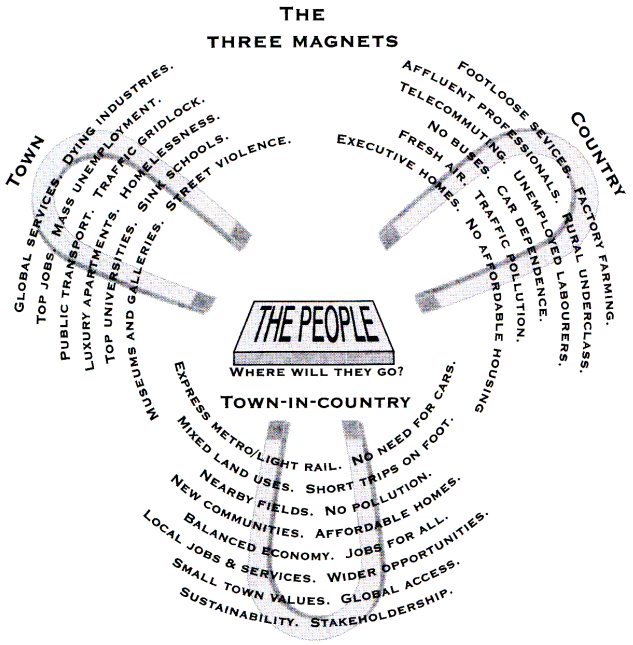


Fig.10
Esquema três magnetos de Ebenezer Howard

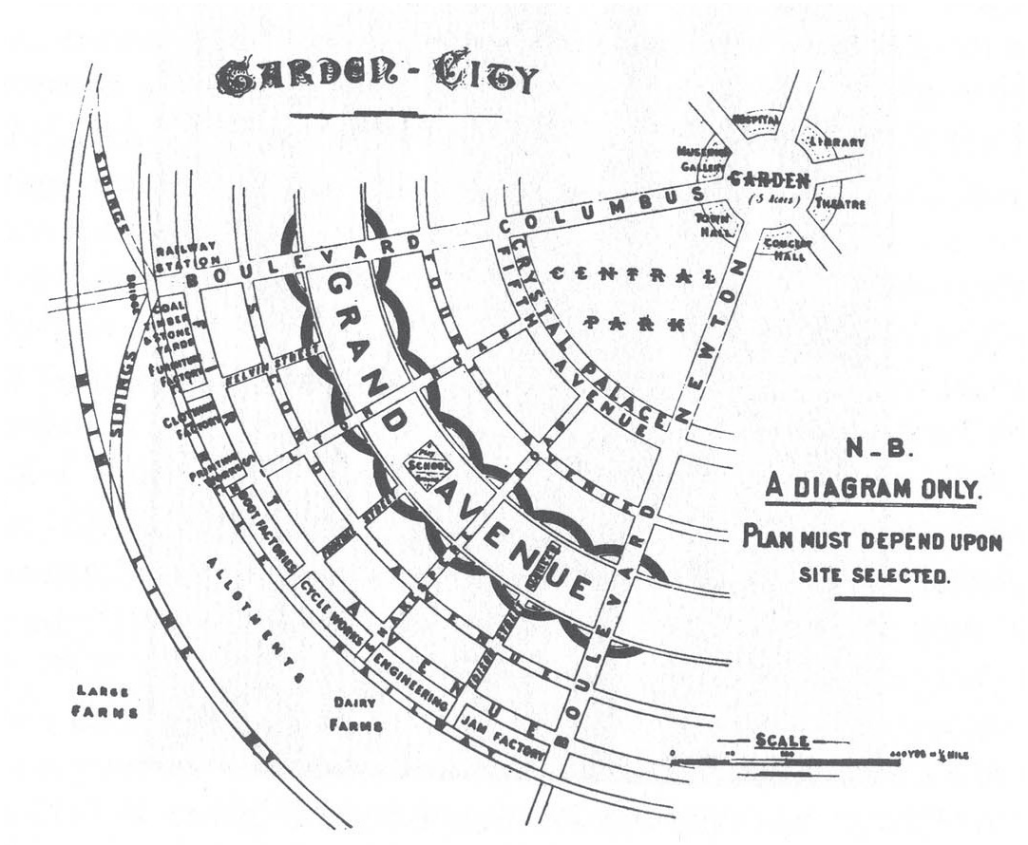


Fig.11
Diagrama Cidade Jardim

Cidade Jardim

No ano de 1890 surge na Europa, pela mão de Ebenezer Howard (1850-1928), um novo modelo de cidade – a *Cidade Jardim*, que procura combater os maiores problemas das cidades inglesas: a deteriorização e a sobrelotação que desfavoreciam as classes populares. Neste sentido, Howard defendeu o retorno da harmonia do homem com a natureza, propondo uma nova política e manutenção do equilíbrio social. Procurando reestruturar a composição da cidade através de um modelo organizado radialmente no qual a distribuição de espaços e funções é feita hierarquicamente. Pretendia-se, por isso, o controlo e concentração das massas nos centros metropolitanos, proporcionando uma nova alternativa à vida quotidiana, como refere Howard:

> "Não existe na realidade, como se assume normalmente, duas alternativas - morar no campo ou na cidade, mas uma terceira alternativa, na qual se reúnem as maiores vantagens da energia e actividade das cidades, com a beleza e o deleite da vida do campo em perfeita sintonia. A sociedade humana e a beleza natural são entendidas para serem usufruídas em conjunto."[18]

Este modelo de cidade propôs a sua extensão numa área aproximada de 2400 hectares, nos quais apenas 400 se destinavam à construção e no espaço restante a criação de zonas verdes e agrícolas. Tal como afirma Howard, "cidade e campo devem estar casadas; através desta ligação harmoniosa nascerá uma nova esperança, uma nova vida, uma nova civilização."[19]

Assim sendo, o desenho da *Cidade Jardim* desenvolve-se a partir de um centro público e verde do qual partem avenidas circulares e radiais. Definindo o centro, surge um primeiro anel composto por edifícios públicos que, juntamente com uma segunda artéria circular compõe o grande parque verde da cidade. De certa forma, este modelo, parece inspirar-se nos centros cívicos do *City Beautiful,* pelo desenho de vários edifícios públicos que demarcam e conformam um grande espaço público. Por sua vez, o parque da *Cidade Jardim* é rodeado por um conjunto de avenidas, sendo a central a mais relevante, uma Grande Avenida circular interliga e protege o centro da cidade do exterior, sendo que as restantes artérias articulam extensos blocos residênciais intercaladas entre cada dois anéis, comércio, serviços e indústrias. Este modelo de cidade apresentado "previa uma ocupação aproximada de 32 mil pessoas."[20]

Howard propôs a construção de um Palácio de Cristal[21] que proporcionou ao centro da cidade um lugar de recreação pública interior. A sua inovação traduziu-se na criação de um espaço coberto de grandes dimensões que permitiu a instalação de negócios, bens essenciais e de áreas de lazer.

[18] Howard. 1946: 45

[19] *Idem* 48

[20] *Idem:* 48

[21] Pode ser considerado como o precursor dos *Shopping Malls* dos anos 1950, altura em que começam a surgir nos estados Unidos.

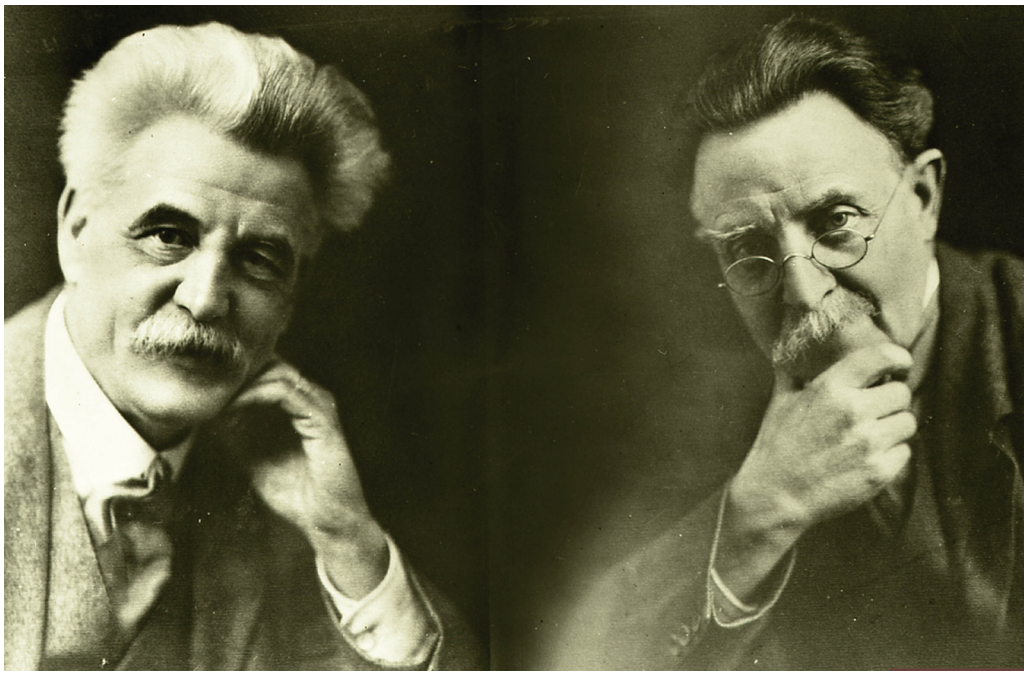


Fig.12
Barry Parker e
Raymond Unwin

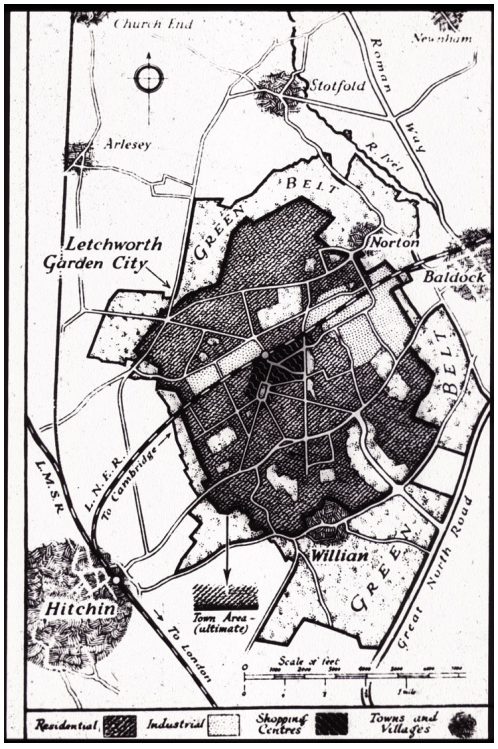


Fig.13
Planta
Letchworth

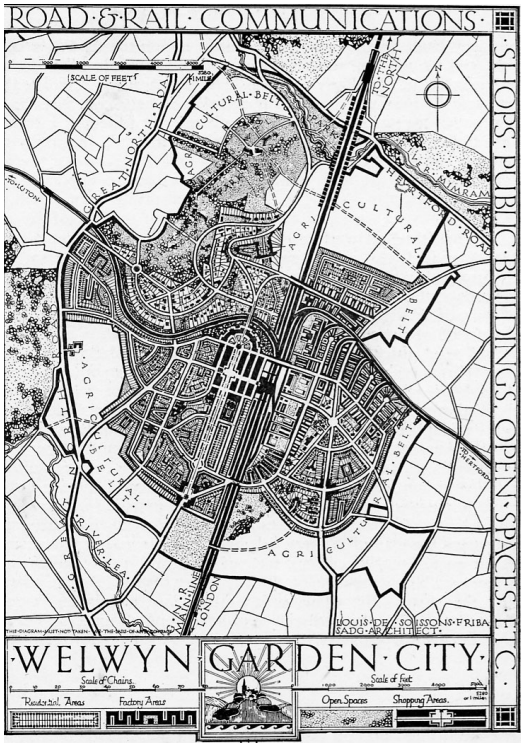


Fig.14
Planta Welwyn

O apogeu da Cidade Jardim aconteceu em 1903 com a construção da cidade de Letchworth em Inglaterra, projecto que juntou Howard a Barry Parker (1867-1941)[22] e Raymond Unwin (1863-1940)[23]. Este último ficou responsável pela "adequação do plano ao local, adaptando o projecto ao terreno que estava dividido ao meio pela linha de comboio."[24] Introduziu também a sua própria visão das qualidades da pequena cidade medieval. Juntamente com Parker, alcança a "realização física perfeita da cidade jardim através da influência do estilo de Ruskin, Morris e do movimento Arts & Crafts."[25]

> "When Messrs. Unwin and Parker came to design Lecthworth itself, they perhaps leaned backwards, in their effort to avoid mechanical stereotypes, in order not to duplicate Howard's diagrammatic city. Unwin's love for the rambling layout of medieval German hill towns was even in some degree at war with Howard's rational clarifications and forward-looking proposal."[26]

O seu êxito foi incontornável e justificou-se pelos 196 mil habitantes que ocuparam a cidade. Mais tarde, na proximidade de Lecthworth é desenvolvida a cidade de Welwyn, que juntamente com Letchworth reflectem as ideias enunciadas da Cidade Jardim que influenciariam, posteriormente, inúmeros planos urbanísticos do séc. XX[27].

---

[22] Sir Barry Parker, arquitecto e urbanista inglês, colaborou com Raymond Unwin e ambos estiveram ligados com o movimento dos *Arts & Crafts* do inicio do séc.XX. Foi responsável pelo planeamento da Avenida dos Aliados no Porto bem como para o plano urbano da Avenida da Ponte.

[23] Sir Raymond Unwin, engenheiro, arquitecto e urbanista inglês. Foi também presidente da Royal Institute of British Architects (RIBA) durante 1931 a 1933.

[24] Howard. 1946: 32

[25] Hall & Ward. 1998: 33

[26] Mumford. 1946. *In*. Howard. 1946: 32

[27] Um dos exemplos corresponde à zona Oeste da cidade de Amesterdão, reconstruída após a Segunda Guerra Mundial



Fig.15
Le Corbusier

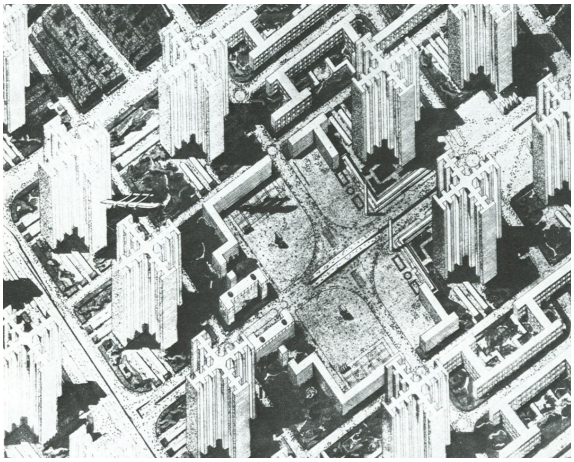


Fig.16
Axonometria
Ville Radieuse
Le Corbusier

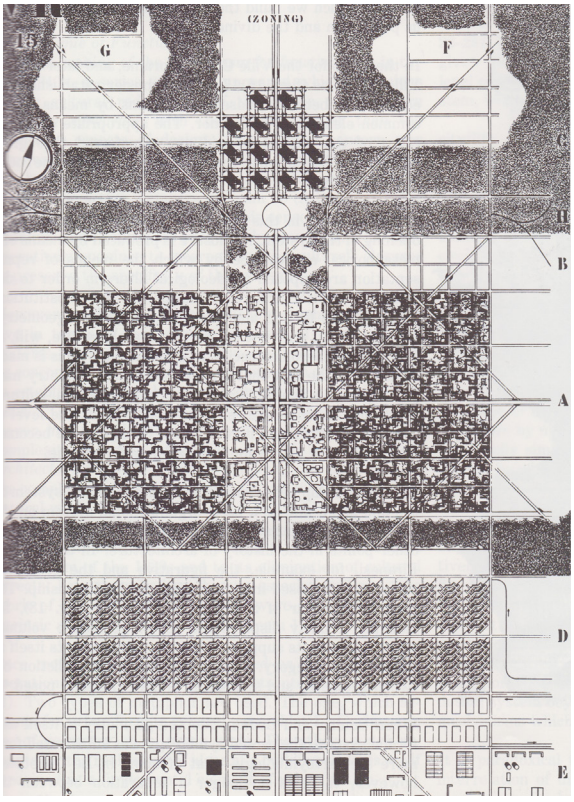


Fig.17
Planta de
zonamento Ville
Radieuse

Ville Radieuse

Dos pensamentos de Ebenezer Howard e do modelo da Cidade Jardim surge, em 1920, a proposta de Le Corbusier (1887-1965) para a reestruturação de Paris – a *Ville Radieuse*.

> "Corbusier assimilou a imagem fundamental da Cidade Jardim, ao menos superficialmente, e empenhou-se em torná-la prática em locais densamente povoados. Definiu a sua criação como Cidade Jardim praticável. [...] 'A cidade jardim é uma Quimera'. [...] A natureza desintegra-se com a invasão das ruas e casas, e o prometido isolamento transforma-se numa comunidade subrelotada. [...] A solução está na Cidade Jardim vertical."[28]

Tal como Howard, a ideia utópica de Corbusier propôs a união do homem com a natureza, ordenada segundo os princípios da "cidade linear e da abstracção da forma do corpo humano, com cabeça, tronco e membros"[29]. Le Corbusier introduziu uma nova interpretação com o uso de edifícios em altura e elevados do chão, permitindo a livre circulação do solo abundantemente verde. Simultaneamente, sugeriu a divisão do espaço urbano em diferentes sectores: habitação, trabalho, transporte e lazer. No que respeita à habitação, a sua proposta defendeu a prática da multiplicação *ad infinitum*, dado que cada edifício compunha uma unidade auto-suficiente, uma "máquina de habitar"[30].

A construção arquitectónica foi essencialmente composta por grandes arranha-céus que, desenvolvidos sob *pilotis*, ocupavam apenas 5% do solo da cidade e permitiam uma densidade populacional de cerca de 300 habitantes por quilometro quadrado. No restante solo previu-se o desenvolvimento de um grande e livre espaço verde. Pelas palavras de Le Corbusier a entrada na sua cidade seria descrita do seguinte modo:

> "Imagine que estamos a entrar numa cidade por um grande parque. [...] O nosso carro veloz entra na auto estrada especial elevada entre os majestosos arranha-céus; à medida que nos aproximamos, vemos contra o céu a sucessão de 24 arranha-céus; à esquerda e à direita, no entorno de cada área especifica, ficam os edifícios municipais e administrativos, e circulando esse espaço, os edifícios universitários e museus. Toda a cidade é um Parque."[31]

Com este modelo de cidade, Le Corbusier apresentou ainda a "reformulação do traçado viário através de um plano revolucionário"[32]: "projectou grandes artérias para o transito rápido, reduziu o número de ruas, propôs a criação de vias subterrâneas e evitou

[28] Jacobs. 1961: 32

[29] *Ibidem*

[30] Este termo surge no ano de 1923 quando Corbusier apresenta o modelo da Casa *Citrohan*, que pretendia que fosse como um automóvel, concebida e planeada para ser uma ferramenta de habitar e pudesse ser repetida industrialmente.

[31] Jacobs. 1961: 31

[32] *Idem: 33*

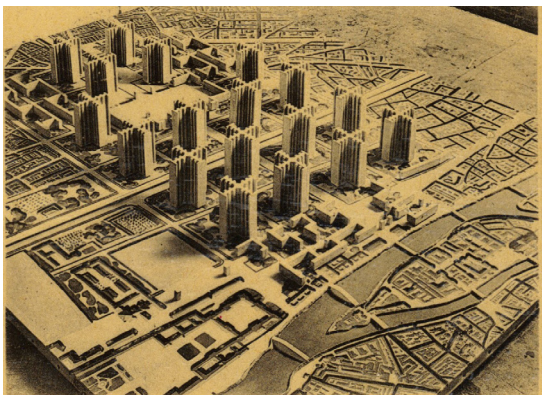


Fig.18
Maquete "La Cite d'affaires de Paris" Le Corbusier

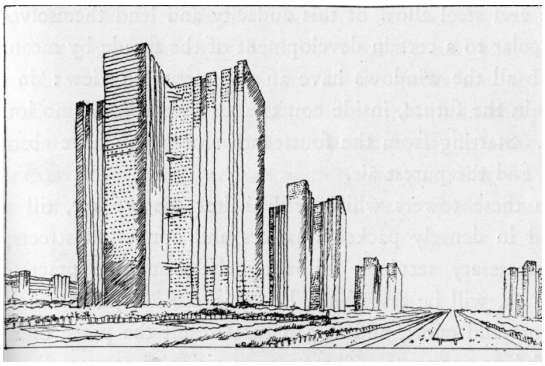


Fig.19
Desenho Le Corbusier "Cidade das Torres"

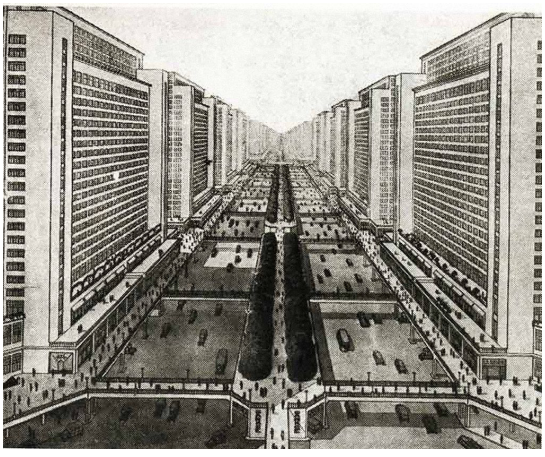


Fig.20
Vista eixo transversal Ville Radieuse, distinção zona rodoviária e pedonal

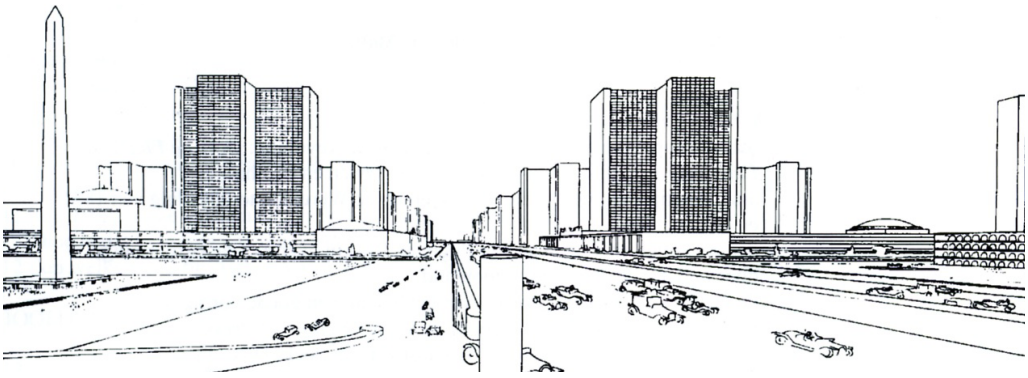


Fig.21
Desenho "chegada à Ville Radieuse"

os cruzamentos"[33], os "inimigos do tráfego"[34]. A sua proposta para a *Ville Radieuse* funcionou como um "brinquedo mecânico"[35], onde o "peão circulava livremente e afastado dos veículos"[36]. Deste modo, Le Corbusier criou um "ambiente físico inovador que se traduziu numa utopia social"[37], pelo facto de toda a cidade parecer ter uma escala desligada do individuo e centrar-se na arquitectura e sua imagem. Este projecto nunca chegou a ser construído dado que se destinava ao centro de Paris e, por isso, obrigava à demolição de uma parte substancial da cidade. O projecto centrava-se essencialmente na monumentalização da arquitectura que, contrariamente, aos seus antecessores *City Beautiful* e *Cidade Jardim*, esta utopia de Le Corbusier privilegiou a habitação como elemento de destaque na cidade.

[33] *Ibidem*
[34] *Ibidem*
[35] *Ibidem*
[36] *Ibidem*
[37] *Ibidem*

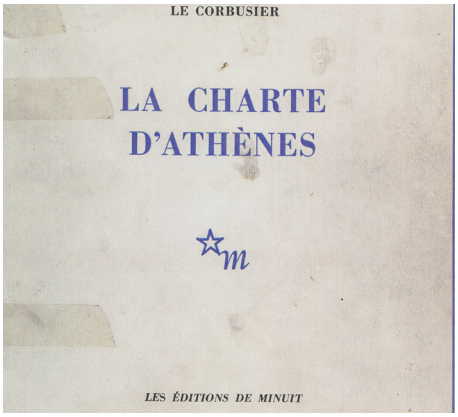


Fig.22
Carta de Atenas 1933, Le Corbusier



Fig.23
Foto CIAM IV Atenas

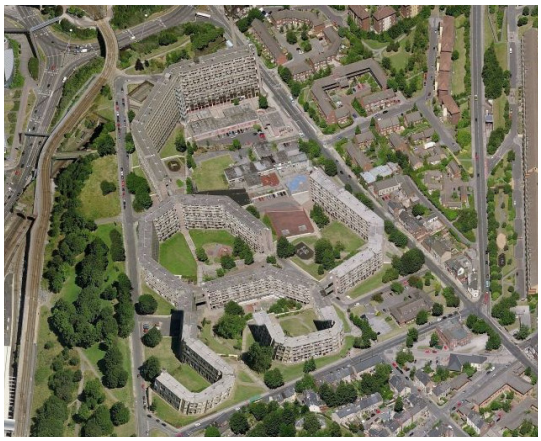




Fig.24
Park Hill, Sheffield. Jack Lynn, Ivor Smith, Lewis Womersley. 1959-1961

Fig.25
Robin Hood Gardens, Londres. Alison & Peter Smithson. 1968-1972

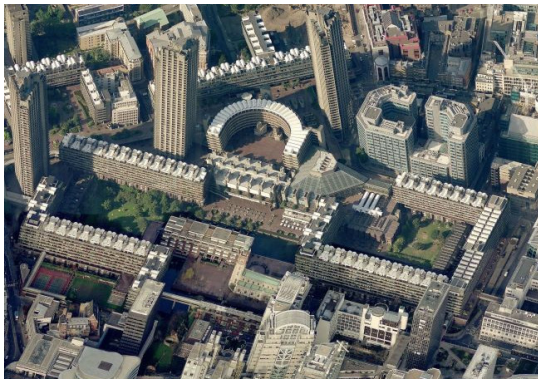




Fig.26
Barbican, Londres. Chamberlin, Powell & Bon, Arup. 1956-1978

Fig.27
Unité d'habitation, Marselha. Le Corbusier 1946-1952

Carta de Atenas

Apesar de não ter sido construída, a cidade idealizada por Le Corbusier obteve um enorme impacto no desenho das cidades actuais. O seu contributo deu origem à *Carta de Atenas*, escrita em 1933 durante o IV CIAM (após o quarto congresso e a análise de cerca de trinta e três cidades mundiais) e publicada dez anos mais tarde por Le Corbusier. O documento surgiu após várias discussões relativas aos problemas do crescimento acelerado das cidades, traduzido pela mecanização da produção industrial e pelas alterações nos sistemas de mobilidade. O grupo do CIAM defendia assim, que as potencialidades arquitectónicas e urbanísticas da arquitectura moderna podiam solucionar os novos problemas da cidade. Assim sendo, a *Carta* propôs quatro funções básicas para a cidade – habitação, trabalho, lazer e circulação – separando a cidade moderna em cada uma destas funções. Sugeriu que a habitação deveria ocupar os melhores locais e assegurar o mínimo de exposição solar, bem como, por razões de salubridade, os edifícios não deviam estar perto de zonas de circulação automóvel. A construção de edifícios era prevista em altura, com os volumes espaçados e libertos do solo para a criação de espaços verdes.

Para reduzir as deslocações diárias, a zona industrial era localizada perto da zona habitacional, sendo divididas por uma barreira protectora de espaços verdes. Na generalidade, a *Carta de Atenas* traduz a continuação das ideias de Le Corbusier para a *Ville Radieuse* apesar de adicionar algumas alterações referentes à habitação. Os princípios apresentados foram aplicados e influenciaram o processo da rápida reconstrução das cidades do pós guerra. Contudo, estas construções apresentaram o mesmo problema anteriormente observado no *City Beautiful* e na *Ville Radieuse* relativamente à escala dos edificios. O carácter monumental destes exemplos transformou-se na construção em série e monótona presente nos conjuntos habitacionais que surgiam como objectos arquitectónicos pousados na envolvente. O estilo brutalista, '*béton brut*', característico de grande parte das habitações construídas, desliga-se dos interesses e dos problemas do individuo, que por sua vez criou um distanciamento entre as diversas funções, traduzindo-se num fracasso na incrementação de qualidade de vida e segurança das cidades; Sendo que, a crítica de Jencks resuma os problemas deste período:

> "Modernism failed as mass-housing and city building partly because it failed to communicate with its inhabitants and users who might not have liked the style, understood what it meant or even know how to use it."[38]

[38] Jencks. 1989: 19



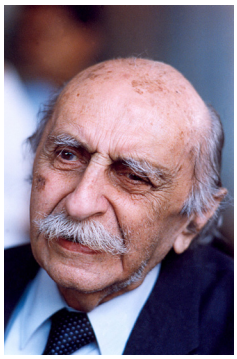


Fig.28
Oscar Niemeyer

Fig.29
Lucio Costa

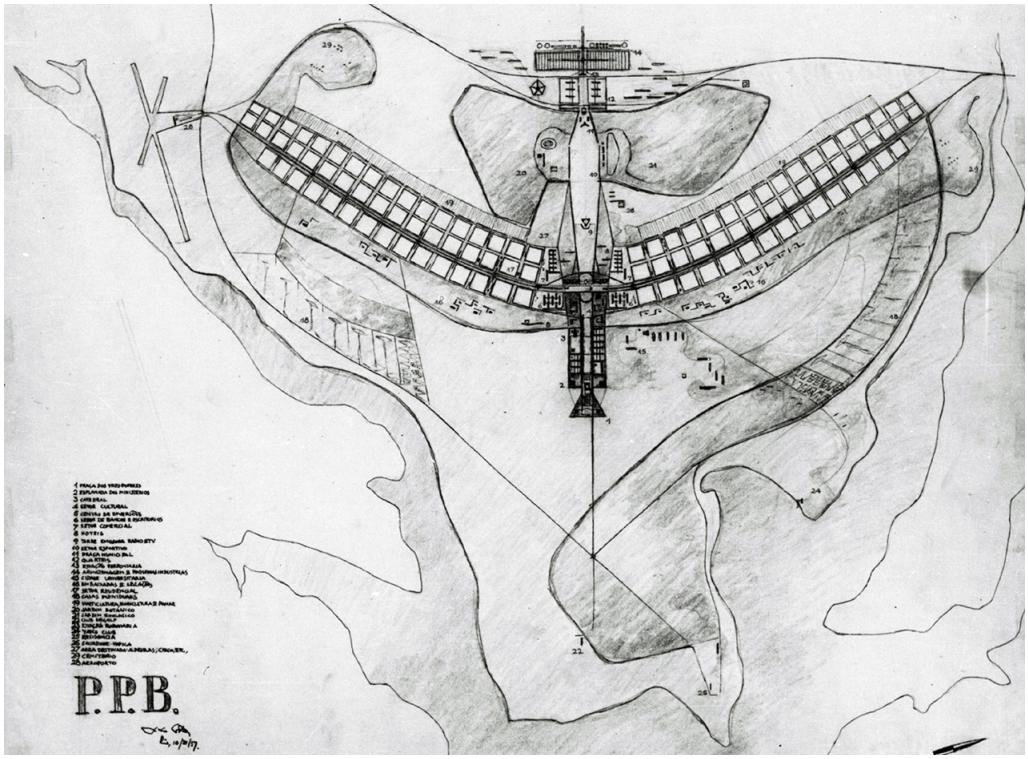


Fig.30
Plano Piloto
Brasília



Fig.31
Maquete Plano
Piloto

Uma das obras que melhor representa esta época é a *Unité d'Habitation*[39] de Le Corbusier. Este proposta procurou satisfazer as necessidades da habitação numa só estrutura independente. Este paradigma de uma habitação auto-suficiente foi defendido pelo seu autor como a metáfora de um navio que atraca, transporta consigo os serviços essenciais.

> "Le corbusier polemic of 1928, Une Maison un Palais, as if the two were equivalent. A house should be a palace, a château for the masses with every citizen having a single, detached villa in the sky. Le Corbusier was committed enough to this goal for thirty years to design utopian schemes for most European cities. They became paper icons, all where frustrated until a few Unités d'Habitation were commissioned for Marseilles, [Firminy and Berlin] were constructed. This unity of 'living functions', […] became an instant icon for, and of, the modern movement."[40]

Plano Brasília

A *Carta de Atenas,* na sua fusão com algumas ideias do *City Beautiful*, encontrou o seu melhor exemplo urbanístico no planeamento de Brasília (1960), projectada por Lúcio Costa (1902-1998) e preenchida com alguns exemplos da obra de Óscar Niemeyer (n.1907). Esta cidade pode ser considerada como a única cidade moderna construída de raiz, sendo que na própria inauguração foi alvo de várias críticas e designada por "Kafkaesque, Nightmare with Orwellian environment."[41]

Antes da sua construção, o historiador e crítico de arquitectura Sigfried Giedion (1888-1968)[42] analisou o plano urbanístico durante um seminário organizado em Harvard (1958), e segundo Eric Mumford (2002) assinalou os seguintes problemas: "O comprimento do eixo monumental é demasiado perigoso, e duvidava que uma 'street city' pode-se ser preenchida com vida. Descobre também que os quarteirões com meio quilómetro, super quarteirões da zona residencial eram demasiado pequenos e, por isso, demasiado uniformes para a vida quotidiana, comparando-os com os mega quarteirões de Chandigardh. Concluindo com um aviso amigável, apelando de forma a mudarem, mudarem o plano! Para evitarem um falhanço urbanístico."[43] Lúcio Costa e Óscar Niemeyer "ignoraram este aviso e mantiveram o projecto para a cidade de Brasília"[44], mais tarde denominado por *Plano Piloto*.

Segundo Lúcio Costa, o projecto poderá ser comparado a uma borboleta, no sentido em que é definido por um eixo linear Este/Oeste e um eixo curvo Norte/Sul. O primeiro, denominado por Eixo Monumental, define o corpo da borboleta e abriga todas as

[39] 1947-1952 em Marselha, 1957 em Berlim e 1960 em Firminy.

[40] Jencks. 2005: 25

[41] Philippou. 2008: 247 (Kafkaesque: Marked by a senseless, disorienting, often menacing complexity.)

[42] Nasceu em *Boehemia* na Suíça e foi o primeiro secretário geral do CIAM, 1928.

[43] Sigfried Giedion, 1958. *Cit in.* Mumford, (Eric) 2002: 26

[44] Mumford, (Eric) 2002: 26



Fig.32
Vista aérea Eixo Monumental Brasília

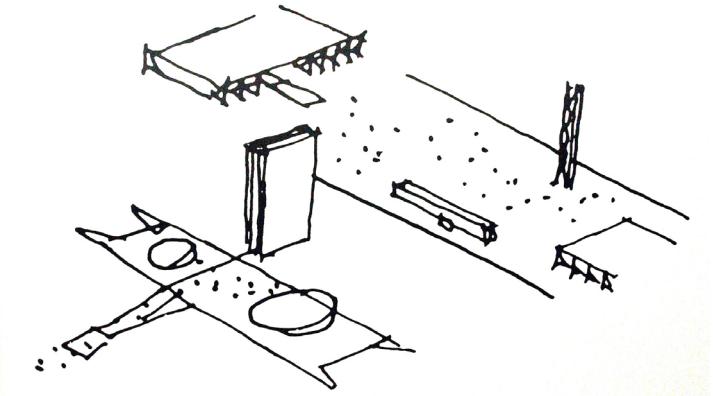


Fig.33
Esquiço Praça Três Poderes Oscar Niemeyer



Fig.34
Palácio Congresos, Oscar Niemeyer. 1960

áreas públicas que, de certa forma, relembram os princípios dos centros monumentais apresentados por Burnham no *City Beautiful*. Neste eixo concentram-se os edifícios culturais, religiosos e políticos, onde se destaca a importante praça dos três poderes da autoria de Óscar Niemeyer. O segundo eixo desenha as asas da borboleta e alberga as zonas comerciais, universitárias e residenciais, estas últimas subdivididas em *'super quarteirões'* rodeados de espaços verdes.

Brasília superou rapidamente o número de habitantes para o qual havia sido projectada, pondo em evidência a necessidade da sua expansão. De forma a dar resposta a este aumento, criaram-se novas barreiras verdes em torno do *Plano Piloto* que acabaram, por sua vez, por estabelecer uma fronteira clara entre classes alta e baixa, contrariamente à maioria das cidades brasileiras (Eric Mumford, 2002). No entanto, o "funcionamento ideal deste plano só seria possível com uma reorganização da própria sociedade."[45]

> "O destaque conferido aos paradoxos utópicos do planeamento tem um problema complexo: a necessidade de uma utopia na idealização de um mundo melhor. O planeamento modernista surgiu num contexto de vanguardas europeias como uma tentativa de desenvolver alternativas para a sociedade e a consciência do capitalismo burguês. O seu propósito é subversivo: rompe com o imaginário daquilo que a sociedade burguesa tomava como real e natural, desfamiliarizar as categorias normativas, morais, estéticas da vida social. Os seus insucessos derivam da natureza utópica das suas contra-formulações, sobretudo nas suas premissas desistoricizantes e descontextualizantes para que possam ser concretizadas, exacerbando, mais um vez, as próprias insatisfações que as motivam."[46]

[45] Mumford. (Eric). 2002: 27

[46] Holston. 1993: 315

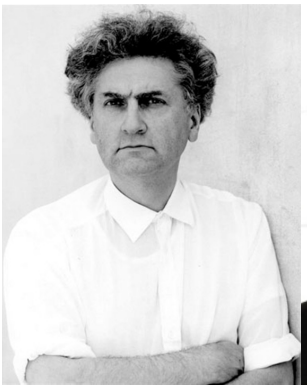


Fig.35
Leon Krier



Fig.36
Andrés Duany e Elizabeth Plater-Zyberk



Fig.37
Peter Calthorpe



Fig.38
Suburban Sprawl, dispersão urbana de baixa densidade nos Estados Unidos 1960

New Urbanism

> "O urbanismo é essencialmente uma questão de espaço público, de tamanho de parcelas, de densidade no solo e de número de andares. Existem tipos, dimensões, coeficientes e números que estimulam os mega desenvolvimentos, os mega lucros, os mega desastres. Também existem outros que encorajam uma economia fundada no investidor individual, sobre a pequena e média empresa, que constroem uma cidade mais resistente às catástrofes, mais urbana e humana e também mais simpática e acolhedora. A tradição da cidade europeia permite aos talentos mais diversos agirem em harmonia. Esta é a definição em si mesma de urbanidade, de civilização urbana." [47]

Em 1980 surge, nos Estados Unidos, uma nova tentativa para responder ao crescimento populacional acentuado – o *New Urbanism*. Este movimento procurou resolver a problemática dos aglomerados habitacionais dos subúrbios americanos que não tinham autonomia para serem considerados cidade ou campo. Segundo Peter Calthorpe a "ideologia do New Urbanism unificou as ideias sobressaídas desde o ambiente romântico de John Ruskin até ao City Beautiful, do urbanismo Medieval de Camillo Sitte às Cidades Jardim da Europa, dos 'streetcar suburbs' às cidades tradicionais americanas, mesmo das teorias de Jane Jacobs e de Leon Krier."[48]

> "O New Urbanism é um conjunto de políticas e princípios de projecto para operar nas múltiplas escalas do desenvolvimento urbano. Tem sido mal interpretado, no sentido de ser apenas um movimento conservador de retorno ao passado, considerando tipos e estilos da arquitectura (clássicos), ignorando as questões do tempo presente."[49]

O que denota este movimento é a realização de um documento semelhante à *Carta de Atenas*, escrito durante o Congresso *New Urbanism*, no ano de 1996, no qual se enunciaram e exploraram os seus princípios basilares. No entanto, enquanto o CIAM foi um grupo de arquitectos de todo o mundo, o *New Urbanism* só englobou um grupo restrito de arquitectos americanos. Consequentemente, o seu posicionamento e sua realidade interventiva foi completamente diferenciado da do grupo CIAM. Os *New Urbanists* defendiam que os problemas sociais e económicos não se resolviam só através da arquitectura; acreditavam ser necessário a criação de um grupo de trabalho multidisciplinar, que tornasse possível a transformação e restauração de qualquer paisagem urbana. Apresentavam uma alternativa à expansão suburbana, não se opondo à construção de habitações individuais, mas propôs estruturas que servem as necessidades das habitações individuais

[47] Krier. 1998: 82

[48] Calthorpe. 1993: 15

[49] Leccese & Kathleen. 2000



Fig.39
Seaside



Fig.40
Celebration

> "In the United States, Léon Krier[50] is considered the mind and spirit that has become the impetus of the New Urbanism movement. Krier describes New Urbanism […] as not a transcendental ideology, but a versatile technique of settling land. Though its goal is to create or restore communities, it does not posit these as products of self-sacrificing fantasy, but as structures which best serve the self-interests of human individuals and groups, be they families, companies or institutions in rural or urban settings."[51]

O "estilo neo-tradicionalista e o urbanismo sustentável"[52] são os principais pontos que se propõe seguir na carta do movimento *New Urbanism*. A Carta defendia a criação de comunidades pequenas e densas nos subúrbios tradicionais, assumindo o planeamento da sua zona habitacional equivalente ao de uma metrópole americana. O crescimento urbano é controlado ainda pela definição dos seus limites formais.

> "New Urbanists aim to reform all aspects of real estate development. Their work affects regional and local plans. They are involved in new development, urban retrofits, and suburban infill. In all cases, New Urbanist neighborhoods are walkable, and contain a diverse range of housing and jobs. New Urbanists support regional planning for open space, appropriate architecture and planning, and the balanced development of jobs and housing. They believe these strategies are the best way to reduce how long people spend in traffic, to increase the supply of affordable housing, and to rein in urban sprawl. […] People are generally not scared of development but of unpractical and unpleasant forms of it. New Urbanism is becoming popular because, after 50 years of modernism's failed promises, there exists at last a theory and a practice that delivers pleasing and practical forms of rural and urban development."[53]

O primeiro plano urbanístico realizado segundo esta ideologia foi levado a cabo por Andrés Duany (n.1949) e por Elizabeth Plater-Zyberk (n.1950), na cidade de Seaside em 1981. "Seaside tornou-se […] o modelo do New Urbanism, uma espécie de terra prometida para as classes médias urbanas, que foi mais tarde implementado em Celebration."[54] Um dos projectos mais marcantes deste movimento é a cidade *Celebration* fundada em 1996. O seu plano urbanístico, desenvolvido pelo grupo de arquitectos Cooper, Robertson & Partens e por Robert A.M. Stern, que ficou marcado pelo facto de ter sido desenvolvido pela *The Walt Disney Company,* que tinha como interesse criar uma cidade que representasse a marca e o legado da *Walt Disney,* visto que se localizava perto de um *Walt Disney Resort*. A cidade de *Celebration* foi projectada para ser um cidade com residências de baixa densidade, atingindo até à data uma população de doze mil habitantes. (Celebration Press)

---

[50] Léon Krier (1946, Luxemburgo), arquitecto, urbanista e teórico, uma influência do urbanismo e da arquitectura tradicional desde os anos de 1980.

[51] Krier 2001. *Cit in*. O'keefe. 2004

[52] Leccese & Kathleen. 2000

[53] Krier. 2001.

[54] Luís Urbano, 2000. *Cit in*. Graça Dias, 2008:123

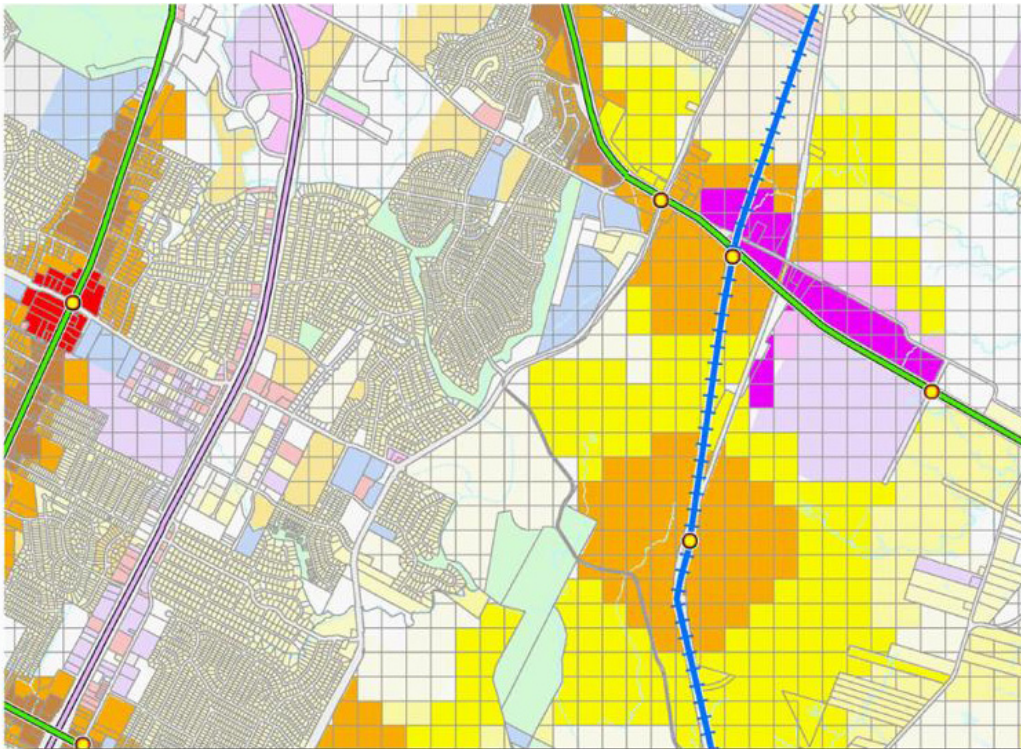


Fig.41
Plano expansão
Vision California

> "Celebration e a sua bíblia de regras e projectos, o Celebration Pattern Book, com os seus 'seis estilos' possíveis (clássico, victoriano, colonial, costa sul, mediterrânico e normando francês) (Frantz & Collins [1999] 2000) de pórticos e colunas em plástico resistentes às térmitas, cruzados com as variadas cores pastel e com alguns tipos diferentes (casas isoladas, em banda, ou apartamentos em dois pisos com comércio por baixo) ergue-se então, cenográfica, como a resposta (comercial) possível ao anonimato dos subúrbios."[55]
> "[…] habitação, educação, trabalho, comércio e entretenimento, tudo proporcionado pela Disney. Esta política não é apenas importante por confirmar e consolidar a importância do poder cultural -- o poder de impor uma visão única -- como controlo social […] A questão que aqui se coloca é se a passagem da casa do Rato Mickey para a casa da realidade quotidiana leva à renovação, ou resulta apenas numa tentativa de estender a lógica dos parques temáticos à realidade urbana onde, por detrás dos cenários, é encenado o drama da nova sociedade. Esta não é uma cidade qualquer. É um novo parque temático onde se experimentaram as contradições da vida urbana contemporânea."[56]

A proposta mais recente deste movimento é o plano para o desenvolvimento da cidade Califórnia, iniciado em 2008. Este projecto, intitulado *Vision Califórnia*[57], dirigido por Peter Calthorpe[58] (n.1938), tem como base o estudo do crescimento e desenvolvimento da cidade nos próximos anos, prevendo que no ano de 2050 a população atinja os 60 milhões de habitantes, procurando criar as ferramentas necessárias para controlar o seu crescimento de uma forma coordenada - interligando a construção de habitação, comércio, postos de trabalho e espaço verdes, defende a teoria do "smart growing"[59]. (Vision California website)

> "As did the polemicists of the City Beautiful movement a century earlier, the New Urbanists advocate a return to time-honored principles of urbanism, only now for a disillusioned suburban culture rather than for those facing the full onslaught on cities of the Industrial Revolution. […] Traditionally, homes and neighborhoods have offered respite from the anxieties of change. Thus, it is understandable how an era of seemingly unending innovation in business, technology, and lifestyle marketing engenders sentimental nostalgia for the places we used to (or think we used to) live in. Though we may demand the conveniences of modern kitchens and attached garages, many prefer to package these in shapes and facades reminiscent of earlier (assumed to be) slower and pleasanter paces of life. Many a New Urbanist endeavor from Seaside to Kentlands to Crocker Park, Ohio, exhibits such a hybridization of modern lifestyles in traditional building forms."[60]

---

[55] Graça Dias. 2008: 124

[56] Luís Urbano. 2000: 29. *Cit in.* Graça Dias. 2008: 124

[57] http://www.visioncalifornia.org/

[58] Peter Calthorpe arquitecto nascido em Londres, é co-fundador do CNU(*Congress of New Urbanism*) bem como o responsável por *The Next American Metropolis*.

[59] VISION CALIFORNIA - CHARTING OUR FUTURE. *in* Reports http://www.visioncalifornia.org/

[60] Krieger & Sanders. 2003: 118



Fig.42
Rem Koolhaas



Fig.43
Vista aérea
Dubai



Fig.44
Maquete,
Baietan
Master Plan
by Skidmore,
Owings &
Merrill

Cidade Genérica

> "The neatness of architecture is its seduction; it defines, excludes, limits, separates from the rest- but it also consumes. It exploits and exhausts the potentials that can be generated finally only by urbanism, and that only the specific imagination of urbanism can invent and renew. The death of urbanism- our refuge in the parasitic security of architecture - creates an immanent disaster: more and more substance grafted on starving roots. […] If there is to be a ' new urbanism' it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent objects but with the irrigation of territories with potential; it will no longer aim for stable configurations but for the creation of enabling fields that accommodate processes that refuse to be crystallized into definitive form; it will no longer be about meticulous definition, the imposition of limits, but about expanding notions, denying boundaries, not about separating and identifying entities, but about discovering unnamable hybrids; it will no longer be obsessed with the city but with the manipulation of infrastructure for endless intensifications and diversifications, shortcuts and redistributions - the reinvention of psychological space."[61]

A teoria da *Cidade Genérica*, referida pelo arq. Rem Koolhaas (n.1944) em 1995, centra o seu pensamento crítico essencialmente nas metrópoles urbanas emergentes – asiáticas e africanas – alterando, de certa forma, o olhar dos problemas associados ao urbanismo europeu e americano. Rem Koolhaas parte de 4 premissas:(1) o facto destas novas metrópoles crescerem a uma velocidade estonteante;(2) de constituírem um fenómeno resultante do elevado crescimento populacional;(3) de se situarem em países com regimes autoritários;(4) o facto de esses regimes terem uma excessiva vontade de marcar o seu legado. Para tal, constroem-se grandes cidades a partir do nada, desencadeando um fenómeno de grande prosperidade que, repentinamente, as marca no mapa (ex: Dubai).

> "Since iconic buildings bloomed in the credit bubble of 2000-7, it was hoped the crunch of 2008 would complete their demise. Especially when Dubai went broke in 2009 and its icon, the largest building in the world (twice the size of the Empire State Building), suffered a humiliating name change, demanded by the neighbourly moneymen from Abu Dhabi. As if all this were not proof enough of architectural sin, this Tower of Babel suffered the ultimate sign of cosmic displeasure as it was hit continuously by lighting. Inevitably the obituaries here and elsewhere were premature, and clients continued to ask for iconic buildings to put them, and their city, on the map."[62]

[61] Koolhaas & Mau. 1994: 969

[62] Jencks. 2011: 203

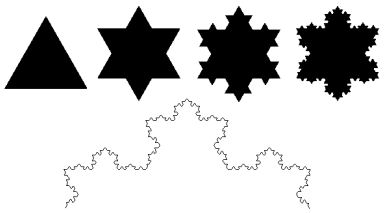


Fig.45
Evolução Floco de Neve de Helge von Koch, 1909. *"Koch snowflake"*

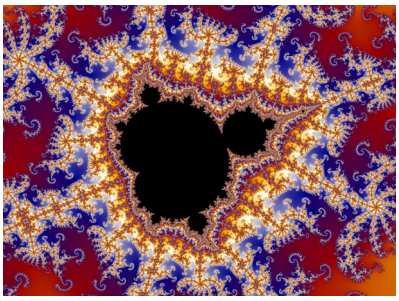


Fig.46
Conjunto Fractal Benoit B. Mandelbrot, 1977

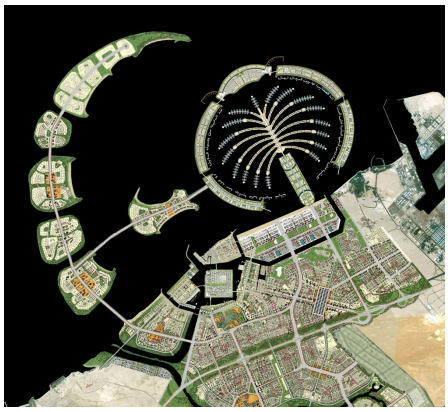




Fig.47
Oma Dubai Waterfront, fronteira entre o Dubai e Abu Dhabi. 2008

Fig.48
Ilha, 1.310m x 1.310m, dividida em vinte e cinco quarteirões tradicionais que permitem uma racional, repetitiva e excepcional urbanismo saturado de Manhattan. (Koolhaas, 2008)



Fig.49
WaterFront City, Dubai, Masterplan de escala sem precedentes, com a ambição e objectivo de gerar uma grande massa crítica de densidade diversificada, numa cidade que tem tido um crescimento explosivo nos últimos anos. (Koolhaas 2008)

Deste modo, a construção das cidades parte de uma ideia de "tabula rasa, sem história e sem centro"[63]. "A Cidade Genérica que rompe com o ciclo destrutivo da dependência, não é mais do que um reflexo da necessidade actual e da capacidade actual. [...] Se se tornar demasiado pequena simplesmente expande-se. Se ficar velha, simplesmente autodestrói-se e renova-se."[64]

Para Koolhaas, no que respeita ao urbanismo a *Cidade Genérica* abandona "os modelos de cidade que não funcionam e oferece lugar ao primitivo e ao futurista"[65], pelo facto de recorrer a princípios do planeamento modernos que se fundem com as práticas arquitectónicas mais recentes, icónicas/objectuais. A horizontalidade cede o seu espaço à poderosa verticalidade e, por isso, a tipologia mais utilizada é o arranha-céus que, para além de se demarcar visivelmente, pode ainda ser colocado em qualquer lugar. A malha urbana procura ser constituída somente pelo que é necessário e, dada a sobrevalorização do automóvel, um dos elementos mais influentes na cidade são as auto-estradas, comparadas por Koolhaas às novas avenidas e praças.

A *Cidade Genérica* é por isso considerada fractal[66], vive da repetição do mesmo módulo, podendo ser criada e recriada em qualquer local. No que respeita à Arquitectura, Koolhaas descreve-a visualmente deste modo: "fechemos os olhos e imaginemos uma explosão de beige."[67] Na *explosão*, a sua arquitectura é construída com a mesma velocidade da cidade – a um ritmo incrível – e as suas respostas são edifícios vibrantes e inovadores – ícones. Assim, a arquitectura resulta numa "epidemia do flexível causada [...] pela aplicação sistemática do que não tem princípios."[68] Isto deve-se ao facto de se observar continuidade entre construções: que aparecem distanciados uns do outros e isolados – objectos – transformando a cidade num "lugar de sensações distintas e contrastantes, no qual cada experiência estética é meramente momentânea e a diversidade de cor, textura, iluminação e dimensão funciona como uma droga potente: induz uma alucinação do normal."[69]

Um dos aspectos mais marcantes da teoria da *Cidade Genérica* (considerada também como um manifesto), justifica-se pela 'crua' comparação de Koolhaas entre a Cidade Contemporânea e o Aeroporto, um dos elementos mais importantes desta cidade. É nesta estrutura que uma parte substancial da população da *Cidade Genérica* se pode localizar. Isto porque as construções do aeroporto têm começado

[63] Koolhaas [1994]: 35

[64] *Ibidem*

[65] *Ibidem*

[66] A palavra fractal tem origem no adjectivo Latin *fractus*, que significa quebrar, criar fragmentos irregulares. Este termo foi criado por Benoit B. Mandelbrot em 1975. Pode também ser um objecto geométrico divido em várias partes. Sendo que cada parte é semelhante à original, o fractal é gerado a partir da repetição da mesma peça infinitamente. Este conceito diz também respeito ao estudo da geometria presente na natureza. [fonte: *The Fractal Geometry of Nature,* Benoit B. Mandelbrot.*1977*]

[67] Koolhaas. [1994]: 55

[68] *Idem*: 58

[69] *Idem*: 37

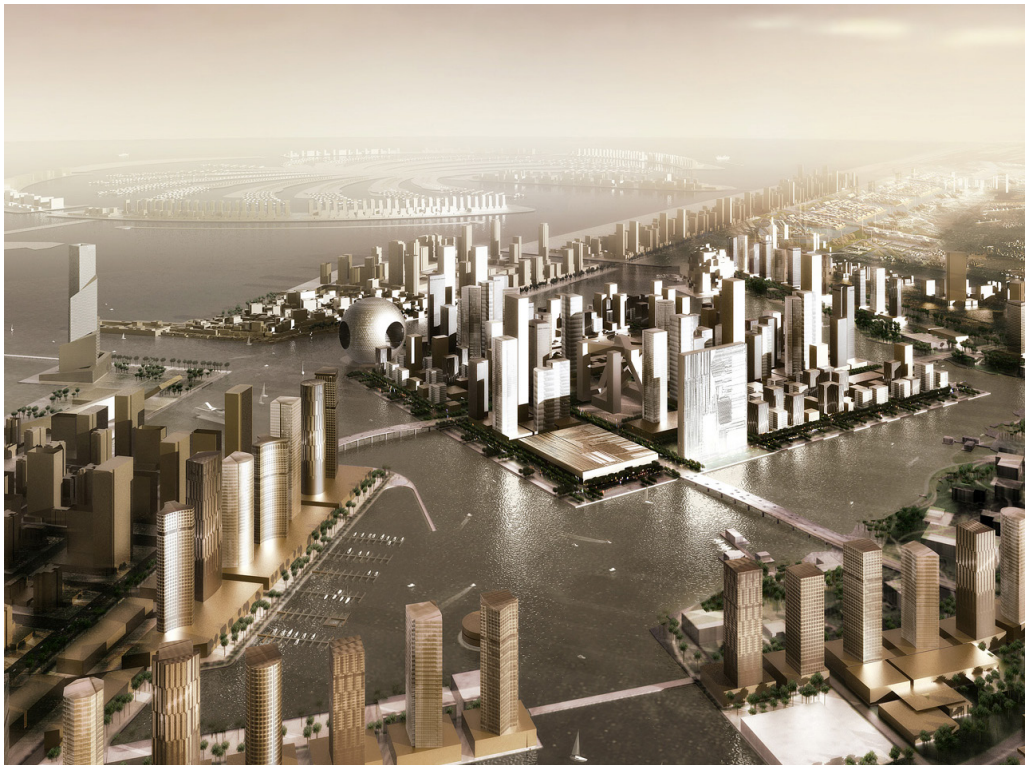


Fig.50
Imagem virtual
Ilha WaterFront
Dubai



Fig.51
Skyline Dubai

a adquirir uma autonomia incrível, albergando, em alguns casos, não só os serviços de viagens mas também uma parte substancial das necessidades essenciais citadinas (lojas, hotéis). Segundo Koolhaas, os actuais aeroportos comparam-se aos "bairros da Cidade Genérica"[70], dado que apresentam uma grande quantidade de população e albergam grande parte dos serviços. "A cidade Genérica apresenta a morte definitiva do planeamento. Porquê? Não porque não seja planeada. [...] Mas a sua descoberta mais perigosa e estimulante é que o planeamento não faz qualquer diferença. Os edifícios podem colocar-se bem ou mal. Todos florescem/morrem de maneira imprevisível. As redes viárias expandem-se em excesso, envelhecem, apodrecem, tornam-se obsoletas; as populações duplicam, triplicam, quadruplicam e de repente desaparecem. A superfície da cidade explode, a economia acelera, desacelera, dispara, afrouxa."[71]

A *Cidade Genérica* inaugura uma nova fase de produção, onde o tempo de amadurecimento da obra e a sua permanência perdem o seu significado e abrem possibilidades menos sólidas, mais gratuitas e dinamicamente interventivas. Talvez seja este o desejo dos arquitectos, na medida em que não há tempo nesta cidade, é valido que se copie ou interpretem formas, dos mais variados estilos e lugares, no mesmo local. Assim, a banalidade desta arquitectura vem reforçar o seu argumento inicial de que não há uma identidade na nova cidade contemporânea.

"Esta é a história da cidade. A cidade já não existe. Agora já podemos sair do cinema."[72]

[70] *Idem:* 40

[71] *Idem*: 47 e 48

[72] *Idem*: 65

"Ao lidarmos com as cidades, estamos a lidar com a vida no seu aspecto mais complexo e intenso. Por isso, existe uma limitação estética e fundamental no que pode ser feito com as cidades : **uma cidade não pode ser uma obra de arte**."[73]

[73] Jacobs. 1961: 386

EDIFÍCIO

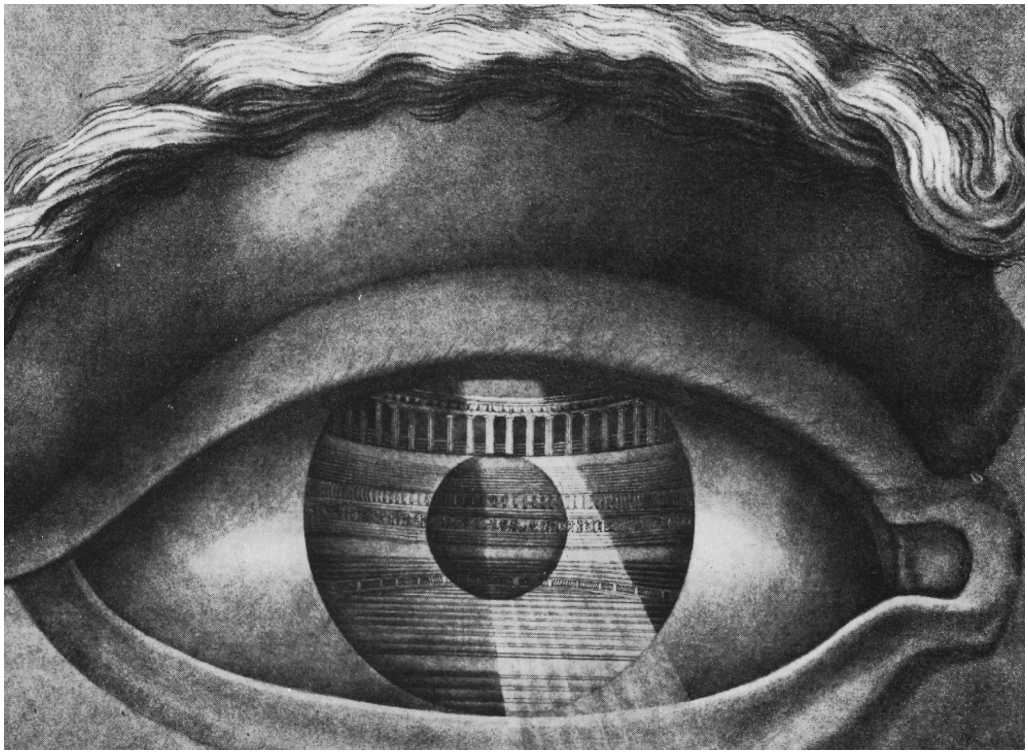


Fig.1
Interior teatro de Besançon, reflectido no olho, desenho de Ledoux, 1800.

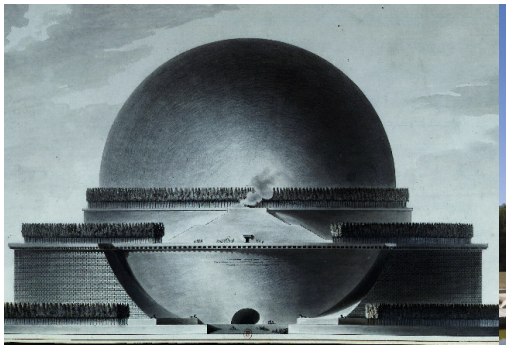
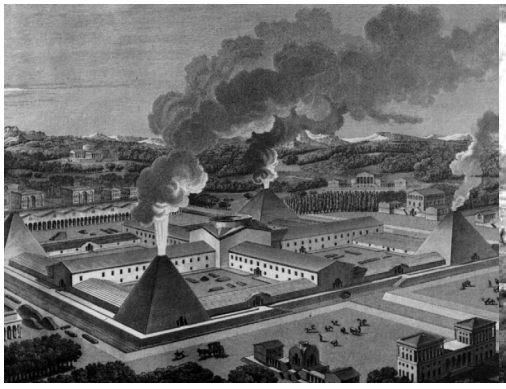




Fig.2
Alçado Mausoléu de Isaac Newton

Fig.3
Fábrica de Circulos



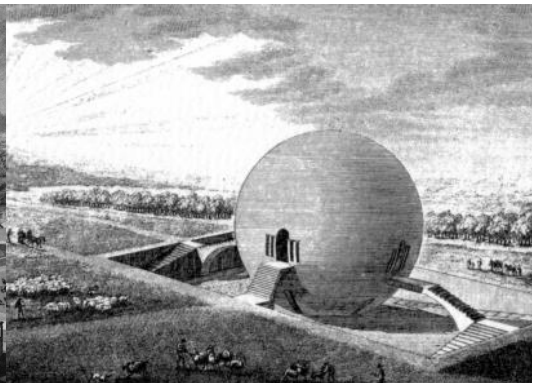


Fig.4
Ledoux, "Foundry at Chaux" 1804

Fig.5
Ledoux, Projecto "Maison de Gardes agricoles" 1847

Utopias

"[Boullée] Nascido num período em que a arquitectura tinha caído no infantil, teve de superar o carácter do tempo, e limpar a arquitectura das suas formas ridículas."[1]

Entre 1700 e 1800, os projectos visionários de Etiénne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) marcaram o aparecimento/génese de uma nova interpretação da arquitectura, denominada "architecture parlante"[2]. As suas obras tiveram como principais características a remoção do ornamento, o uso de formas geométricas puras e a repetição de elementos construtivos como o pilar, com o intuito de acentuar a monumentalidade e o carácter colossal dos edifícios. Um dos exemplos mais emblemáticos deste período foi o mausoléu de Isaac Newton (1784). O projecto consistia numa esfera gigante com 150 metros de diâmetro pousada numa base circular rodeada por ciprestes. Este monumento funerário "celebrava a figura de Isaac Newton"[3], através da criação da "atmosfera do dia e da noite no interior do edifício"[4]; contudo, este projecto nunca chegou a sair do papel.

"Boullée insistiu que para impressionar o espectador, os edifícios deviam expressar o seu carácter, não se contentando somente com o simbolismo superficial, […] via os objectivos da arquitectura no 'tableau expressif' e queria os edifícios completos de 'poésie enchanteresse'."[5]

A fábrica de Círculos (*Atelier des cercles*, 1790) de Ledoux, é outro exemplo significativo da prática arquitectónica ligada à função. O projecto surgiu como um simples cubo, no qual os alçados se formam através de grandes círculos concêntricos inscritos no volume. A decoração que propôs não foi vista como simbólica ou superficial: o uso dos círculos como revestimento estava interligado com a função da fábrica representando o que a mesma produzia. Estas obras introduziram um novo pensamento na arquitectura que deixou de lado a decoração supérflua que caracterizava os estilos vigentes da época, como o Barroco, que Ledoux apelidava de "les tromperies de l'art."[6] Estes projectos salientam através das suas formas e imagem a função que representam. Apesar de não terem sido construídos grande parte dos projectos revolucionários de Boullée e Ledoux, as suas propostas foram pioneiras das ideias que deram origem ao modernismo.

"Boullée, Ledoux são tanto produto como agentes da crise, não condicionam verdadeiramente a existência desta: Boullée encara principalmente o combate das novas formas; Ledoux procura uma nova ordem."[7]

---

[1] Kaufmann. 1952: 91

[2] Nota: termo que se refere à 'arquitectura que fala'; conceito de edifícios que explicam a sua própria identidade e função. Este termo está ligado a Claude-Nicolas Ledoux. Este conceito tornou-se um dos elementos fundamentais da arquitectura das *Beaux Arts*. (Kaufmann. 1952)

[3] Kaufmann. 1952: 114

[4] *Ibidem*

[5] *Ibidem*

[6] Berluc-Pérussis. 1902. *Cit in*. Kaufmann. 1952: 199

[7] Kaufmann. 1952: 12

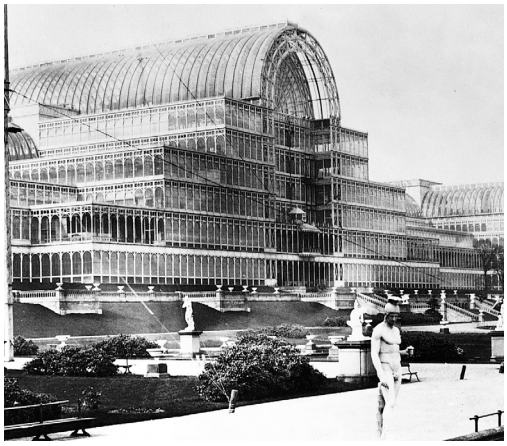


Fig.6
Palácio Cristal Hyde Park, Londres



Fig.7
Prudential (Guaranty) Building Buffalo, New York. Louis Sullivan. 1894



Fig.8
Eistein, Postam. Erich Mendelsohn. 1919-1921



Fig.9
Workers Club, Moscovo, Konstantin Melnikov. 1929

Primeiro Modernismo

No ano de 1851 surge na Europa um dos principais exemplos dos precursores do modernismo, traduzido pela realização do palácio de Cristal de Joseph Paxton (1803-1865). Esta obra, totalmente construída em ferro e vidro e depurada de qualquer estilo historicista (barroco e neogótico), traduziu as ideias apresentadas por Boullée e Ledoux, no que diz respeito à redução da arquitectura às suas componentes funcionais. De facto, a arquitectura que se seguiu abandonou a decoração opulenta e ostentatória tão característica das construções historicistas, independentemente das suas funcionalidades fabris, administrativas, ou habitacionais. Neste contexto, surgiu a exigência de construir cada edifício de acordo com a sua função essencial, evitando o uso de qualquer decoração supérflua.

Este novo pensamento é reforçado pela obra de Louis Sullivan (1856-1924) sustentada pelo seu conceito de "forms ever follows function"[8]. Emerge daqui, o pensamento fundador e condutor da arquitectura moderna do século XX.

> "If the available style is beginning to show signs of fatigue, to become irrelevant, or to stand in the way of reasons which led to the formulation of modern architecture in the first place: the existing forms were inadequate to the task of containing the new functions, materials, aspirations, and ideologies fostered by the industrial revolution. […] The creation of modern architecture constituted a major development must be beyond doubt. Periods with the Creative intensity of the 1920s are altogether rare in the history of architecture. They rely on uncommon coincidences of talent, patronage, and luck, and on phases of cultural transition in which new world-views strive on expression. The generation, which came to maturity after the First World War, happened to have individuals of the caliber of Le Corbusier, Walter Gropious and Mies van der Rohe, each of them obsessed with the problem of defining an architectural language appropriate to industrialized society. They inherited this problem, and some of the means for solving it, from an earlier generation containing artists of the order of Frank Lloyd Wright, Charles Rennie Mackintosh, Peter Behrens and Auguste Perret. But the protagonists of the modern movement of the 1920s had other ideas in common. […] Even the reformulations necessitated by the cataclysmic event of the Second World War did not dislodge the majority of the premises laid out in the heroic period. The modern masters themselves extended their vocabularies on some levels, while maintaining core qualities from their earlier Works."[9]

[8] Sullivan. 1896

[9] Curtis. 1982: 386, 387





Fig.10-12
Capela de Notre-Dame-Du-Haut, Ronchamp





Fig.13
Interior, Capela de Notre-Dame-Du-Haut







Fig.14-16
Museu Guggenheim Nova York

Moderno 1950/60

O conceito de **edifício escultura** pode ser atribuído a obras presentes no primeiro Modernismo, como exemplifica o expressionismo holandês de Erich Mendelsohn ou o construtivismo russo de Konstantin Melnikov. Contudo, o aparecimento de obras nos anos de 1950 de Le Corbusier (1887-1965), Frank Lloyd Wright (1871-1959), Eero Saarinen (1910-1961), criou, de certa forma, uma significativa ruptura com a prática arquitectónica desenvolvida até à época, marcadamente racionalista e funcionalista.
Segundo James Stirling, "a igreja de Le Corbusier [Ronchamp] pode ser considerada como um dos edifícios mais plásticos alguma vez construídos em nome da arquitectura moderna, 'pura expressão de poesia'."[10]
A Capela de *Notre-Dame-Du-Haut* representou um dos mais evidentes motores de difusão da arquitectura formalista/escultórica do Movimento Moderno. Construída entre 1950 e 1955, a Capela apresenta-se como uma irrepetível escultura de betão armado.

> "O projecto [...] constituiu uma das mais claras mostras da revisão formal que foi introduzida irremissivelmente na arquitectura dos anos cinquenta. Em Ronchamp alcançam-se os mais altos graus de expressividade e épica numa arquitectura que pretende evocar os valores espirituais de seu destino como edifício religioso. [...] No interior, [...], fica expresso que a essência da arquitectura está na ideia de lugar, ou seja, o espaço cultural é definido pela luz, formas, os valores simbólicos e a qualidade dos materiais." [11]

Três anos mais tarde, do outro lado do oceano, foi concluído o Museu *Salomon R. Guggenheim*, obra tardia do arquitecto Frank Lloyd Wright. A proposta incomum de Wright fez com que o projecto, iniciado em 1943 se completasse, apenas em 1959. Wright projecta um edifício expositivo com uma grande carga escultural, no qual o próprio museu pode ser a obra a visitar.

> "Wright sintetiza neste museu dois dos aspectos essênciais da sua obra, aparentemente contraditórios, fruto de uma grande variedade de influências. Por um lado a referência ao sólido, ao tectónico, às rochas e às cavernas, que são expressas essencialmente no interior introvertido do edifício. E, por outro lado, a busca do dinamismo das formas de união e das plataformas, das formas esbeltas em movimento, em sintonia com o neoplasticismo, expressado neste caso na rampa interior e nas faixas helicoidais que crescem no exterior."[12]

[10] Stirling .1956: 155
[11] Montaner. 2001: 46
[12] *Idem*: 57-59

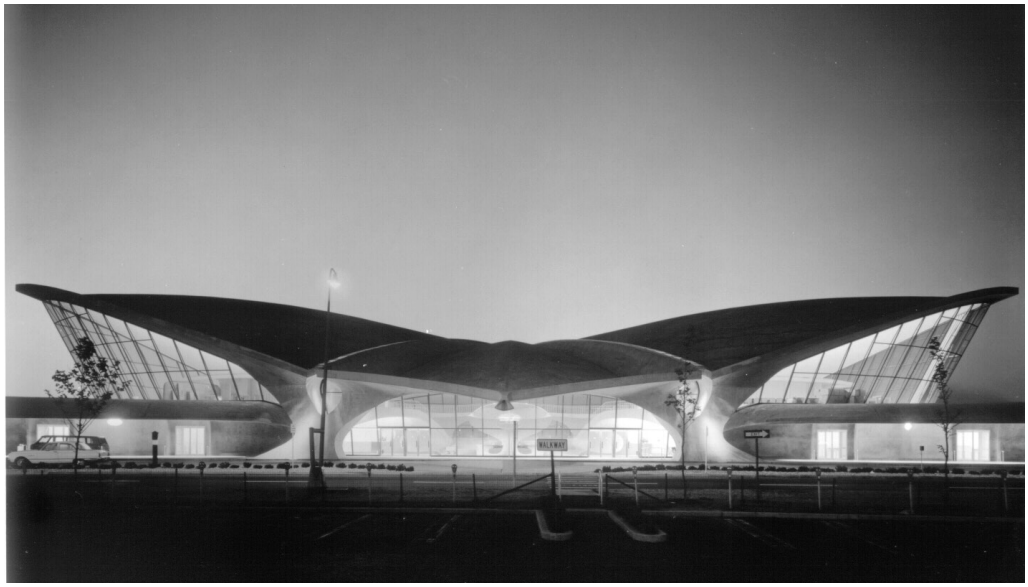


Fig.17-19
Terminal TWA
J.F. Kennedy

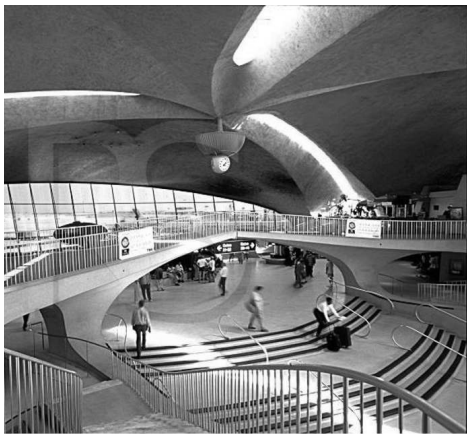






Fig.20
Detalhe zona
de chegada,
Terminal TWA
J.F. Kennedy

Outro caso marcante foi o Terminal TWA *J.F. Kennedy*[13] *de Eero Saarinen, de 1969, no aeroporto de New York*, que surgiu após a construção do complexo da *General Motors* (1955). O projecto do Terminal TWA de Saarinen surge como a mudança da sua linguagem funcionalista. No complexo da *General Motors,* Saarinen procurou a ideia moderna da produção em massa, racionalista com formas rectas e simples, na qual "o resultado parece-se mais com um produto industrial exagerado, [...] Industrial Versailles."[14] Contraditoriamente, no projecto do aeroporto JFK, o arquitecto explorou as formas orgânicas e tirou partido das potencialidades plásticas do betão armado. Deste modo, Saarinen desenvolveu um edifício escultórico, assinalado pelo carácter futurista e plástico do terminal principal. O Terminal TWA *J.F.Kennedy* demonstra a arquitectura expressionista, livre e orgânica.

> "A obra de Saarinen, embora esteja baseada na arquitectura Moderna e na difusão do Estilo Internacional nos Estados Unidos, desloca-se entre dois pólos muito distantes: obras estritamente racionalistas com base nas formas rectas e simples, de ascendência expressivas, monumentais e criativas da arquitectura. Por outro lado, Saarinen superou um dos preconceitos da ortodoxia do Movimento Moderno ao usar diferentes matérias no mesmo plano – Dormitório da Universidade Pensilvânia – e usar o mesmo material para elementos diferentes – como o omnipresente e versátil betão armado no Terminal da TWA em NY."[15]

Estes três projectos, embora sejam vistos como práticas de ruptura com o funcionalismo racionalista do Movimento Moderno, é necessário ter em conta a importância do seu programa bem como o local onde se inserem. O edifício de Le Corbusier ergue-se no topo de uma colina (Bourlémont) e está rodeado por árvores e espaços verdes. A forma que o arquitecto dá ao edifício não está relacionada com a ideia de edifício objecto por si só: neste caso específico, o edifício pontua o topo da colina, em sintonia com o espaço envolvente. No caso da obra de Saarinen, o terminal de aeroporto, rodeado de pistas e parques, a forma do edifício destaca-se para conduzir o utilizador para a sua entrada. Por outro lado, o edifício de Wright, é o único que se insere no meio da cidade, na densa malha de *Manhattan*. O museu surge como remate de um quarteirão voltado para a *5th Avenue* e para o *Central Park*. Embora possua um carácter escultural, o projecto está enquadrado com a envolvente, destacando-se dos restantes pelo facto de ser um museu, visto que os edifícios que lhe são contíguos serem em grande parte de habitação ou de escritórios.

[13] John F. Kennedy International Airport, New York

[14] Merkel. 2005: 80

[15] Montaner. 2001: 59-60

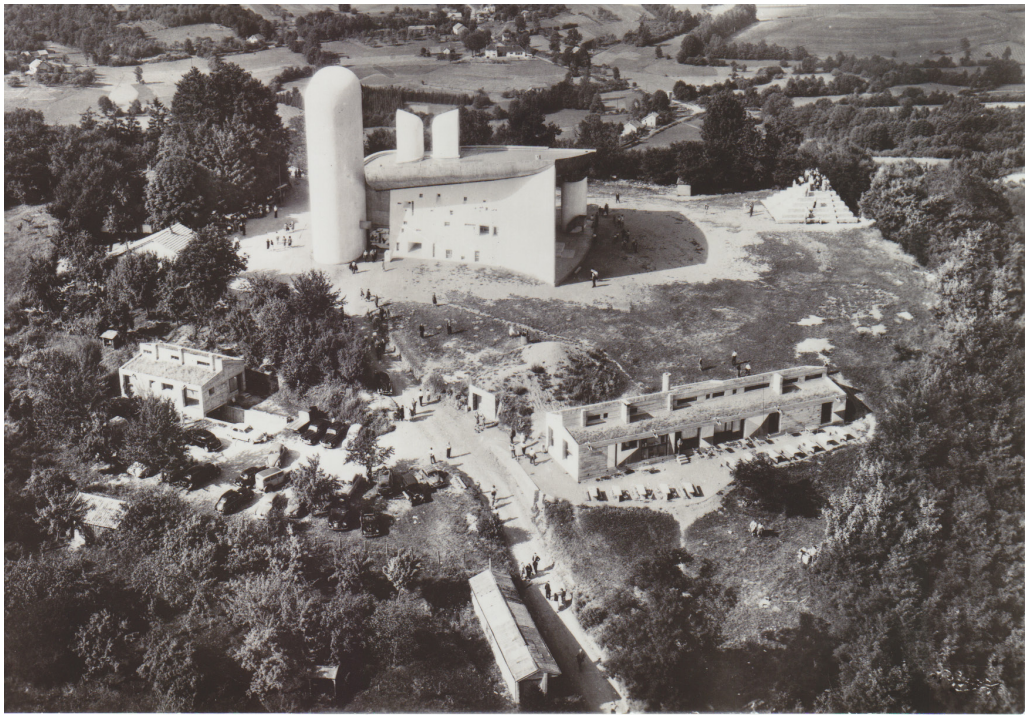


Fig.21
Vista aérea
Capela de
Notre-Dame-
Du-Haut,
Ronchamp



Fig.22
Vista aérea
Terminal TWA
J.F. Kennedy



Fig.23
Vista aérea
Museu
Guggenheim
Nova York

Os três edifícios, embora formalmente sejam mais expressivos, respondem arquitectonicamente à imagem que representam – igreja, terminal aeroporto e museu; bem como respondem ao programa funcional inerente a cada um dos casos.
Estes projectos marcam um período de mudança radical na prática da arquitectura moderna, alterando os princípios funcionalistas defendidos por um carácter mais formalista e com uma acentuada preocupação com a imagem, começando a acentuar o carácter escultural da Arquitectura Moderna.

> "The inventions of the masters, of Le Corbusier and Wright in particular, altered the very spatial anatomy of design and constituted a fundamental reorganization of the deep structures of the medium itself."[16]

[16] Curtis. 1982: 387



Fig.24-31

Robert Venturi, Denise Scott Brown, Jane Jacobs, Fredric Jameson, Kevin Lynch, Aldo Rossi, Christian Norberg-Schulz, Charles Jencks



Fig.32

Pruitt Igoe St. Louis, Minoru Yamasaki. Demolição em 1972. Marcada como uma das mortes anunciadas do Modernismo.

Pós-Moderno

Nos anos de 1960 e 1990, surge uma progressiva globalização económica e cultural. Devido à crise do petróleo, entre 1960 e 1970 dá-se a queda de várias cidades portuárias, que sofrem "um processo acelerado de decadência económico-social e de transformação morfológica ditada pela criação de enormes vazios industriais abertos nos tecidos urbanos em torno dos seus centros tradicionais"[17], e encontram a sua "tábua de salvação"[18] na "conjugação entre o Turismo e a Cultura"[19]. Estas grandes alterações que se observam em exemplos como "Bilbao, Marselha, Glasgow"[20], devem-se às modificações das "lógicas produtivas ditadas pela 2ª Industrialização no pós II Guerra Mundial, subvertendo os princípios de gestão 'fordista' e do planeamento funcionalista que serviram de matriz ao desenvolvimento de algumas cidades médias da Europa."[21]

> "Postmodernism: it is not just another word for the description of a particular style. It is also, at least in my use, a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of the new formal features in culture with the emergence of the new type of social life and a new economic order - what is often euphemistically called modernization, post industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism."[22]

Como consequência destas alterações económico-sociais, bem com a emergência de um novo pensamento da arquitectura, no início dos anos de 1960, o Movimento Moderno começa a entrar em crise. A crítica "começa a surgir dentro do próprio movimento"[23] com a dissolução do CIAM em 1959. Neste contexto, proporcionaram-se as primeiras manifestações do movimento Pós-Moderno que, na sua essência, criticaram a forma como a arquitectura moderna não se integrava com a cidade e a sua história e, por vezes, a sua escala monumental não estabelecia relações com os utilizadores. Jencks refere que "a principal motivação da arquitectura pós-moderna está ligada com o falhanço social da arquitectura moderna, mas também com a sua mítica morte repetidamente anunciada há mais de dez anos."[24]

Este período assinalou-se por inúmeras publicações críticas, nomeadamente as de Robert Venturi (n.1925) e Denise Scott Brown (n.1931), Jane Jacobs (1916-2006), Fredric Jameson (n.1934), Kevin Lynch (1918-1984), Aldo Rossi (1931-1997), Christian Norberg-Schulz (1926-2000) e Charles Jencks (n.1939).

[17] Grande. [1999] 2005: 81
[18] *Ibidem*
[19] *Ibidem*
[20] *Ibidem*
[21] *Ibidem*
[22] Jameson. 1998: 3
[23] Rubino. 2003
[24] Jencks. 1986: 30



Fig.33
The Architect's Dream by Thomas Cole's augmented by VSBA.

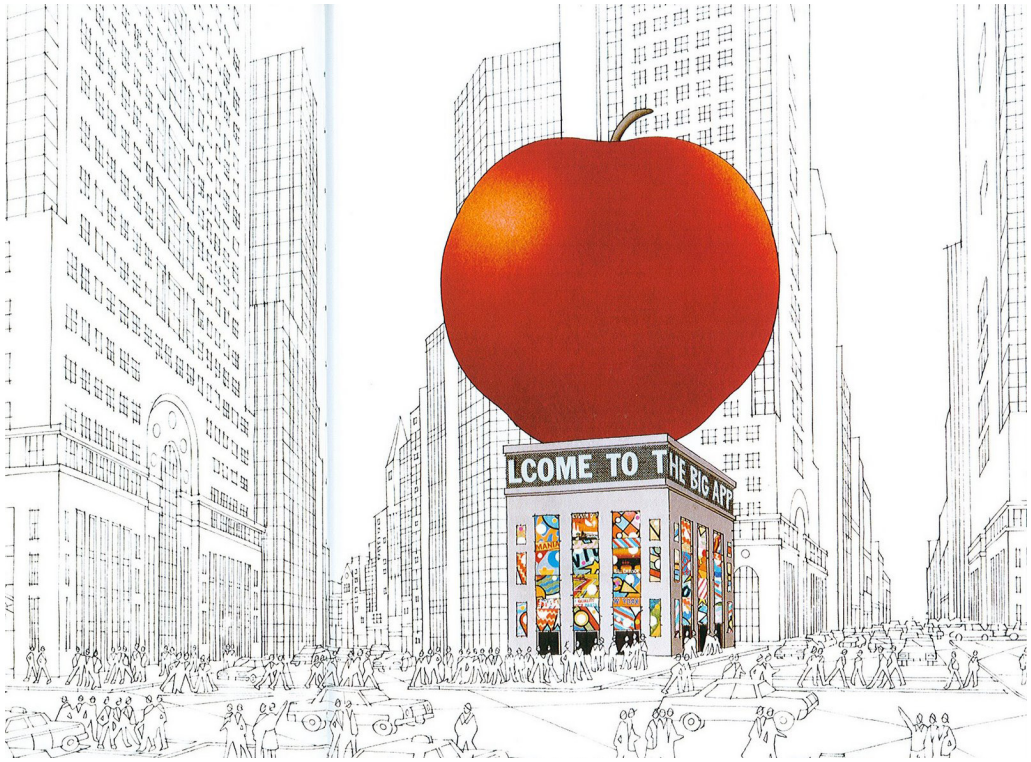


Fig.34
Iconic design for Times Square Development project, New York City, 1984.

A crítica de Venturi, no livro *Complexidade e Contradição* (1966), "marca o final de uma época [modernismo]"[25], tornando-se num tratado de arquitectura que "influencia a arquitectura nos três últimos decénios do séc. XX"[26]. Venturi argumenta que a "escala da arquitectura estava desligada do utilizador"[27] e, por isso, defendia que se deveria "voltar aos projectos multifuncionais e que a arquitectura devia voltar a transmitir um significado, […] interligando-a com o local e a sua história."[28]

Em 1977, Charles Jencks lança o livro, *The language of Post-Modern Architecture,* onde surge pela primeira vez uma análise ao movimento pós-moderno. "[The language of Post-Modern Architecture] Foi o primeiro livro a tematizar o movimento pós moderno e usar a expressão como título"[29], o que fez com que vários afirmassem que Jencks inventou o termo e conceito de *'Post-Modern'*. "Esta afirmação é verdadeira, pelo simples facto de ter teorizado, divulgado e editado um livro com esse titulo."[30] Neste livro, Jencks, da mesma forma que Venturi fez em *Complexidade e Contradição*, enuncia os falhanços da arquitectura moderna, principalmente na forma elitista como os arquitectos se centravam nas regras e nos métodos da morfologia do projecto como um todo, até ao último pormenor, e deixavam de lado as preocupações com o utilizador, "o modernismo tornou-se elitista e exclusivista."[31]

O segundo livro de Robert Venturi, em co-autoria com Denise Scott Brown e Steven Izenour (1940-2001), *Learning from Las Vegas* (1972), foi considerado como outro dos principais manifestos do movimento Pós-Moderno. Neste livro dedicam-se à análise da *'Strip de Las Vegas'* , a rua principal das cidades**.** Uma provocação que pretende aprender e analisar a arquitectura, criando e desenvolvendo dois conceitos que permitem catalogar – o *'Duck'* (pato) e o *'decorated Shed'* (barracão decorado). Estes termos têm a sua origem no facto de a arquitectura analisada pelos autores, em Las Vegas, ter procurado descortinar acerca da ideia de imagem no processo de construção da forma. Segundo Venturi, Scott Brown e Izenour, a denominação *'Duck',* engloba todas as construções escultóricas; "espaço, programa e estrutura apresentam-se submersas e distorcidos numa forma global simbólica."[32] Em *'decorated Shed'*, "espaço e estrutura estão ao serviço do programa enquanto que o ornamento"[33] (revestimento da fachada) é seleccionado e aplicado independentemente. Se, no primeiro, a "arquitectura

[25] Lupdfer. *Et al.* 2006: 536
[26] *Idem*: 536
[27] Venturi. 1966: 13-14
[28] *Ibidem*
[29] Jencks [1986] 1996: 19
[30] *Ibidem*
[31] Jencks. 1986: 29
[32] Venturi. *Et al.* 1972: 89
[33] *Ibidem*





Fig.35
Crawford Manor, Filadelfia, Paul Rudolf.

Fig.36
Guild House Filadelfia, Robert Venturi.



Fig.37
Competition for office Tower, 43rd Street and Eight Aveneu, New York City, 1994.

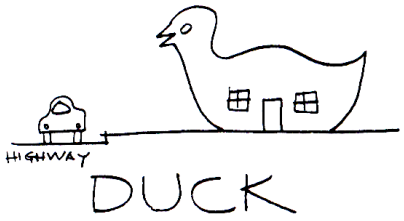
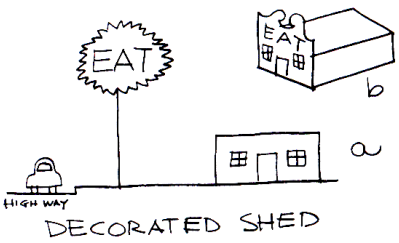


Fig.38
The Duck and the Decorated Shed



se assume como um símbolo"[34], no segundo, a "arquitectura serve de abrigo convencional onde são posteriormente aplicados símbolos."[35]

No que diz respeito ao aparecimento da 'decoração', Venturi, Scott Brown e Izenour, defenderam a introdução do simbolismo em consonância com o local e, por isso, propuseram o retorno à integração da arquitectura no seu meio envolvente e o abandono do edifício objecto.

Venturi considera que o 'Duck' "desempenha uma papel demasiado importante na arquitectura moderna."[36] Por forma a comprovar a base da sua proposta, Venturi analisa dois casos práticos, ambos edifícios de habitação em Filadélfia, a Guild House (1961) de sua autoria, e a Crawford Manor (1962-1966) de Paul Rudolf (1918-1997). Segundo o autor, o seu projecto para a Guild House, pode ser considerado como um 'decorated shed' "orientado para a função com vários elementos decorativos presentes na fachada."[37] Pelo contrário, considerava o edifício Crawford Manor como um 'Duck', não de uma forma depreciativa mas pela importância que o arquitecto dá a uma "expressividade abstracta"[38] que Venturi considera como "heróico e original."[39]

O Pós-Moderno caracterizou-se assim pela "mistura eclética de qualquer tradição com o passado imediato, […] é tanto a continuação do modernismo e a sua transcendência, […] como um movimento cultural e época histórica."[40] O movimento não fez uma cópia simplista e revivalista do passado como teria acontecido na arquitectura de Burnham (final século XIX). Pelo contrário, segundo Jencks, inovou pelo facto de conciliar o "passado, o presente e o futuro."[41] Continuou algumas ideias do Movimento Moderno e ultrapassou-as inserindo a noção de duplo significado. O duplo significado está ligado com o facto de o Pós-Modernismo ser uma continuação do Movimento Moderno, visto que grande parte dos "arquitectos que fazem parte deste movimento foram alunos dos mestres modernos"[42], e pelo facto de o transcender, através da introdução de novos elementos decorativos e figurativos na composição arquitectónica. A arquitectura pós moderna seria a "resposta natural de uma cultura de possibilidades de escolha, de diferentes códigos. Trazendo à luz a dialéctica destes dois códigos, um primário, tradicional, que evolui lentamente, como uma língua viva, penetrada de clichés e enraizado na vida familiar, a outra moderna, fértil em neologismos e em mutações rápidas ao nível da tecnologia, da arte e da moda. A arquitectura pós-moderna combina as duas numa dupla codificação."[43]

---

[34] *Ibidem*

[35] *Ibidem*

[36] Lupdfer. *et al*. 2006: 538

[37] Venturi. *et al*. 1972: 93

[38] *Ibidem*

[39] *Ibidem*

[40] Jencks. [1986]: 7

[41] *Ibidem*

[42] Montaner. 2001: 165

[43] Jencks. 1977. *Cit in*. Lupdfer. *Et al*. 2006: 550



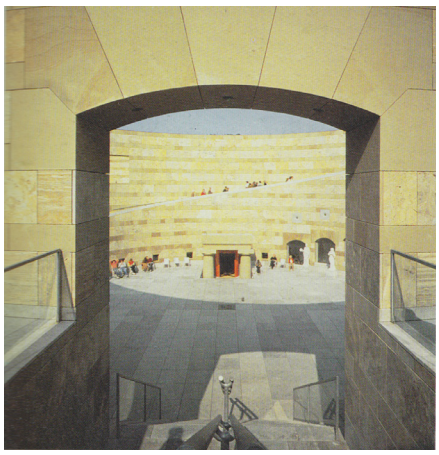


Fig.39-41
Galeria Estatal de Estugarda. Vista exterior. Acesso ao pátio. Detalhe arcos segmentados.





Fig.42-43
Piazza d'Italia, Nova Orleães.



> "One of the most significant features or practices in Post-Modernism today is pastiche. […] Both pastiche and parody involve imitation or, better still, the mimicry of other styles and particular of the mannerisms and stylistic twitches of the other styles. […] Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique style, the wearing of a stylistic mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without parody's ulterior motive, without the satirical impulse, without laughter, without that still latent feeling that there exists something normal compared with which what is being imitated is rather comic. Pastiche is blank parody, parody that has lots its sense of humour: pastiche is to parody what that curious thing, the modern practice of kind of blank irony, is to what Wayne Booth calls the stable and comic ironies of the eighteenth century."[44]

Este período da arquitectura fica também marcado pelo pluralismo, "o arquitecto deve criar projectos para diferente sensibilidades culturais com diferentes formas de interpretar o bom estilo de vida quotidiano."[45]
O projecto de James Stirling (1926-1992) e Michael Wilford (n.1938) para a extensão da Galeria Estatal de Estugarda (1977-1984), surge como "a mais notável e convincente obra a usar a dupla significação na arquitectura."[46] Neste, a "presença de elementos tradicionais (rústicos), o uso de formas clássicas incluindo cornijas Egípcias, um grande espaço central exterior, e através do uso de arcos segmentados, contrastam com a mistura do aço, cores em forma de colagem do 'de Stijl', do movimento moderno."[47]
Contudo, é nos Estados Unidos que surgem provavelmente os três exemplos mais decisivos que se "converteram em manifestos"[48] de uma "nova arquitectura declarada pós moderna"[49]: St. Joseph's Fountain na *Piazza d'italia,* em New Orleans (1975-1978) de Charles Moore; o edifício Municipal de Portland (1980-1983) de Michael Graves; e o AT&T Building em Nova Iorque (1978-1984) Philip Johnson.

Segundo Montaner a *Piazza d'italia* surge como uma "montagem cenográfica com uma grande influência Barroca (Fontana di Trevi)"[50], bem como por "ordens clássicas que o autor ironiza através do uso de luzes néon e dos anéis e capitéis em latão."[51] A planta da praça assume a forma de bota da península de Itália, estando rodeada por água para representar os mares que a limitam.
O edifício Municipal de Portland destaca-se pela sua expressão tectónica, através de um grande volume de planta quadrangular. As "fachadas são compostas por um amplo reportório de sistemas heterogéneos de janelas quadradas repetitivas, pequenas e

[44] Jameson. 1998: 4-5
[45] Jencks. [1986] 1996: 35
[46] *Idem*: 32
[47] *Ibidem*
[48] Montaner. 2001:163
[49] *Idem: 165*
[50] *Ibidem*
[51] *Ibidem*



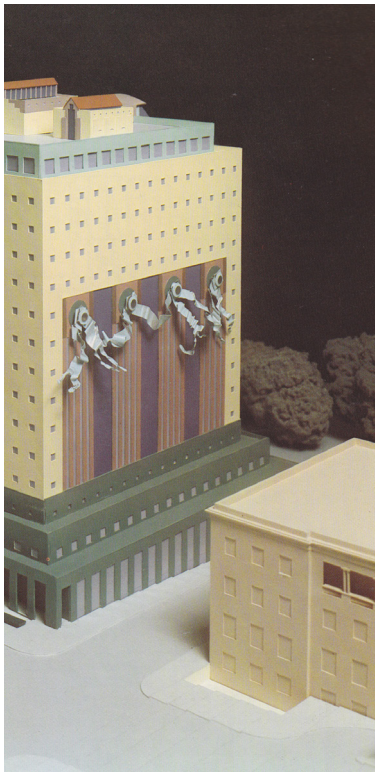


Fig.44-45
Edifício Municipal de Portland.



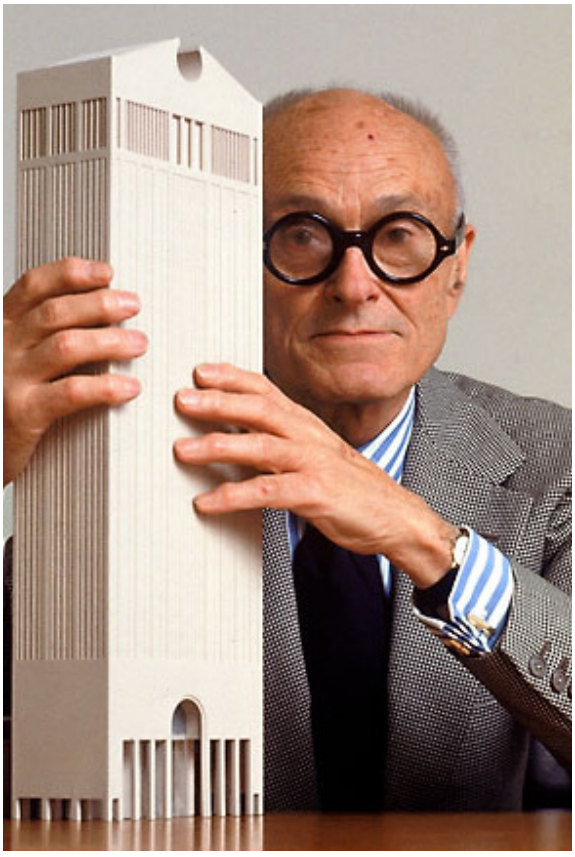


Fig.46-47
AT&T Building, Nova York.

historicistas, janelas modernas 'fenêtres à longueur' e panos de vidro redesenhados com tratamentos ornamentais (grinaldas gigantes). Inspiradas nas formas procedentes dos tipos históricos de templos, arco do triunfo."[52]

O AT&T Building retoma o "elemento tradicional da cidade dos arranha-céus, o coroamento."[53] Devido à sua proximidade com o Seagram Building de Mies van der Rohe, (símbolo do International Style), o edifício proposto por Johnson produz um grande contraste. Recupera o "papel da cobertura bem como do ornamento, negados no Seagram."[54] O desenho do "arranha-céus segue os princípios das ideias clássicas, com um corpo de edifício com base, coluna e coroamento."[55]

> "Philip Johnson's […] design for the AT & T Building in New York, which has been called by Paul Goldberger 'Post Modernism's major monument'. As pointed out by Goldberger the top of this skyscraper looks very much like a Chippendale highboy or an eighteenth-century fantasy scheme of Ledoux or Boullée if, as intended, smoke from the heating system pours out of the hole in the broken pediment. The bottom continues the historical allusions including within, a 'forest of columns' and, without, a very Renaissance motif, the Serliana, or according to Johnson, the front of Brunolleschi's Pazzi Chapel."[56]

O Pós-Modernismo atingiu o seu apogeu durante os anos de 1980, período a partir do qual "passa a ser aceite pelos profissionais, pelas academias e pela sociedade em geral."[57] O movimento desenvolveu a ideia de '*star status'* na arquitectura. Esta expressão ressurge numa altura em que uma maioria dos projectos realizados começavam a ser publicados em revistas de arquitectura conferindo aos *media* (Time Magazine) a capacidade de atribuir a notoriedade aos arquitectos (Jencks 2011). Esta influência fez com que outros arquitectos "seguissem os mesmo passos de Johnson"[58] que, segundo Jencks, factores como "raiva, dinheiro e poder"[59] se tornaram indissociaveis do Pós-Modernismo. Ao edifício de Johnson foi atribuído o carácter de primeiro "Iconic Building, que influenciou os media e a arquitectura."[60] O movimento começa, assim, a demarcar-se por uma ideia da objectualidade, apresentando-se com uma grande expressividade escultórica, quer pela sua forma quer pela sua exagerada decoração. Embora os Pós Modernistas tenham criticado a monumentalidade do movimento moderno, este movimento também acaba por criar este tipo de obras.

---

[52] *Ibidem*
[53] *Ibidem*
[54] *Ibidem*
[55] *Ibidem*
[56] Jencks. [1978] 1990: 56
[57] Jencks. [1986]: 9
[58] Jencks. 2011: 80
[59] *Ibidem*
[60] Gehry. 2005. *Cit in*. Jencks. 2005: 11



Fig.48
Roy Lichtenstein, 1965. This Must be the Place

Fig.49
Madelon Vriesendorp, Captive Global Revisited 1978. Caricatura ao *Manhattanismo*.



"Despite the noisy proclamations of 'post-modernists' about the end of an era, their actual vocabularies have involved little more than the sticking together of pre-existent pieces of modern architecture, with appliqués here and there, of skin-deep historicism. This scarcely amounts to a basic critique; it is rather a change of clothes."[61]

[61] Curtis. 1982: 387

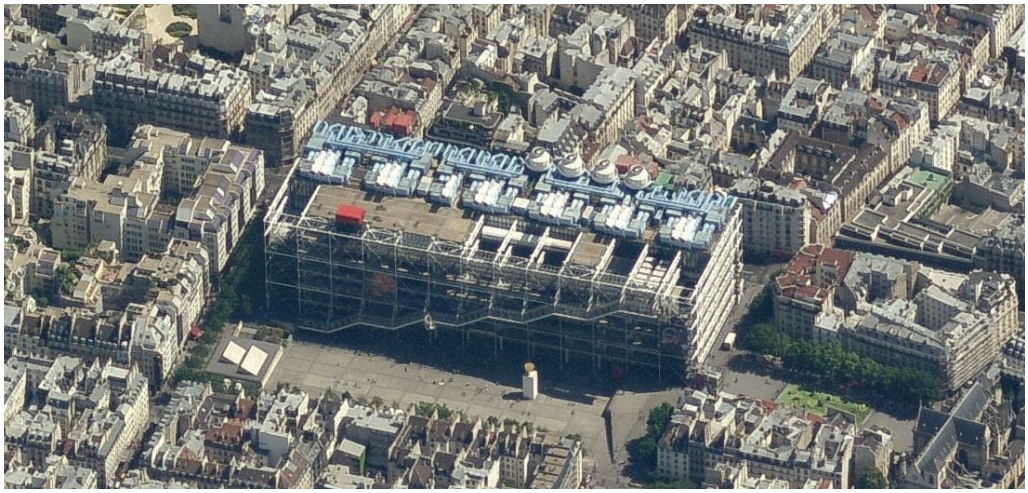






Fig.50-52
Centre national d'Art et de Culture Georges Pompidou.

High-Tech

> "As post-modernism went into decline, its avant-gardist credentials suffered due to its associations with the vernacular and traditionalism, and celebrity shifted back towards modernist avant-gardism."[62]

Com a aparente queda do movimento Pós-Moderno e a consequente construção de inúmeros museus por toda a Europa, nos anos de 1980 começam a surgir outros movimentos que reinterpretam o panorama arquitectónico. Este facto deve-se às transformações nas cidades Europeias pós-industriais, que desde os anos de 1970 se começam a refugiar no 'Turismo e na Cultura'. Este princípio permite alterar o "destino das cidades tornando possível a sua reinvenção através da construção de ícones culturais."[63] Os espaços culturais e de lazer "[museus, óperas, centros culturais, etc.] ganham assim, [durante a segunda metade dos anos 1980], um novo protagonismo, agora como catalisadores do desenvolvimento de áreas degradadas ou subutilizadas."[64] Como exemplo, aparece o *Centre Pompidou*, desenhado por Richard Rogers (n.1933) e por Renzo Piano (n.1937). Esta obra regista a continuação do Movimento Moderno tardio, dando seguimento a algumas ideias anteriormente apresentadas por Allison & Peter Smithson na escola *Hustanton* (1953). O Centro *Georges Pompidou* (*Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou*) introduziu um novo pensamento na prática da arquitectura, denominado *High Tech*, que se denotada pelo facto de voltar a tirar partido visual e estético dos sistemas construtivos e mecânicos do edifício, retomando a ideia de arquitectura monumental desligada do utilizador.

> "Why is the Pompidou center Late-Modern and not Modern? Because, like a work of Art Nouveau, the expression of joints and structure is so obsessive and poetic that it dominates other concerns. The muscular gerberettes and their accentuated curving sections have all the overtones of an Art Nouveau insect, such as Adler's Bat, and the way pin joints are celebrated is reminiscent of Horta's Maison du Peuple. This 'structuralism' would have been condemned in the twenties as structural acrobatics, but quite clearly here the architects are trying to be popular, not Modern, and take advantage of the widespread love of the meccano-set image, which is now deep in our society. They have succeeded because, as with all fantasy, they haven't compromised the Basic image."[65]

O Tardo-Moderno de certa forma retoma os princípios do moderno, mas transforma-se num *ultra*-moderno mais "pragmático em vez de idealista"[66], prende-se com o facto de ambicionar "criar coisas novas, […] ser auto-suficiente, ser uma afirmação de avant-garde para com a arquitectura tradicional."[67]

---

[62] Jencks. 2002

[63] Grande. [1999] 2005: 83

[64] *Ibidem*

[65] Jencks. 1990: 46-47

[66] Jencks. [1978] 1990: 48

[67] *Ibidem*

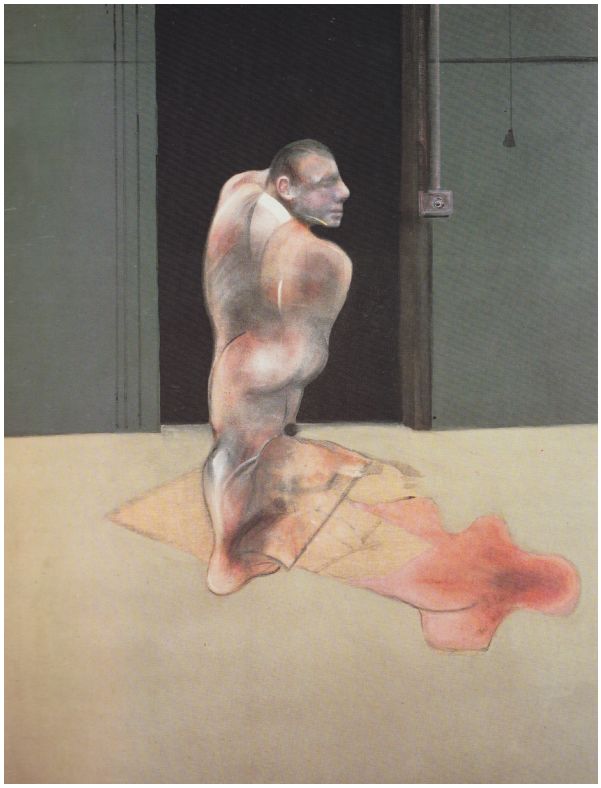


Fig.53
Francis Bacon, Study for the Portrait on John Edwards, 1986.
"Relação das artes plásticas com o aparecimento do pensamento desconstrutivista presentes na arquitectura." (John Griffiths. *Cit in*. Papadakis. 1989.)



Fig.54
Iakov Chernikhov, Ilustração teatral construtivista, Belgrado 1931

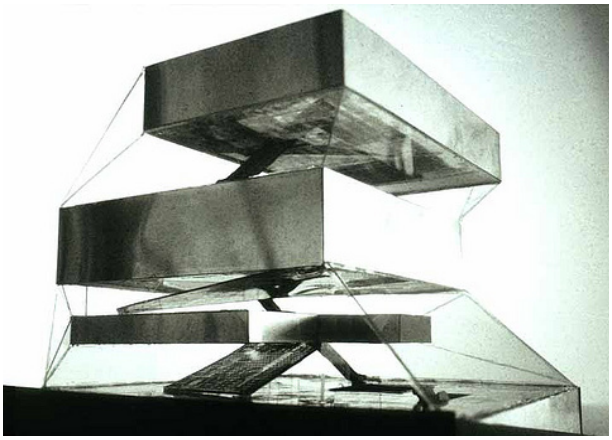


Fig.55
Esquema divisão programática, Bibliotéca de Seatle. Oma 2004

> "O artista plástico – símbolo de êxito e prestígio social – elabora obras de arte uma a uma, de maneira artesanal, criando a síntese pessoal de diversas influências plásticas. […] os artistas plásticos, movidos por um desejo reaccionário de rejeitar qualquer etiqueta de tendência ou postura artística, começaram a defender um panorama de estrita multiplicidade e individualidade. […] Não há duvida quanto ao aumento de prestígio do mundo das artes; um prestígio que inclusive se traduziu no alto valor de mercado que as obras de arte adquiriram no final dos anos oitenta, elevado artificialmente pelas próprias galerias e marchands. […] Talvez, nesta vontade de imitar os artistas autênticos que se aproximam da interpretação da realidade, os arquitectos sigam uma via de recuperação de uma autenticidade perdida, já que em cada novo caminho foi-se esgotando e consumindo, convertendo-se em maneirismo e artificialidade. Tudo isto induziu nos arquitectos a vontade de desenvolver um método arquitectónico que se procura aproximar dos mecanismo da criação artística."[68]

Desconstrutivismo

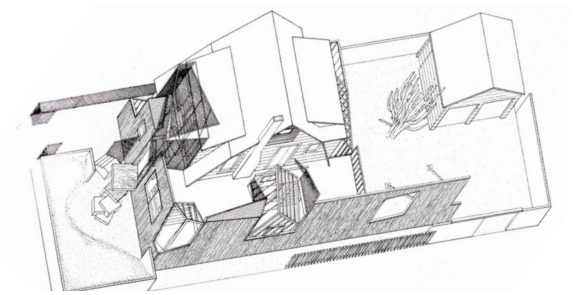
Neste contexto, com a crescente mudança de posicionamento dos arquitectos, surge um novo movimento: o Desconstrutivismo. Tal como o nome indica, este movimento pressupôs a desconstrução das formas e funções arquitectónicas nas suas componentes individuais. Numa vertente prática, esta corrente arquitectónica introduziu novas interpretações geométricas e novas possibilidades construtivas, recuperando e reinterpretando as ideias iniciadas pelo *De Stijl* e pelo construtivismo Russo. "Na verdade, o Desconstrutivismo contraria o 'peso cultural' da Tectónica da construção, questionando esses valores ancestrais que ligamos à materialidade na Arquitectura. De certa forma, essa corrente determina o uso das chamadas 'novas tecnologias' na composição arquitectónica (tal como o construtivismo russo o fizera sobre a primeira industrialização), deslocando decisivamente o papel da concepção técnica do campo da construção para o campo da linguagem ou da representação. Enfim, o Desconstrutivismo transporta para a arquitectura, a desmaterialização do espaço arquitectónico e urbano enunciada pela própria cibernética, anos antes."[69]

Um dos momentos impulsionadores do Desconstrutivismo foi a realização de uma exposição no MOMA [*Museum of Modern Art*], intitulada de *'Deconstructivist Architecture'*, organizada por Philip Johnson e Mark Wigley em 1988. Johnson afirma no prefácio do catálogo da exposição, "as mudanças que mais chocam um velho modernista como eu, são os fortes contrastes entre as imagens 'retorcidas' da arquitectura desconstrutivista e as imagens 'puras' do antigo estilo internacional."[70] Wigley, acerca dos projectos da exposição, descreve a arquitectura como "uma instituição central cultural que se tem valorizado principalmente pelo facto de estabelecer ordem e estabilidade. O arquitecto sempre sonhou em construir com formas puras, criar objectos. […] Os projectos desta exposição representam uma sensibilidade diferente, onde o sonho da forma pura é

[68] Montaner. 2001: 217

[69] Grande. [2002] 2005: 64

[70] Johnson & Wigley: 1988: 7



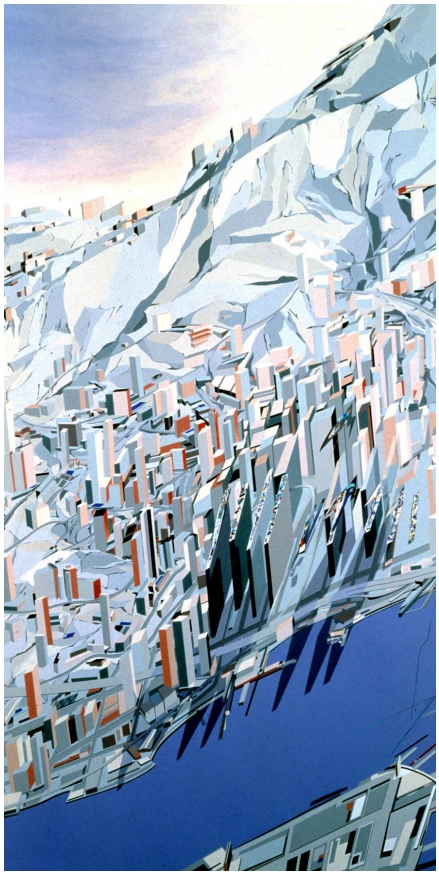


Fig.56
Casa Frank Gehry, Santa Mónica, 1978-1988.

Fig.57
Zaha Hadid, The Peak, Hong Kong, 1982-1983.

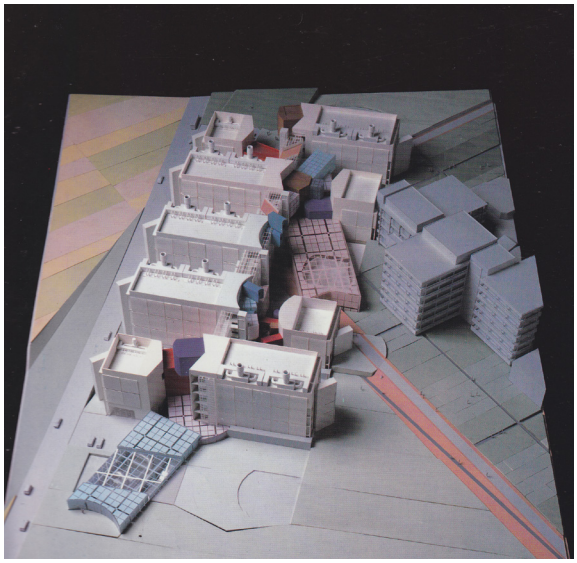
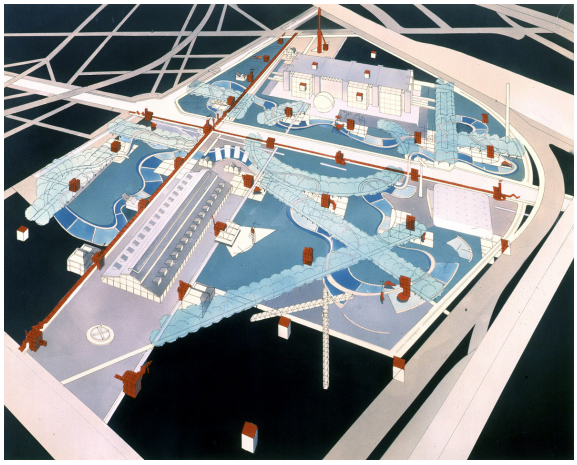


Fig.58
Peter Eisenman, Bio Center for the University of Frankfurt, 1987.



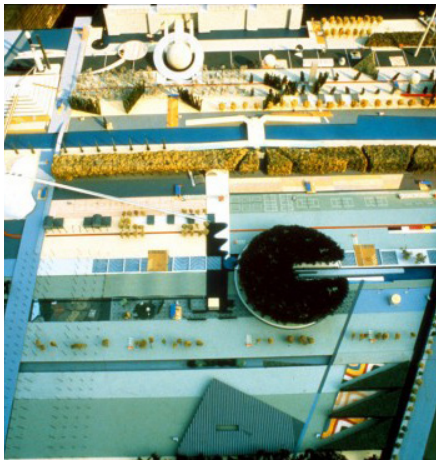


Fig.59
Bernard Tschumi, Parc de la Villete, 1982-1998.

Fig.60
Oma. Parc La Villette, 1983-1984.

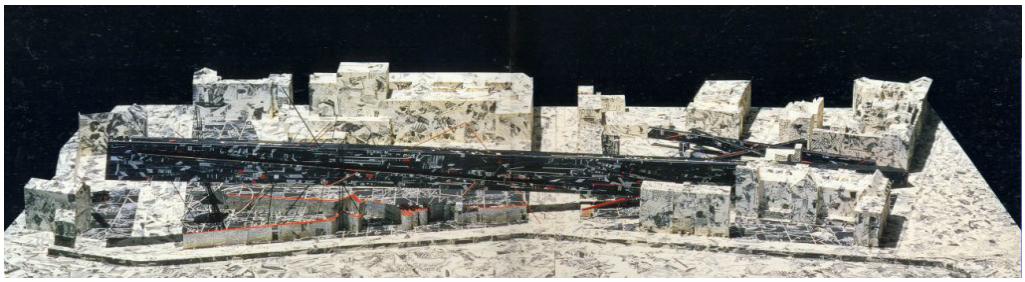


Fig.61
Daniel Libeskind, City Edge Berlin, 1987.

alterado. A forma contaminou-se. O sonho converteu-se numa espécie de pesadelo."[71] A exposição deu a conhecer trabalhos de Frank Gehry (n.1929), Peter Eisenman (n.1932), Bernhard Tschumi (n.1944), Rem Koolhaas (n.1944), Daniel Libeskind (n.1946), Zaha Hadid (n.1950) e COOP Himmelblau (empresa fundada em 1968 por Wolf D. Prix, por Helmut Swiczinsky e por Michael Holzer), fazendo com que o desconstrutivismo se "transformasse numa tendência operativa em Ateliers e Faculdades."[72]

> "If there really is a 'Neo-Modern' architecture, as many architects and critics have been quick to claim, then it must rest on a new theory and practice of Modernism. The only development to have emerged in the last 20 years – known as Deconstruction or Post-Structuralism – takes Modernist elitism and abstraction to an extreme and exaggerates already known motifs, which is why I would continue to call it 'Late'. But also contains enough new aspects which revalue the suppositions of cultural Modernism to warrant the prefix 'Neo', 'New' or 'Late'." [73]

Este movimento marcou este período arquitectónico, assinalando uma série de inovações que, começam a desvanecer a fronteira entre arquitectura e escultura. Como afirma Robert Venturi, o desconstrutivismo pode descrever-se como:

> "Beyond being a building that is not a building (or a building that is buildings), the deconstructed building is also not an architectural expression of shelter. It is an object, or rather a set of objects, left out in the rain. Or it is sculpture that is all right in the rain."[74]

Bilbao Effect

Simultaneamente, um dos possíveis fins desta fronteira ficou assinalado pela construção de inúmeros edifícios ícone[75], essencialmente com a construção do Museu *Guggenheim* em Bilbao, projectado por Frank Gehry, em 1997.
O Museu constituiu um incentivo arquitectónico, no sentido em que a sua aparência inconfundível funcionou como instrumento de sucesso na cidade. Aqui, a arquitectura icónica provou ser aplicada como uma estratégia de *marketing* e originou a expressão *'Bilbao Effect'*. O termo justifica-se pelo facto de a sua arquitectura escultórica ter sido qualificada como um marco da cidade e, por isso, ter sido capaz de requalificar um local degradado e em declínio económico.

> "O edifício do Frank Gehry é um exemplo espectacular pelo facto de ter sido criado com o intuito de criar um certo tipo de vistas para a cidade. Devido a este facto, este tipo de edifício, parece-se com o trabalho de Bernini, porque este autor cria espectadores

[71] *Idem*: 10
[72] Montaner. 2001: 170
[73] Jencks. 1988.
[74] Venturi & Scott Brown & Izenour. 1996: 266
[75] Conceito de ícone surge do grego e significa imagem.



Fig.62
Guggenheim Bilbao Frank Gehry



Fig.63-72
Publicidade dos *media*, *Time Magazzine*

> passivos. Enquanto Bernini criar vistas cenográficas, o edifício de Frank Gehry é a cenografia de Bilbao."[76]

O museu ícone permitiu um *'boom'* turístico - financeiro, que propiciou o prestígio da cidade de Bilbao. Deste modo, a terminologia *Bilbao Effect* tem vindo a ser associada a edifícios que estão ligados a importantes oportunidades lucrativas.

> "Durante os anos 90 esta condição é mantida através da instalação de novos Museus de Arte um pouco por toda a Europa, como acontece com o novo Museu de Helsínquia, por Steven Holl (n.1947), Museu de Estocolmo, por Rafael Moneo (n.1937), ou de Bilbau, por Frank Gehry – talvez o exemplo mais eloquente deste novo filão de espaços culturais com evidente repercussão urbanística. […] a capacidade regeneradora destes ícones arquitectónicos contemporâneos questionam o velho principio do planeamento funcionalista.[…] Estas novas marcas territoriais têm obrigado as politicas de gestão a repensar toda a estratégia de desenvolvimento das próprias cidades, tornando-se, ainda, na base do glamour promocional sobre o qual se sustenta o Turismo Cultural europeu."[77]

Stararchitects

Esta expressão *Bilbao Effect* fortaleceu o carácter pluralista da arquitectura, através de um novo neologismo – o *Starsystem/Stararchitect* – utilizado para denominar um corpo restrito de arquitectos. O termo consubstancia-se no facto destes arquitectos serem considerados como 'ídolos', dada a sua reputação crítica e a sua imagem arquitectónica, regularmente associados ao *avant-garde* da arquitectura. Assim, a notoriedade destes arquitectos justifica-se pela facto da sua obra ter atingido a qualidade de ícone, bem como, estar construída em todo mundo.

> "O chamado efeito Bilbao tem a ver com a ideia de as cidades serem competitivas a nível global. Julgo que daqui a 100 anos as pessoas vão relacionar o fenómeno dos arquitectos-estrela com os conflitos da economia global no final do século XX, a luta pela sobrevivência de alguns locais no meio da indústria do turismo, o marketing, a ascensão do museu como destino turístico."[78]

A divulgação dos *StarArchitects* foi, já no período do pós guerra, iniciada pela *Time Magazine* através da publicação do rosto de arquitectos na capa da revista. Le Corbusier, Eero Saarinen, Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies Van der Rohe, ou, mais recentemente, Philip Johnson, Rem Koolhaas e Zaha Hadid. A revista desempenhou, assim, um importante papel na divulgação e posterior notoriedade dos arquitectos (Koolhaas Maio 2011).

---

[76] Eisenman. 2009. *Cit in*. Steele. 2009: 27

[77] Grande. [1999] 2005: 83

[78] Bergdoll. 2010

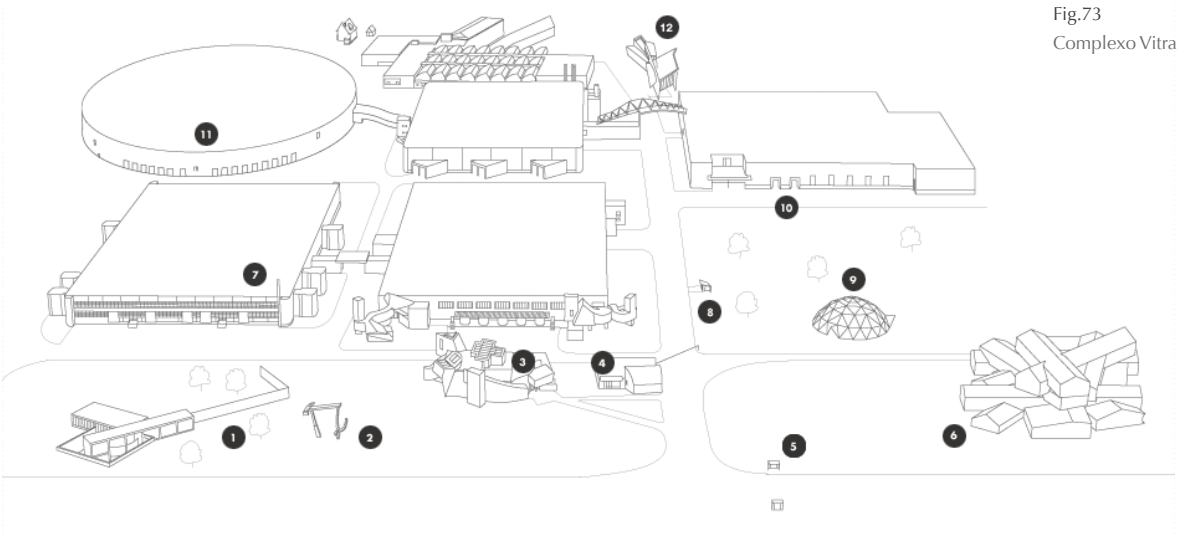


Fig.73
Complexo Vitra





Fig.74-75
Delugan Meissl
Porsche Museum
Estugarda, 2005-2008



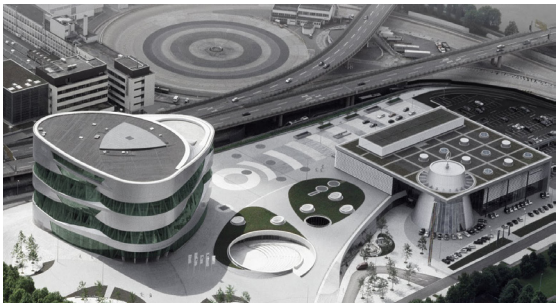


Fig.76-77
Un Studio
Mercedes
Benz Museum
Estugarda, 2001-2006





Fig.78-79
Coop
Himmelblau
BMW Welt
Munique, 2003-2007

Actualmente, a reputada revista *El croquis*, que surgiu em 1982, desempenha também um papel importante na divulgação das obras de vários arquitectos de tudo o mundo através da suas publicações bimensais. Desta forma, possibilitam o alargamento e reconhecimento daqueles que são considerados os arquitectos mais influentes internacionalmente, *starsystem*.

Reforçada pelos *media*, a reputação dos *StarArchitects* foi também assinalada pela própria publicitação de empresas que os seleccionaram para autores das suas instalações. Um dos exemplos mais paradigmaticos é o complexo industrial e de exposição criado pela empresa Vitra em Weil am Rhein na Alemanha. É constituído por vários edifícios projectados por reconhecidos arquitectos como Siza Vieira, Frank Gehry, Zaha Hadid, Tada Ando, SANAA, Buckminster Fuller e Herzog & Meuron. O complexo da Vitra é, assim, apresentado como uma espécie de 'expo' da arquitectura dos *Stararchitects*. Consequentemente, também as cidades procuram notabilizar-se pela construção de 'objectos' criados pelo *StarSystem*, através de edifícios maioritariamente culturais. Municípios e empresas privadas 'correm' atrás deste conjunto de arquitectos, antevendo edifícios que impulsionem e projectem os seus interesses.

> "Foram as implicações associadas ao Bilbao Effect que se tornaram óbvias pelos media, bem como para qualquer cidade em crescimento. Se uma cidade conseguir chamar o arquitecto certo, no momento certo da sua careira, e se puder assumir o risco económico e cultural, pode recuperar o dobro do investimento em aproximadamente três anos. Pode também alterar a prosperidade de uma zona industrial em declínio."[79]

[79] Jencks. 2005: 19

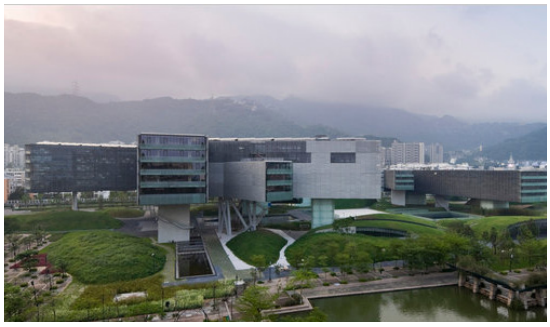




Fig.80-81

Steven Holl, Vanke Centre Shenzhen, 2006-2009.

Herzog & de Meuron, Elbe Phillarmonic, Hamburg, 2007-2012.





Fig.82-83

Erick van Egerat, Ing Office Building, Budapest, 2001-2004.

Schweger associated architects, Dubai Pearl, 2011-2013.





Fig.84-85

Tétrac, Manny Office, Nantes, 2008-2009.

Frédéric Druot & Francis Soler, Minitère de la Culture, Paris, 2002-2004.





Fig.86-87

Santiago Calatrava, Cidade das Artes e Ciência, Valencia, 1991-2008.

OMA+LMN Seattle Library, 2004-2008.



Fig.88

Moshe Safdie, Habitat 67 Montreal, 1967.

Contemporaneidade

"Nas ultimas décadas, o fenómeno cultural tem vindo a corporizar uma nova 'religião', um novo ritual social, uma nova forma de competição geopolítica, e também um novo motor económico. […] As políticas culturais adquiriram um estatuto na Pós-Modernidade, semelhante àquele que as politicas habitacionais e de planeamento alcançaram nas sociedades Modernas. […] Na verdade, nunca, como hoje [2003], se assistiu a uma tão proliferante 'espacialização' da cultura, ao nível urbano e arquitectónico, expressa através de apostas culturais, de diversa escala, […] 'invenção' de eventos sazonais ou na 'imposição' de novas arquitecturas – ícone."[80]

Neste panorama, as grandes mudanças na sociedade e consequentemente na arquitectura, têm levado a que os arquitectos sejam obrigados a criar novos princípios e formas de reinventar a arquitectura, com a finalidade de se tornarem originais, procurando superar as expectativas e criar algo de diferente e arrojado.

"With every international competition for a grand building, carefully graded designers compete with each other to produce the most original building. The result is the recent category and neologism 'stararchitects', as demeaning a phrase as the lists and rank order given into Wikipedia. Here one finds who has dropped in status and who has kept their level in the 'top 19'. The last category is called 'measuring celebrity status', on the same website. In the electronic village there is strong pressure for the iconic designer to get on this list, however much they, like Rem Koolhaas, may squirm and twist and rage under the pressure. Their rage stems from the double-blind. I would say that most of these iconic architects have a social conscience and want to design contextual counterpoint, but they are encouraged to put forward autonomous images with the 'wow factor'. […] In other words, the enigmatic signifiers, which are key to winning an iconic competition, are midway between iconography and iconology, they are both apparent and suggestive. "[81]

Cada novo edifício, actualmente, deve ser uma obra singular, única. A sua relação com o contexto envolvente parece ser meramente instrumental, abandonando a ideia de *genius loci*[82].

"Será portanto uma arquitectura em que as suas formas e espaços tentaram abrir novas propostas. Uma arquitectura em muitos casos descaradamente anti-humanista, baseada na incompatibilidade de cada nova obra em relação ao lugar e aos códigos de linguagem estabelecidos. Uma arquitectura de transição que está a tentar conceber uma nova ideia de espaço. A partir deste ponto de vista, considera-se que qualquer intenção de relacionar-se com o contexto, com a tradição e com as linguagens estabelecidas é uma ficção e uma nostalgia. Trata-se de uma arquitectura que esqueceu o social."[83]

[80] Grande. [2003] 2005: 95

[81] Jencks. 2011: 243

[82] O autor Norberg-Schulz, propõe com livro *Genius loci: Towards a phenomenology of architecture,* um retorno a ideia do *genius loci* (termo de origem romana), interpretando o seu significado e interligando-o com a ideia de lugar. A nova abordagem a este termo, diz respeito às características que definem o carácter do lugar, ao conjunto de características socioculturais, arquitectónicas, linguagem, hábitos, que definem um lugar.

[83] Montaner. 2001: 230–231



Fig.89
Capa Livro History of Post Modernism, Charles Jencks. Ícones dos anos 60 até a actualidade.



Fig.90
Ícones realizados por Stararchitects. (Koolhaas 2010)



Fig.91
Icones desenhados por aruqitectos não conhecidos. (Koolhaas 2010)

Contudo, Rem Koolhaas defende também a derrocada do *Starsystem*. "Acho que é um nome [stararchitects] realmente degradante para a grande maioria de pessoas ao qual é aplicado. É realmente uma espécie de termo político que, para determinados clientes é importante, porque usam os stararchitects. A minha esperança é que com toda esta complexidade actual esse nome desapareça discretamente."[84]

Numa das últimas conferências que realizou, mostra uma imagem repleta de ícones do século XXI realizados por *stararchitects* e compara esta imagem com outra que mostra os ícones realizados por arquitectos desconhecidos. Com estas duas imagens, Koolhaas pretende demonstrar o panorama da arquitectura contemporânea. Afirma que a arquitectura anónima hoje produzida assemelha-se ao que os arquitectos do *Starsystem* também produzem. Com isto, concluiu que não existe dialogo entre estes edifícios, e cada novo edifício que se constrói acaba por apagar o seguinte e assim sucessivamente. A grande individualidade presente em cada um destes edifícios representa uma ausência de harmonia, cada um luta pela notoriedade, reconhecimento dentro do campo disciplinar, apontando a grande influência dos *media* como principais culpados:

> "A idolatria do Mercado tem alterado drasticamente a nossa legitimidade e status, embora o nosso estatuto nunca tenha sido tão alto. […] É realmente inaceitável o que o Mercado hoje exige [ao arquitecto]. Exige reconhecimento, exige diferente e exige qualidades iconográficas. Koolhaas demonstra aqui as pressões que são exercidas sobre um arquitecto famoso farto do sistema dos superstars, com o facto de ter a necessidade de correr para ficar com a cabeça à sombra."[85]

A arquitectura apresenta-se crescentemente marcada pelo forte experimentalismo e pela ideia de inovação. O seu carácter formalista esmaga a crítica racional, refugiando-se num elitismo que parece desconhecer os problemas da sociedade e da sua realidade. A arquitectura parece ser realizada para si própria – 'arte pela arte' – e cada edifício parece salientar uma vontade inquestionável de sobressair do contexto em que se insere.

> "A arquitectura encontra-se potencialmente comprometida com este lado estético, e os arquitectos, ao que parece, são particularmente susceptíveis a uma estética que fetichiza a imagem efémera, a membrana superficial. O mundo torna-se estetizado e anestesiado. No mundo embriagante da imagem, a estética da arquitectura ameaça transformar-se na anestética[86] da arquitectura."[87]

[84] Koolhaas. 2009.

[85] Koolhaas. 2004. *Cit in.* Jencks. 2005: 101

[86] "A antiga palavra grega *aesthesis* refere-se a percepções sensoriais, e não a teorias de beleza abstracta. Implica uma elevação dos sentimentos e emoções e um despertar dos sentidos, precisamente o oposto de 'anestética'. O que interessa aqui é o significado original."*Cit in.* LEACH.1999: 81

[87] Leach.1999: 83





"The traditional image of the radical architect is the angry young man rebelling against the establishment. The avant-garde is defined by what it is against rather than what it is for. This leads to an oedipal succession of contradictions where each generation says the opposite of the previous. […] Rather than revolution, we are interested in evolution. Like Darwin describes creation as a process of excess and selection, we propose to let the forces of society, the multiple interests of everyone, decide which of our ideas can live, and which must die. […] An architecture that allows you to say yes to all aspects of human life, no mater how contradicting! An architectural form of bigamy, where you don't need to chose one over the other, but you get to have booth. A pragmatic utopian architecture that takes on the creation of socially, economically and environmentally perfect places as a practical objective.
YES IS MORE, Viva la Evolucíon!"[88]

"Architects should remember they are working for beings who walk upright and resist gravity, whose buildings should not convey only private or esoteric meanings tailored to the inside critic, writer or reader. In fact, architecture as the most everyday of the arts, must be readable on may levels, including the popular level." [89]

"Since the Millennium Post-Modernism, in all but name, has returned as a major movement in the arts. How has this happened? With the revisiting of ornament and pattern making in architecture and the arts, the explosive growth in iconic building and landmark sculptures – works that are symbolic and highly communicative – many of the post-modern concerns of the 1970s and 1980s have become central to society. Most importantly, pluralism has been accepted as the global order cultures, the post-modern commitment to many-voiced discourse that the contemporary novel celebrates. At any international art fair such as London's Frieze, over a hundred approaches are evident, and today in the world of architecture this market pluralism is almost as rich and tolerant of difference. Market diversity may not realise the post-modern ideal of political toleration, but it is an improvement on the dominance of one cultural mode, whether Classical, national or Modern. Beyond revisiting ornament, iconography and pluralism there are other post-modern 'returns', some which remind one of the old definition of 'revolution': 'to revolve back to a better past."[90]

[88] Ingels. 2010: 14-15

[89] Venturi & Scott Brown & Izenour. 1996: 267

[90] Jencks. 2011: 9

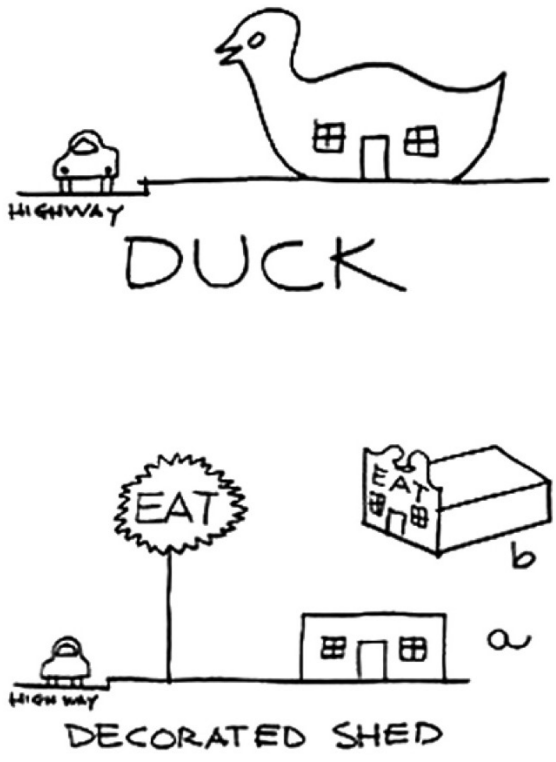
Fig.92 Imagem resultante de um concurso que previa a análise de várias cidades europeias, de forma a perceber o desenvolvimento da arquitectura e as suas influências. Neste contexto, a imagem é interpretado como um possível panorama da arquitectura actual, repleta de objectos.

CASOS





Fig.1-2
Cidade do Porto
e Amesterdão



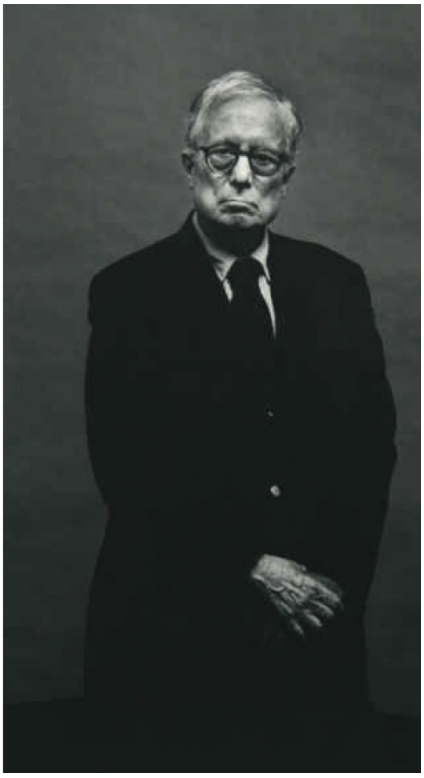


Fig.3-4
Duck &
decorated Shed
Robert Venturi

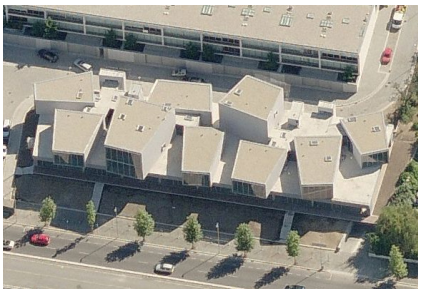
> "Almost any building type can produce an icon, there is no overriding direction to global culture, and the market prevails and demands continuous differentiation."[1]

Atentando nesta afirmação, bem como, com base na exploração teórica realizada nas duas primeiras partes e na opção de estudar as cidades do Porto e Amesterdão: a análise de casos de estudo centra-se em exemplos associados à problemática da imagem. Na selecção dos casos de estudo, foram deixados de lado edifícios culturais e englobados somente edifícios de habitação e de escritórios/serviços, pelo facto de que estas duas tipologias apresentarem maior rigidez pelas inúmeras limitações regulamentares.
A escolha das obras estudadas surgiu fundamentada por uma pesquisa de campo, e pela percepção pessoal do impacto que as mesmas exercem na cidade.
Este estudo de casos parte do conhecimento de cada obra e da teoria de Robert Venturi, 'Duck' e 'decorated Shed'. A análise estrutura-se através de uma reinterpretação pessoal destes termos, procurando identificar, clarificar e catalogar as tendências arquitectónicas.
Os casos de estudo foram agrupados em três categorias, subdivididas internamente em dois subgrupos. A primeira diz respeito a obras evidenciadas pelo seu volume, quer pelo seu **formalismo** quer por uma ideia de **expressividade integrada**. Aqui, no subgrupo relativo ao formalismo, englobam-se o edifico Arcam, o edifício de Comércio e Escritórios Boavista, o edifício Wozoco e o edifício Crystal Courts. No subgrupo da expressividade integrada agrupam-se o edifício da Bouça, o edifício Het Funen, o edifício Casas Brancas e o edifício The Whale.
A segunda categoria distingue os edifícios onde a fachada compõe o elemento de destaque e divide-se entre o conceito de **invólucro** e o conceito de ***pastiche***. Um acolhe o edifício Burgo, o edifício Mahler4 Office, o edifício SLYOU e o edifício ANO Software. E o outro, abrange o edifício d'Ouro, as Casas Borneo, as casas Living Boavista e o edifício farmácia Barreiros.
A terceira categoria corresponde a todos os exemplos híbridos, isto é, aqueles que se diferenciam não só pela sua forma como também pelo seu revestimento. Esta última subdivide-se entre "**criatividade" formal** e **esteticismo**. No subgrupo da criatividade formal reúnem-se o edifício Prolucar 3 e o edifício Living Foz, enquanto que no conceito de realce estético se reflectem o edifício Vodafone Headquarters e o edifício Atradius.

[1] Jencks. 2005:

Formalismo

A escolha do termo **formalismo** surge pelo facto de estes exemplos se destacarem pela sua volumetria, cuja forma exterior é valorizada independentemente da sua funcionalidade interior, implicando a adequação dos seus espaços e da sua estrutura. Como referido, a análise será feita a quatro edifícios, dos quais se observam dois de escritórios/comércio (Arcam e Edifício da Boavista), e dois de habitação (Wozoco e



Edifício de Comércio e Escritórios Boavista
Arq.: Arquitecto Eduardo Souto de Moura
Ano: 2004-2007
Localização: Porto: Avenida da Boavista perto do Parque da Cidade.
Programa: Comércio no piso térreo e escritórios no piso superior.



Arcam
Arq.: René van Zuuk Architekten
Ano: 1999-2003
Localização: Amesterdão (nova metrópole desenhada por Renzo Piano).
Programa: Centro de arquitectura de Amesterdão, composto por espaço de exposição, livraria e cafetaria.



Wozoco
Arq.: MVRDV
Ano: 1994-1997
Localização: Amesterdão (zona densificada dos anos 1960)
Programa: Habitação sénior composto por 100 habitações.



Crystal Courts
Arq.: Tangram Architekten
Ano: 2008
Localização: Amesterdão (entre os maiores parques, Amsterdamse Bos e Flevo Park).
Programa: Habitação (36 apartamentos).



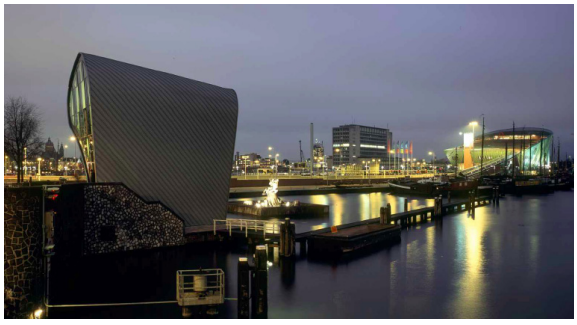
Fig.5
Edifício de Comércio e Escritórios da Boavista. Fotomontagem Rua de Aristides de Sousa Mendes





Fig.6-7
Edifício de Comércio e Escritórios da Boavista





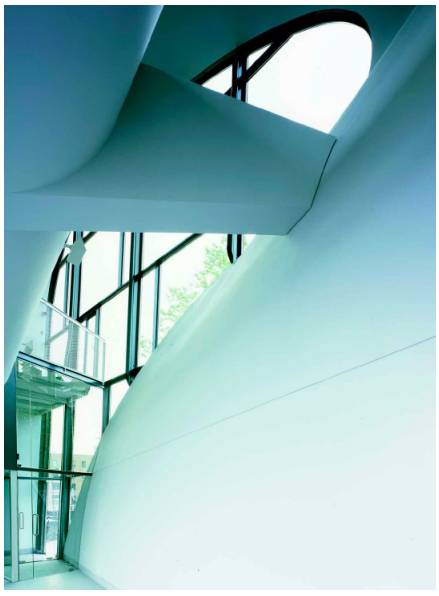


Fig.8-9
Edifício Arcam

Fig.10
Detalhe entrada edifício.

Crystal Courts).
O edifício de **Comércio e Escritórios da Boavista** situa-se Porto, na Avenida da Boavista e apresenta-se como um conjunto de volumes variados, pousados sob uma espécie de "mesa de suporte"[2]. Esta base surge com uma forma rectangular e abriga espaços comerciais em comunicação com a Avenida. Os volumes que se sobrepõem acolhem os espaços de escritórios e desenham-se numa métrica irregular e diversificada, no sentido em que a sua disposição na 'mesa' sugere alguma aleatoriedade. Este facto confere dinamismo a todo o conjunto, atribuindo-lhe um carácter objectual.

O volume **ARCAM,** construído para abrigar o Centro de Arquitectura de Amesterdão, localiza-se nas proximidades de *Oosterdok* e do novo desenho urbano de Renzo Piano. Esta obra radica a sua construção na recuperação de um antigo pavilhão da marina, do qual se reaproveitou a estrutura. A intervenção resume-se, portanto, à criação de um corpo exterior, envolvente aos três pisos do antigo edifício e que implica a sua reconfiguração interna. O edifício apresenta uma volumetria orgânica e escultural, que lhe confere a posição de um dos *landmark* da cidade.

Estes dois exemplos, pelo facto de estarem inseridos em locais privilegiados (vias de circulação de importância na cidade), assumem já, à partida, um lugar de destaque na cidade. Em ambos os casos o uso de uma forma diferenciada ou uso de uma forma irregular fortalece a sua particularidade, face aos restantes volumes da envolvente. Contudo, verifica-se, que estes dois exemplos encontram soluções distintas de formalismo. O primeiro desenvolve uma composição relativamente regular (a base) e, introduz alguma ruptura formal pela irregularidade sugerida pelos volumes superiores. Por outro lado, o segundo apresenta uma única forma destacada, pelo seu desenho curvilíneo que, por sua vez, suscita e fortalece a ideia de escultura. Apesar destas diferenças, ambos os casos, privilegiam a relação com um dos seus lados, no sentido em que desenvolvem grandes envidraçados abertos, respectivamente, para a Avenida e para a marina.

[2] Souto Moura. 2004. *Cit in*. Neves. 2008: 101





Fig.11-12
Edifício Wozoco alçado principal.





Fig.13
Edifício Wozoco alçado tardoz.

Fig.14
Detalhe galerias acesso habitações.





Fig.15-16
Edifício Crystal Courts.



Fig.17
Fotomontagem Edifício Crystal Courts.

O **WOZOCO,** situa-se numa zona residencial construída durante os anos 1960 (estilo cidade jardim), no lado Este de Amesterdão. A sua construção fundamentou-se na necessidade de desenvolver um conjunto de cem habitações sénior num local que, à partida, só permitiria um limite de 87. Para tal, o grupo MVRDV avançou com a proposta de agregar as unidades habitacionais em falta, pendurando-as no volume. Nasce, assim, um volume paralelepipédico com cinco caixas agregadas e flutuantes que permitem a resposta ao programa. A sua distribuição interna é feita em galeria envidraçada, que se volta para a estrada e desenha um eixo de entre o volume e as caixas flutuantes. Este edifício destaca-se na envolvente pela sua carga escultural.

O complexo **Crystal Courts,** localizado entre dois dos maiores parques de Amesterdão, (*Amsterdamse Bos* e *Flevo Park*), é constituído por trinta e seis habitações divididas em quatro blocos e desenvolvidas em torno de átrio comum que serve de jardim de inverno. Pretendendo destacar-se pela sua composição volumétrica, a proposta estabelece um conjunto recortado e escultural pela sobreposição de volumes desiguais. Este disposição de caixas em várias direcções e formas, resulta na leitura do edifício como objecto.

Marcadamente associados com a desfragmentação formal do programa, estes dois exemplos demonstram o carácter experimental e particular da arquitectura actual holandesa. No que diz respeito à sua imagem, os edifícios apresentam semelhanças entre si e sugerem, pela autonomia dos volumes suspensos, que Crystal Courts seja uma espécie de evolução interpretada de Wozoco.
Neste último exemplo os volumes soltos atribuem um carácter tectónico e formal, contraposto com a rigidez do bloco paralelepipédico. Já no caso dos Crystal Courts, o principio da desfragmentação da composição surge pela sobreposição desfasada de módulos aproximados do '*Tetris*'. Fortalecendo a semelhança entre estes dois exemplos, surge o uso da madeira como revestimento principal. Contudo, no Wozoco, as peças de madeira são dispostas horizontalmente, permitindo quebrar a verticalidade presente no alçado da rua e fortalecer a aleatoriedade das varandas coloridas do alçado tardoz. Já no caso do Crystal courts, a madeira é utilizada verticalmente, acentuando quer a verticalidade, quer a desconexão entre os volumes.

Expressividade Integrada

A escolha do termo **expressividade integrada** associa-se ao facto de este conjunto de edifícios desempenhar o papel de consolidação da malha urbana da cidade, embora se destaquem pelo seu vocabulário arquitectónico.

A análise centra-se novamente em quatro edifícios com pressupostos semelhantes e que se subdividem em dois casos: O primeiro, relativo à expressividade do vocabulário arquitectónico, reúne o conjunto de habitação da Bouça e do Het Funen; O segundo, diferenciado por uma fisionomia sugerida e "semi-imposta" pelo plano urbanístico, agrupa as Casas Brancas e o The Whale. O que afasta estes dois subgrupos é o modo como alguns casos se manifestam, essencialmente pela sua linguagem, e outros, pela forma sugestiva atribuída ao volume.



Complexo habitacional Bouça
Arq.: Arquitecto Álvaro Siza Vieira
Ano: 1975-2006
Localização: Porto: Rua da Boavista.
Programa: Conjunto de edifícios habitação colectiva incluindo espaços de atelier e comercial.



The Funen
Arq.: Architekten CIE.
Ano: 2000-2005
Localização: Amesterdão (zona velha da cidade).
Programa: Habitação e comércio piso térreo.



The Whale
Arq.: Architekten CIE.
Ano: 1998-2000
Localização: Amesterdão: península Borneo Sporenburg, KNSM Island.
Programa: Habitação e comércio.



Casas Brancas
Arq.: Arquitecto Adalberto Dias
Ano: 2007
Localização: Porto: Lordelo do Ouro.
Programa: Habitação comércio piso térreo.

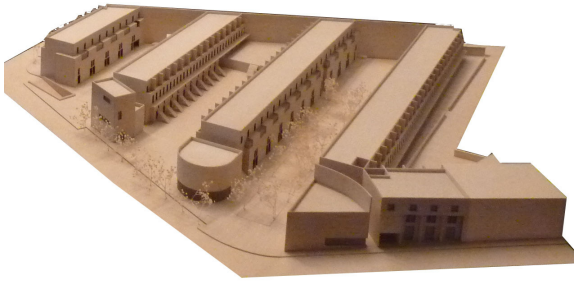




Fig.18
Maquete conjunto Habitacional Bouça.

Fig.19
Topo voltado para linha do metro.







Fig.20-21
Conjunto habitacional Bouça. Alçado principal. Alçado Tardoz. Vista da praça entre volumes.





Fig.22-23
Edifício Het Funen.







Fig.24-25
Edifício Het Funen. Alçado Principal Rua. Alçado voltado para linha Comboio. Alçado Interior quarteirão.

O complexo da **Bouça** situa-se num terreno trapezoidal nas proximidades da Rua da Boavista, a sua concepção radica na necessidade de criar habitação social. Este projecto surge inicialmente ligado ao programa do SAAL, prevendo realojar os moradores das 'ilhas' (habitação precária) daquela zona, que só se conclui trinta anos mais tarde. A sua composição formal é o resultado do desenho de quatro blocos paralelos entre si, unidos e rematados por uma longa parede de betão que, por sua vez, fecha o complexo para a linha do metro, que inicialmente era linha de comboio. Do lado oposto, junto à Rua da Boavista, os quatro volumes surgem rematados pela entrada do estacionamento e por três outros pequenos blocos, constituídos por programas de comércio e escritórios, cada um desenhado com uma forma distinta. Entre os volumes principais são desenhados espaços verdes e de lazer, de acesso às habitações e à galeria.

O **Het Funen** surge no seguimento de um plano urbanístico que previu o encerramento de uma área 3.5 hectares na zona velha de Amesterdão, num quarteirão triangular. O edifício desenha-se em forma de 'L', funcionando como barreira para a linha férrea e para a rua. O projecto destaca-se pela complexidade da sua dimensão que obriga a uma grande variedade tipológica e formal. No interior do quarteirão são desenvolvidos pequenos volumes habitacionais projectados por diferentes arquitectos e, que, como tal, atribuem diversidade e dinamismo ao interior do quarteirão.

Ambos os exemplos analisados, apresentam soluções de fecho de quarteirão da cidade consolidada e estabelecem relações com a linha de comboio/metro. Se, por um lado, o Het Funen, surge como remate de uma sequência de quarteirões que delimitam a zona histórica e de antigos portos comerciais da cidade, por outro, a Bouça responde aos problemas de habitação que se viviam na época.
Este último destaca-se pelo seu *design* minimalista e funcional, dado que o seu programa é composto por habitação de baixo custo. A forte repetição do modelo habitacional marca a composição das fachadas, as quais resultam da disposição assimétrica das escadas, portas e janelas entre pisos, sendo o último recuado. Contrariamente, o projecto The Funen, apresenta-se com uma maior complexidade programática e formal. Isto deve-se ao facto do seu programa prever a construção de vários tipos de fogos, com soluções *duplex*, galerias e acessos verticais múltiplos, num edifício de grande extensão. Pode, assim, dividir-se o programa deste edifício em dois volumes: o primeiro corresponde ao corpo que está em contacto com a rua e o canal; o segundo encerra o quarteirão da linha de comboio, protegendo-a visual e acusticamente. O primeiro volume, constituído por módulos *simplex* em acessos verticais múltiplos, apresenta o seu alçado por grandes envidraçados e portadas de correr. O segundo volume, em forma de curva, acompanha o desenho da linha férrea e compõe-se por uma diversidade de módulos *duplex* e galerias. O seu alçado é composto por vidro colorido, em forma de escama, com uma inclinação de 15º, criando um efeito de



Fig.26
Topo Rua da boavista. Três volumes remate.










Fig.27-33
Blocos habitacionais do interior do quarteirão Het Funen.




Fig.34-35
Edifício The Whale. Conjunto e vista interior quarteirão.




Fig.36-37
Edifício Casas Brancas. Conjunto e vista acesso habitações.

estroboscópio[3]. Deste modo são desenvolvidas duas fachadas distintas e directamente direccionadas com o meio envolvente mais próximo. Opostamente, no interior do quarteirão, os alçados apresentam-se interligados pela linguagem arquitectónica, nomeadamente, pela existência de um perfil metálico que percorre os volumes, assinalando os pisos. Aqui, a imagem do complexo é trabalhada através de painéis de dimensões variáveis de tijolo e vidro, dispostos aleatoriamente, criando um jogo de cheio vazio na composição.
Enquanto que no projecto da Bouça a grande parede diagonal e os três volumes de topo delimitam o espaço interno público das habitações, no caso de Amesterdão, é o próprio edifício em 'L' que define e delimita o espaço interno comum.
Em ambos os casos, a linguagem arquitectónica é demarcada na envolvente próxima, sendo o projecto da Bouça apresenta uma maior clareza formal e funcional. O edifício de Amesterdão apresenta-se mais experimental e complexo, dado a sua escala e diversidade programática.

O **The Whale** localiza-se na zona Leste de Amesterdão, na península do *Borneo Sporenburg*, (KNSM Island). A sua construção é resultante do projecto urbanístico realizado pelo grupo West 8, o qual previu a construção de grandes massas habitacionais em banda e, blocos de habitação colectiva apelidados de "meteoritos"[4], sendo este um exemplo dos três meteoritos previstos.
Na zona central de um dos braços da península, o edifício é ladeado por habitações de baixa densidade, das quais se destaca pela sua forma e escala. Assente numa base rectangular, o edifício conforma um quarteirão que, elevado nos seus dois topos, permite a comunicação entre a envolvente e o espaço verde central. No seu interior, a distribuição é feita em galeria, intercalada entre cada dois pisos, albergando 214 apartamentos *duplex*. No exterior, o carácter de objecto é reforçado pelo revestimento de todo o volume a zinco e a alumínio.

O edifício **Casas Brancas** localiza-se na zona do Lordelo do Ouro, nas proximidades do Cemitério do Ouro, e a sua implantação prismática surge da fusão de duas malhas urbanas. Numa zona habitacional e densamente edificada, o projecto desenvolveu uma base de comércio e dois volumes de habitação em galeria. A base comercial assume a forma prismática do lote e interliga-se com os dois volumes em forma de 'V'. A distribuição em galeria proporciona, por um lado alcançar o máximo de vistas e, por outro, esconder a relação de proximidade com o cemitério.

[3] Estroboscópio: aparelho que permite visualizar imagens em movimento, inventado pelo austríaco Simon Von Stampfer. Este aparelho permite perceber a noção de movimento, atribui a aparência de repouso ou de movimento lento a corpos em movimento rápido. [Britannica]

[4] West 8. 1996. *Cit in*. Welie. 2006: 133





Fig.38
Panorámica KNSM Island.

Fig.39-41
Edifício The Whale.









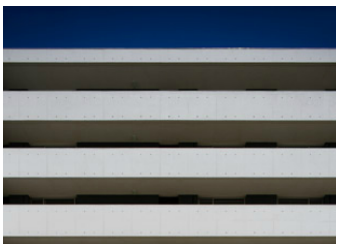


Fig.42-44
Edifício Casas Brancas. Detalhe Alçados.





Fig.45-46
Edifício Casas Brancas

Estas duas obras observam-se, tal como as anteriores, segundo uma ideia de quarteirão. No entanto, diferenciam-se pela sua diferença de escala e surgem como elementos de interligação de malhas.
No caso específico das Casas Brancas, a forma do terreno torna-se fulcral na determinação da implantação. Aqui, o desenho dos dois volumes habitacionais, aparentemente aleatórios, surgem impostos pela variação dos alinhamentos do tecido urbano.
No exemplo holandês, The Whale, observa-se uma resposta ao planeamento urbanístico e com vontade de quebrar com a rigidez estrita presente nas grandes massas de habitacionais envolventes.
O que demarca estes dois exemplos da envolvente é o trabalho da sua imagem. Enquanto o Casas Brancas é composto por dois tratamentos de alçados e tira partidos diferenciados consoante a orientação; no caso de Amesterdão, os arquitectos desenham aberturas desiguais e aplicam-nas repetidamente por todo o volume, independemente da sua orientação.

Procurando sintetizar a análise feita aos subgrupos da categoria **volume**, previamente denominados por **formalismo** e **expressividade integrada**, pode afirmar-se que existe, por um lado, a procura de criar uma ruptura arquitectónica e, por outro, a tentativa de se mesclar na morfologia urbana. No **formalismo**, e entre os volumes diferenciados por serem de escritórios ou de habitação, destaca-se, por um lado, a importância e impacto que exercem na envolvente e, por outro, uma manifestação caracterizada por uma exagero/redundância formal. Na **expressividade integrada**, constata-se que os exemplos estudados não procuram ter a conotação de ícone e, no entanto, a sua linguagem e a sua forma suscitam essa nomeação. A linguagem característica de cada um destes exemplos torna-os singulares relativamente ao meio onde estão inseridos.

Invólucro

A escolha do termo **invólucro** surge pelo facto de existirem edifícios que se demarcam e diferenciam pelo uso de uma 'vedação externa', muitas vezes desligada das funções internas. Neste conceito, evidenciam-se dois tipos desiguais de invólucros: um que desempenha um papel estético (Burgo e Malher4 Office); e outro que funciona como uma 'capa' e confere ao edifício uma nova imagem (ANO e SLYOU).



Edifício Burgo
Arq.: Arquitecto Souto de Moura
Ano: 2006
Localização: Porto: Avenida da Boavista.
Programa: Escritórios e comercio.



The Mahler4 Office
Arq.: Erick van Egeraat
Ano: 2008-2009
Localização: Amesterdão: Zuid-As.
Programa: Escritórios.



Edifício ANO Software
Arq.: ZAPGUN
Ano: 2009-2010
Localização: Porto: largo do Dr. Tito Fontes.
Programa: Sede de empresa.



Edifício SLYOU
Arq.: Nuno Capa
Ano: 2008-2011
Localização: porto: Rua Delfim Pinheiro.
Programa: Sede de empresa.



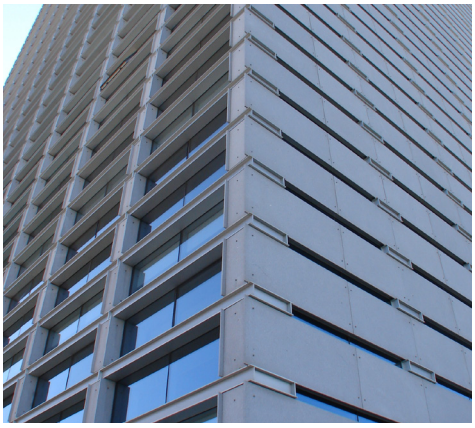


Fig.47
Panorâmica
Edifício Burgo.







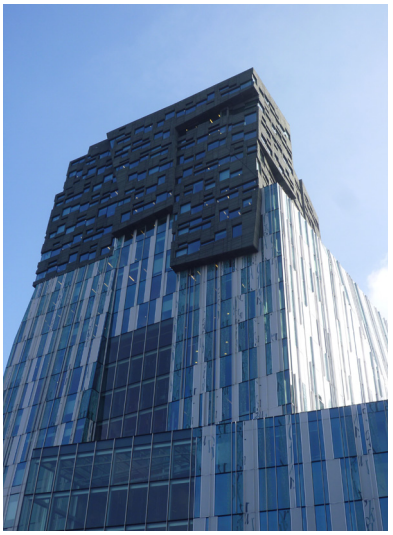
Fig.48-51
Edifício Burgo.
Detalhe
materiais.
Relação entre
volumes e praça.





Fig.52
Panorâmica
Zuid-As,
Amesterdão.





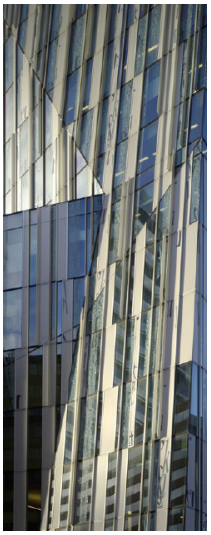


Fig.53-56
Edifício Mahler4
Office. Vistas
alçados. Detalhe
inteseção
planos.

O edifício **Burgo** está situado na avenida da Boavista no Porto, e compõem-se por dois volumes paralelepipédicos que completam o desenho de uma "praça". Um volume desenvolve-se horizontalmente e acolhe a funções de comércio e *ateliers*, enquanto que o outro, se desenvolve em altura (70m) e reúne conjuntos de escritórios.

> "Quando dei por mim, e achei que estava pronto para avançar, os bombeiros já tinham definido a altura (70m), os consultores ingleses a modulação dos pilares (3 carros) e os engenheiros a espessura das lajes (35cm). Com o núcleo central imposto pelos regulamentos de segurança (2 escadas e 4 elevadores, a largura do prédio saiu do balanço possível que a laje poderia suportar – 27m. A arquitectura das torres, será que é sempre assim, tipo 'Big Mac'?"[5]

Ambos os volumes apresentam uma linguagem semelhante através da utilização de fachada estrutural composta por vidro, pedra e ferro. A composição dos alçados é inspirada na imagem de um amontoado de paletes, interpretando o jogo de cheios e vazios. Os alçados surgem, assim, com duas realidades distintas: a este/oeste, compostas por pequenos rasgos horizontais de vidro, definidos pela dimensão dos perfis metálico; a norte/sul, com rasgos envidraçados maiores, cuja dimensão resulta da métrica das pedras de revestimento.

A torre **Mahler 4 Office** está localizada na zona sul de Amesterdão, denominada por *Zuid-As*. Esta obra radica a sua origem no plano urbanístico que propôs o desenvolvimento de uma zona densificada, ocupada por escritórios, habitação, comércio e espaços públicos. O seu volume alberga funções de escritório e surge como um elemento de ruptura, face aos edifícios envolventes, no que respeita a sua linguagem e imagem. O seu destaque é fundamentalmente criado pela exagerada alteração de materiais, no sentido em que à base atribuída a leveza do vidro e ao topo o peso da pedra escura. Para a interligação destes matérias é ainda utilizada uma combinação de vidro transparente e gravado com painéis de alumínio, a qual tenta criar uma transição subtil entre o corpo da torre e o coroamento. Reforçando a ideia de destaque, o edifício é diferente em cada um dos seus alçados, criando uma experiência emocional e táctil diversa da típica estrutura de torre.

[5] Souto de Moura. 2004. *Cit in*. Neves. 2008: 83





Fig.57-58
Imagens noturnas. Mahler4 Office e Edifício Burgo.

Dos casos analisados o exemplo do Porto apresenta-se com uma maior unidade, e não pretende, por si só, ser um elemento de destaque, já que o facto de ser uma torre lhe confere esse propósito. Contrariamente, no caso holandês, a ideia base do projecto procura reforçar o seu destaque. No entanto, existe a necessidade de confrontar estes factos com a percepção e o entendimento do meio onde cada um deles se insere. O edifício Burgo surge num ambiente em que os edifícios que o rodeiam não alimentam obstáculos visuais significativos e, por isso, destaca-se naturalmente. Por outro lado, no exemplo do Mahler4 Office observa-se que o quarteirão no qual é inserido se compõe por um conjunto denso de edifícios verticais, exemplares da imagem de marca de cada arquitecto. Portanto, este é o exemplo que mais se aproxima à arquitectura icónica. Este facto é reforçado pela já referida forma do edifício, a qual evidencia uma grande massa de pedra que, por um lado, assinala o *skyline* e, por outro, sugere o esmagamento da fragilidade do vidro que o sustenta. À diferença de materiais, acrescenta-se o desfasamento das fachadas, que desfragmenta o volume e cria jogos de intersecções. O exemplo holandês, sugere uma reinterpretação de carácter Pós-Moderno pelo facto de usar o coroamento, como no exemplo do AT&T Building de Philip Johnson, bem como uma referência desconstrutivista pela forma como desfragmenta o volume. Em paralelo, o edifício Burgo surge numa lógica diferenciada do Mahler4 Office representado por um desenho minimalista e rigoroso, à maneira moderna de Mies Van der Rohe, marcado pela simplicidade e requinte do detalhe.







Fig.59-61
Edifício ANO. Vista Rua de Camões. Alçado entra principal Travessa de Alferes Malheiro. Detalhe Coroamento Publicitário.







Fig.62-64
Edifício SLYOU.

O edifício **ANO SOFTWARE** compõe uma sede de escritórios e localiza-se na proximidade da estação da Trindade no Porto, num dos limites do largo do Dr. Tito Fontes. A sua construção surge pela requalificação de um antigo edifício do séc. XVIII que, após várias alterações, perdeu a sua identidade. Prevendo simultaneamente o restauro e a inovação prevista para a sede de uma empresa, a proposta recai na intenção de assinalar o volume na envolvente pela criação de uma pele exterior. A pele envolve o edifício e atribui-lhie, quer uma nova expressão, quer uma nova forma.

O projecto para o grupo **SLYOU** situa-se na zona industrial do Porto, e representa a vontade de recuperar um antigo armazém. Para além da alteração e do melhoramento dos espaços interiores, o que evidencia esta obra é a criação de uma fachada plana e translúcida, à qual se aplica um enorme *slogan* publicitário.

Exemplificado por estes dois edifícios, o conceito de invólucro aparece directamente associado à ideia de sobreposição de uma pele. Os dois requalificam uma preexistência, renovando-a pelo um desenho contrastante da fachada, elemento que possibilita a introdução de novidade à construção. Em ambos os casos é proposta a criação de um invólucro que serve de capa e *slogan* publicitário, tal como a ideia apresentada por Venturi na sua descrição de 'decorated shed'. Contudo, as duas obras também se diferenciam. No caso do edifício ANO, o invólucro é aplicado ao edifício sugerindo uma forma que esconde a volumetria existente e proporciona maior destaque. No edifício SLYOU, o invólucro é parcial, aplicado sobre a fachada de entrada. Este facto permite, por um lado, esconder o edifício e a cobertura originais e, por outro, alinhar e destacar a fachada principal na envolvente.

Pastiche

A expressão **pastiche** relacionada com o movimento Pós-moderno. E surge para caracterizar uma linguagem plástica arquitectónica, cujo objectivo é o de assinalar elementos pelo efeito decorativo. A referência mais vulgar será o uso de elementos construtivos históricos que devido aos avanços tecnológicos contemporâneos deixam de o ser para passar a constituir mera decoração. Nos casos de estudo seleccionados (edifício d'Ouro, casas Borneo, farmácia Barreiros e Living Boavista) o termo é atribuído pela reinterpretação do seu significado, que se refere aos edifícios que procuram referências directas em casos pré-existentes.



Edifício d'Ouro
Arq. Vasco Morais Soares
Ano: 1997-2001
Localização: Porto: (perto ponte Arrábida).
Programa: Habitação e comércio piso térreo.



Casas Borneo
Arq.: 60 Arquitectos
(Ruimtelab, MVRDV, Christian Rapp, de Architectengroep, Heren 5 Architecten, Faro Architecten, Gunnar Daan, Tekton Architekten, INBO Architecten, Faro e Koen van Velsen, Architectuurstudio Herman Hertzberger, etc), sobre plano de West 8.
Ano: 1996-2006
Localização: Amesterdão: na rua de Scheepstimmermanstraat.
Programa: Conjunto sessenta habitações unifamiliares.



Casas Living Boavista
Arq.: Arquitecto José Barbosa, do grupo Barbosa&Guimarães
Ano: 2009-2011
Localização: Porto: zona da rotunda da Boavista, junto da Rua Guerra Junqueiro, estabelecendo limites com a Rua e com o Cemitério de Agramonte.
Programa: Conjunto de dezasseis moradias em banda.



Farmácia Barreiros
Arq.: Tomas Norton
Ano: 2010-2011
Localização: Porto: rua Serpa Pinto.
Programa: Farmácia e laboratório.



Fig.65
Vista aérea
Edificio d'Ouro

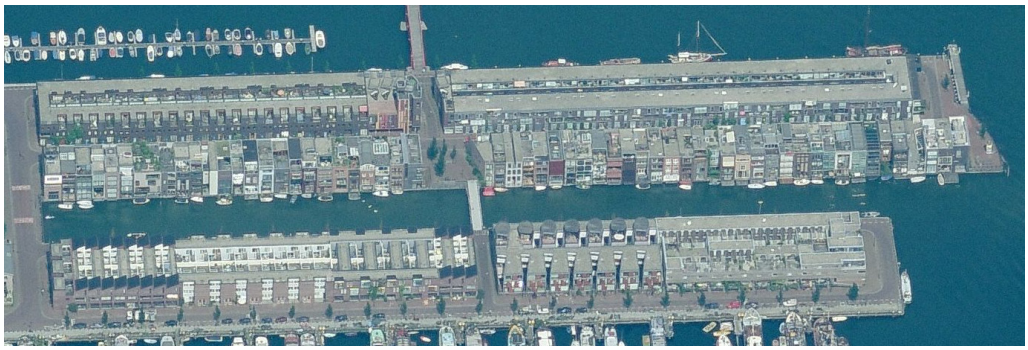


Fig.66
Vista aérea
KNSM island,
Borneo
Sporenburg.



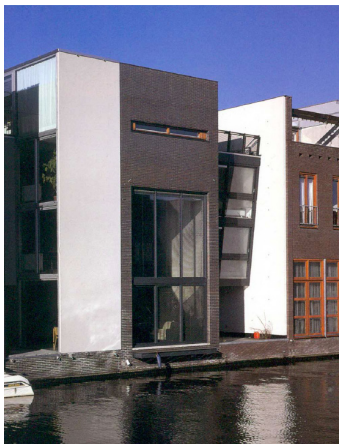




Fig.67-68
Alçados
exemplo
de Borneo
Sporenburg.

Fig.69-70
Alçados
exemplo do
edifício d'Ouro.



Fig.71
Fotomontagem
Rua do Ouro



Fig.72
Fotomontagem
Rua de
Scheepstimmer-
-manstraat

O complexo **d'Ouro,** está localizado junto à ponte da Arrábida e tem como limites físicos a marginal e a encosta junto à Calçada da Ponte. Dividido em duas cotas diferentes, o conjunto habitacional apresenta-se em parte junto ao rio e à marginal (cota baixa), e o outro na encosta (cota alta). O primeiro é constituído por um embasamento comercial de dois pisos e por volumes habitacionais sobre si colocados. O segundo é exclusivamente formado por volumes habitacionais, idênticos aos anteriores. As habitações apresentam-se num jogo de volumes e proporções semelhantes, desfasados entre si com linguagem cromáticas distintas. Este jogo é ainda reforçado pela diversidade de alçados, coberturas e materiais.

O conjunto de sessenta habitações do **Borneo** tem origem no seguimento do plano urbanístico para o *Borneo Sporenburg* (KNSM Island), assinado pelo grupo West 8. Prevendo a construção das habitações unifamiliares segundo a tradição holandesa, estabeleceram-se regras[6] estritas e respeitando as dimensões dos lotes previsto para a ocupação. Este projecto para as sessenta habitações junto à água, teve como objectivo ser uma experiência única, ou seja, cada uma das habitações pretendeu manifestar a originalidade de cada arquitecto segundo os requisitos do cliente. Esta experiência levada a cabo na zona norte da península (rua de *Scheepstimmermanstraat)* dá origem a uma sequência de fachadas, onde cada qual exibe a seu desenho e expressão.

Dos casos analisados, constata-se a semelhança da procura e da interpretação de influências da arquitectura histórica da cidade. No caso específico do Edifício d'Ouro, observa-se a representação de edifícios do séc. XVII e XVIII portuenses, nomeadamente no conjunto junto à Ribeira do Porto. Por sua vez no caso de Amesterdão, evidencia-se uma influência directa na casa pátio holandesa do século XVII. A interpretação directa destes modelos recai na análise das suas funcionalidades, imagem formal e características estruturantes. Contudo, a leitura e a reprodução que fazem das casas do século XVII e XVIII, demarcam-se pelo esquecimento dos elementos principais das fachadas, isto é, o azulejo usado no século XIX, no caso do Porto, e o tijolo, no caso de Amesterdão.

[6] A dimensão dos lotes varia entre os 4 e 6 metros, com uma profundidade e uma altura máximas de 18 e 9 metros respectivamente. Todas as habitações deviam ser constituídas por três pisos, atribuindo ao rés-do--chão obrigatoriamente 3.5 metros de pé direito, espaço de garagem, bem como a criação de um espaço exterior (pátio) correspondente a 1/3 da área total.









Fig.73-75
Farmácia Barreiros.







Fig.76-78
Moradias Living Boavista.

O edifício da **Farmácia Barreiros** situa-se no Porto, perto da rotunda da Boavista, na rua de Serpa Pinto. O seu volume ocupa uma zona de gaveto e pressupõe, não só a construção de uma farmácia, como também, um laboratório. O que marca este projecto é o desenho das suas fachadas, traduzido numa grande expressividade formal, desenvolvida pelo uso de planos inclinados em betão, rasgados por envidraçados.

O conjunto de moradias **Living Boavista** no Porto estabelece limites com o cemitério de Agramonte. O terreno onde se insere foi dividido em 16 pequenos lotes, separados por uma rua privada ao estilo *Townhouse*[7], esta obra engloba dois conjuntos paralelos de oito casas unifamiliares em banda. O que assinala esta construção é o seu aspecto visual e formal, o qual se caracteriza por planos inclinados no desenho dos alçados.

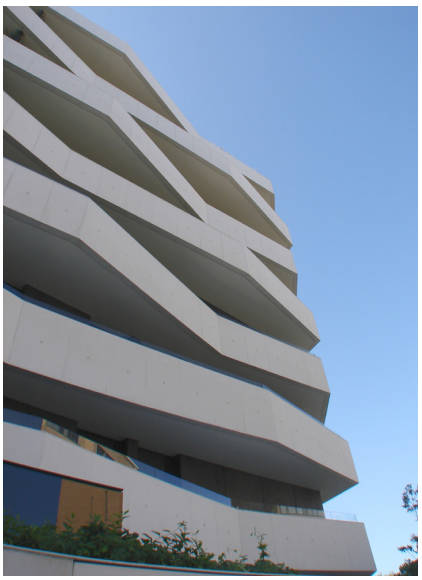
As duas obras são exemplos recentes de construção na cidade do Porto e, de certa forma, sugerem uma grande influência no mais actual ícone da cidade – a Casa da Música. Reforçando esta ideia, referem-se como características mais evidentes desta influência o uso do betão à vista e a forma poligonal que as fachadas conferem aos volumes. Contrastando com o exterior, os dois exemplos apresentam um desenho interno racional e ortogonal, que acentua a irrelevância formal da fachada. Nestes dois casos a forma exterior do edifício parece ser o elemento de maior importância, numa vontade de criar algo original e que chame à atenção.

Procurando sintetizar a análise efectuada aos subgrupos da categoria **fachada**, apresentados pelos termos **invólucro** e **pastiche**, refere-se o uso da fachada como o elemento de demarcação da arquitectura. Geralmente associado a interiores sóbrios e regulares, o tratamento da fachada oscila entre revestimentos directos ou indirectamente ligados ao interior e reproduções de modelos que referenciam influências do século XVII e XVII e do séc. XXI existentes na cidade.
No subgrupo **invólucro** verifica-se que os exemplos se assemelham pela atribuição de uma forma ao edifício e, no entanto, se distinguem pelas tendências desiguais com que o fazem. Uma, desenvolve uma pele que destaca e configura o espaço interior (Burgo e Mahler4); e outra aplica uma pele envolvente que não comunica com o interior.
No subgrupo **pastiche**, os exemplos têm como principal preocupação a sua notoriedade urbana e, por isso, atribuem uma importância exagerada às referências mais evidentes da cidade, a qual se faz sobressair pela ideia de copia de ícones, sejam eles históricos ou actuais.

[7] Este estilo de habitação surge em Inglaterra no século XVII, e diz respeito a habitação de densidade média. Este tipo de habitação é geralmente composto por parcelas de terreno divididas por uma rua a meio que permite o acesso às habitações, que são dispostas em lotes iguais. Todas as habitações tem o mesmo desenho, sendo uma o espelho da que esta à sua frente.

Criatividade Formal

O conceito de "**criatividade" formal** advém de exemplos arquitectónicos em que a imagem exterior contrasta acentuadamente com a regularidade interior, ou seja, de arquitecturas onde um simples elemento semi-exterior deturpa e esconde a volumetria interna. Neste subgrupo incluímos os edifícios de habitação colectiva Living Foz e Prolucar 3.



Living Foz
Arq.: deMM arquitectura
Ano: 2010-2011
Localização: Porto: zona da foz Velha, entre a Rua Bartolomeu Velho e Rua Padre Luís Cabral.
Programa: Habitação.



Edifícios Prolucar 3
Arq.: Extrasama
Ano: 2008-2011
Localização: Maia: Rua Almada Negreiros e Rua Manuel Faro Sarmento.
Programa: Habitação e comércio piso térreo.

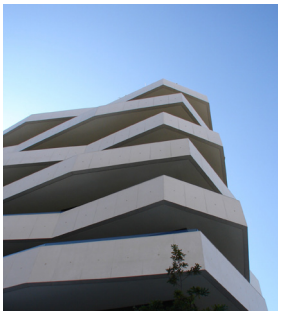






Fig.79-83
Edifício habitação Prolucar.





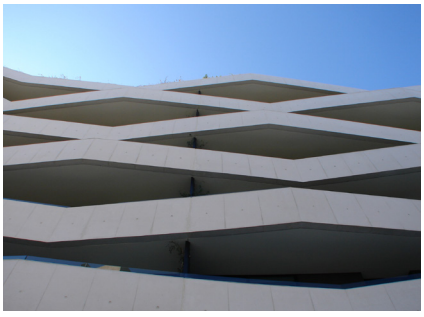


Fig.84-88
Edifício habitação Living Foz.

O volume **Living Foz**, localizado na zona da Foz Velha, no Porto, constitui-se por uma variedade de módulos habitacionais, em acesso vertical múltiplo. O edifício sobressai pela sua linguagem externa e, nomeadamente, pela criação de grandes varandas corridas que avançam e recuam num desenho ziguezagueante e desfasado entre pisos. A imagem externa da fachada apresenta, deste modo, o desenvolvimento de uma linguagem altamente expressiva e que demarca o edifício da envolvente.

O edifício **Prolucar 3** situa-se no centro da Maia, num lote relativamente isolado e observável em todo o seu redor. A sua volumetria é composta por uma base comercial e por sete pisos habitacionais destinados à classe média/alta. O edifício sobressai pela sua aparência externa, a qual é adquirida pelo desenho ondulante das varandas, desalinhado entre pisos. A imagem surge da ideia de uma amontoado de peças (directamente correspondente aos pisos) que se dispõem aleatoriamente em torno de uma eixo vertical e central.

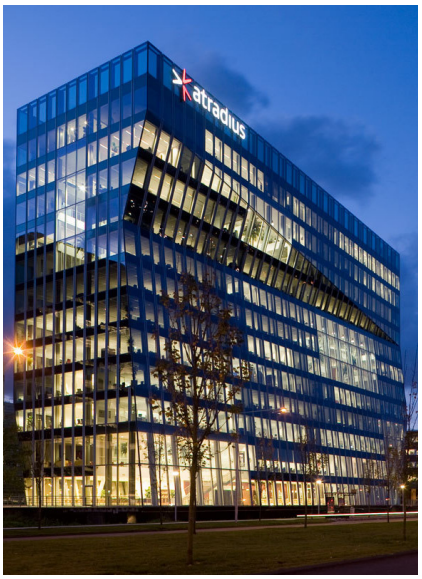
Destes dois exemplos é evidente a valorização da varanda como o elemento de destaque na composição e, por isso, o elemento determinante da sua fisionomia. A irregularidade das suas formas aparentes, contribui para a leitura dos seus volumes enquanto peças escultóricas. Contudo, a interioridade espacial dos casos analisados obedece a uma estruturação rígida e imposta, marcada pelos acessos centrais e pela sua divisão em partes. Ambos os casos se destacam por uma aparente criatividade formal e pelo desenho livre das fachadas.

Esteticismo

A preferência pelo termo **esteticismo** prende-se com a ideia de reinterpretar o significado de relevo. Este, normalmente associado à decoração das fachadas através de elementos escultóricos figurativos, é aqui reinterpretado por ressaltos ou saliências formais. Neste subgrupo, englobam-se o edifício Vodafone Headquarters e o edifício Atradius.



Vodafone Headquarters
Arq.: Barbosa & Guimarães
Ano: 2006-2009
Localização: Porto: Avenida da Boavista situado num gaveto com a Rua Correia de Sá.
Programa: Edifício sede empresa.



ATRADIUS Office Building
Arq.: OEVERZAAIJER
Ano: 2008
Localização: Amesterdão: Johan Huizingalaan.
Programa: Edifício sede de empresa.





Fig.89-90
Vodafone Headquartes.





Fig.91-92
Vodafone Headquartes. Fase construção, Espaço interior 'open space'.



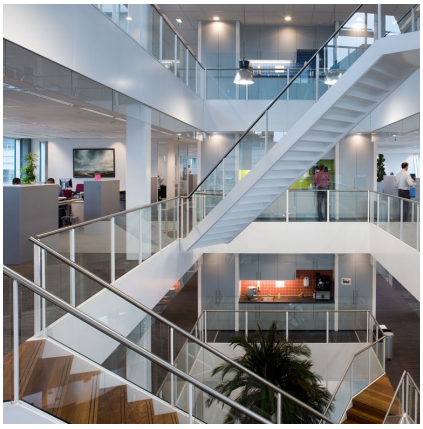


Fig.93-94
Edifício Atradius, exterior e interior.





Fig.95-96
Edifício Atradiuas. Fase Construção e detalhe extrutura fachada.

A **Vodafone Headquarters** localizado no Porto, no gaveto da avenida da Boavista com a Rua Correia de Sá, tem a sua origem num concurso de ideias. A proposta construída afastada de uma empena contígua, e surge como um "monólito de forma irregular."[8] Embora o edifício respeite os alinhamentos da envolvente, a sua forma surge irregular devido ao uso de geometrias fractais no desenho dos alçados e cobertura, as quais transmitem uma sensação de movimento.

O edifício **ATRADIUS** situa-se na zona Este de Amesterdão em *Johan Huizingalaan*. Destinado a uma sede bancária, a sua volumetria surge com uma forma dinâmica e escultural que responde ao pedido do cliente para um edifício com uma identidade distinta. Este projecto diferencia-se pela sua expressão formal e pela revestimento das fachadas a vidro (fachada cortina), que, por sua vez, fortalecem, quer a leitura do seu carácter de objecto, quer as deformações desenvolvidas volumetricamente.

Nos dois casos apresentados, o desenho da volumetria pode simplificar-se pela leitura de um paralelepípedo que se preenche por zonas de 'open space' de escritórios. No que diz respeito à composição exterior, os projectos são apresentados com um desenho deformado da fachada. Esta característica coloca em questão o desenho da fachada linear habitual e introduz uma vertente formal, apenas de realce. No caso da Vodafone, a fachada estrutural é incluída no volume como uma capa em betão, caracterizada por superfícies fractais e independentes de toda a composição interna. A imagem de realce externo é criada pela justaposição e intersecção das arestas e vértices salientes dos triângulos fractais. No caso do Atradius, à estrutura interna em dominó é adicionado o realce pela admissão de uma capa envidraçada continua, que sugere a leitura unitária do volume e desenho as suas alterações formais.

Sintetizando, a categoria **híbrido** e os seus subgrupos, pode afirmar-se como os exemplos que se diferenciam do seu contexto, sobretudo, pela originalidade externa introduzida pelos arquitectos. Aqui, **"criatividade"** arquitectónica assume duas tendências: a primeira procura o reforço de um elemento plástico na composição da fachada, que insinua alterações volumétricas; e a segunda utiliza a interacção da fachada e do volume, desenvolvendo saliências externas e independentes do uso interior.
Em substituição de edifícios regulares e paralelepipédicos, estes exemplos tentam inserir novas predisposições e atracções arquitectónicas.

[8] Barbosa & Guimarães. 2011:21

CONCLUSÃO

Este trabalho procurou, entre sentidos teóricos e percursos históricos, identificar preocupações subjacentes à objectualização da Arquitectura e à iconografia daí resultante. As leituras e análises realizadas possibilitaram a construção de ferramentas necessárias ao entendimento do panorama actual da Arquitectura e de percepções históricas ainda presentes.

Englobando propostas de planeamento, desde Daniel Burnham a Peter Calthorpe, o estudo revelou os problemas e soluções respectivas de cada época, interpretando as respectivas bases teóricas. Daniel Burnham demarcou-se pela introdução de centros cívicos expressivos e monumentais, hoje mais vulgarmente disseminados pelas cidades. Le Corbusier introduziu uma nova linguagem formal, em particular em conjuntos de blocos habitacionais, que servem ainda actualmente de exemplo. A partir da teoria e da prática destes arquitectos, o planeamento urbano encontrou diferentes influências: Brasília centrou-se sobretudo no desenho do centro monumental, quase que à maneira do estilo *City Beautiful*, ainda que com outros pressupostos arquitectónicos, enquanto a cidade de *Celebration* se preocupou com a criação de um novo tipo de subúrbios de habitações tradicionais, ao estilo *DisneyLand*. Nas regras que o planeamento estabeleceu em relação à arquitectura e no seu, quantas vezes, desligar para com os indivíduos e os seus problemas, várias teorias encontraram as suas falhas. É neste sentido que surge a crítica de Rem Koolhaas à cidade contemporânea - a Cidade Genérica - apresentada "como a morte definitiva do Planeamento"[1], resultante de todas as sobreposições e alterações impostas ao longo dos anos à cidade pelos diferentes métodos.

Das teorias do planeamento estudadas, surgiu a necessidade de focar a relevância de alguns períodos decisivos na história da arquitectura. Destes, o Movimento Moderno distinguiu-se como o que maiores influências deixou: surgindo pela necessidade de adequar (e reinventar) a Arquitectura aos problemas da época, abandonou os 'estilos' ligados ao ornamento e à monumentalidade clássicos. A criação do grupo CIAM e o divulgação da *Carta de Atenas* (1933) foram decisivos na definição da nova Arquitectura e do próprio Modernismo. Actualmente, constata-se que os princípios modernistas continuam a ser interpretados e reinterpretados. Contudo, tal como a monumentalidade classicizante encontrou na decoração excessiva e desadequada em relação às necessidades da época uma das suas fraquezas, o próprio Modernismo, outrora definido como racional e funcional, desligou-se dos seus princípios fundadores e tornou-se demasiadamente formalista e individual. A carência de valores e de definição arquitectónica presentes nas críticas ao Movimento Moderno mais tardio, deu origem a um outro percurso – o Movimento Pós-Moderno. Este surgiu como resposta à alteração de valores da sociedade e da economia pós-industrial e, embora tenha continuado várias ideias *Modernas,* introduziu princípios arquitectónicos inovadores, centrados sobretudo na comunicação e na re-interligação *afectiva* do utilizador com a arquitectura. Observando este contexto, Charles Jencks considerou o Pós-Modernismo como o Movimento que "perdura até aos

[1] Koolhaas. [1994]: 47

dias de hoje."[2] A sua conjectura é justificada pelo modo como os Movimentos posteriores ao Pós-Modernismo se afirmam, isto é, pelo modo como reinterpretam e reinventam ideias teóricas antecedentes, próximas da arquitectura da imagem e da iconografia. Sugere-se que a arquitectura actual é assumidamente associada a uma preocupação crescente com a originalidade, claramente influenciada pelos *media*, pela publicitação e reconhecimento. Iniciada com o AT&T de Philip Johnson (1980), a interferência dos *media* na Arquitectura tem seguramente o seu apogeu com o '*Bilbao Effect*' criado pelo museu de Frank Gehry (1997). Embora já presenciada no reconhecimento de arquitectos como Le Corbusier, Wright, Venturi, Johnson e outros, a comunicação da fama, quer de um edifício quer do seu arquitecto, participa hoje activamente nas definições abordadas de *starsystem* e *stararchitect*.

A exploração teórica realizada fundamentou o objectivo deste trabalho, através da vontade de distinguir e interpretar a exagerada demanda pelo reconhecimento que transporta a arquitectura, essencialmente, para o *ornamento* e *formalismo*, centrando a análise nas cidades de Amesterdão e Porto. Pela compreensão das obras arquitectónicas seleccionadas nestas duas cidades, procuraram entender-se as influências que a arquitectura contemporânea gerou em cada uma. No que respeita às construções predominantes da malha urbana pelo seu vocabulário , a cidade de Amesterdão evidencia-se como o exemplo arquitectónico mais 'expressionista'. Numa abordagem genérica à cidade de Amesterdão, esta demarca-se por uma diversidade projectual presa à imagem e ao formalismo.
Contrariamente, na cidade do Porto, o aparecimento de obras arquitectónicas focadas na determinação de uma imagem ou objecto, surge-nos mais tímida e lenta. Contudo, é perceptível a manifestação deste tipo de arquitectura e das suas influências. À parte dos casos seleccionados para o estudo, é inevitável mencionar o impacto e a interferência que a construção da Casa da Música teve na cidade. Edificada como um imenso volume que se sugere 'pousar' junto à Rotunda da Boavista (um dos centros da cidade), a Casa da Música tornou-se num dos ícone da arquitectura contemporânea da cidade do Porto. O seu aparecimento originou a 'percepção' de um vocabulário arquitectónico semelhante na cidade, directamente relacionado com a arquitectura objecto e com a procura da sua imagem publicitada. Desempenhando um papel de ícone, a Casa da Música funcionou como uma espécie de 'Bilbao Effect', surtindo efeitos por toda a cidade. São vários os casos que, independentemente do seu programa, surgem como cópias interpretadas desta obra. A aplicação da 'arquitectura objectual' em programas não excepcionais, como a habitação e escritórios torna-se crescente. Assim é clara a ideia de que o formalismo e o ornamento são motivados, em vários casos, pelo 'efeito Casa da Musica', sendo que a maior permissividade de quem projecta e constrói se justifica pelo facto de se

[2] Jencks. 2011.


SLYOU
SLYOU
SLYOU

reconhecerem e galardoarem as obras, parecendo ser esta uma das preocupações mais actuais da arquitectura contemporânea. Neste contexto sobressai o que, actualmente, se sugere assumir como o grande objectivo da arquitectura: a notoriedade do arquitecto e o destaque do edifício.

Analisando os casos de estudo seleccionados em Amesterdão e no Porto, tornam-se perceptíveis as 'máscaras' desenvolvidas para atribuir a programas não culturais o destaque de ícone. Com base nos princípios apresentados por Venturi e a partir de uma reinterpretação actual dos termos *'Duck'* e *'Decorated Shed',* desenvolveram-se categorias relativas aos casos de estudo que possibilitaram enunciar as várias referências onde cada projecto se refugia e motiva: tratamento do *volume*, da *fachada* ou dos dois, em simultâneo (*híbrido*). Esta divisão permitiu exaltar a característica principal de cada edifício: enquanto que no grupo *volume*, o formalismo se assume nitidamente como um objecto na cidade, no grupo *fachada* ou no grupo *híbrido*, o realce e a criatividade surgem pela vontade de introduzir algo que quebre com a monotonia do programa. Por outro lado, entre a ideia de *invólucro* e *pastiche*, a diferença prende-se aos pressupostos impostos na 'capa/pele' exterior do edifício que, no *invólucro*, surge da nítida vontade de criar uma imagem de marca publicitária e, no *pastiche,* da reinterpretação de princípios existentes, 'colados e alterados', os quais conduzem à originalidade da imagem final. Desta forma, é possível observar em cada exemplo uma preocupação 'excessiva' com a forma ou imagem exterior do edifício interligadas com a vontade de tentar ser originais, criando algo que se evidencie na cidade. Daqui, ressalta a noção da complexidade formal e estética presente no exterior de alguns dos casos, pressupondo uma conotação de ícone que, consequentemente, sugere entrar em contradição com a clareza e o *design* do espaço interior, racional e funcional. A complexidade e a contradição presentes transformam-se num conflito entre interior/exterior, forma/função, favorecendo pressupostos incompatíveis, nos quais o interior é assumidamente prejudicado pelas 'máscaras' utilizadas em determinados casos. Apercebemo-nos, assim, que focando os objectivos dos seus arquitectos, a realização de alguns destes exemplos poderia ser colocada noutro ambiente e coexistir em qualquer realidade. A vontade de 'chocar' e o consequente desprezo pela relação com a envolvente, parece provocar incoerências e desconexões na identidade da cidade, começando a criar pequenos *espaços genéricos*.

Através do estudo é perceptível o impacto e a relevância que este género de arquitectura, escultural e decorada assume, ao focar-se na objectualização exaltada e desfasada do seu meio. A arquitectura parece posicionar-se na alteração (in)consciente do significado de ícone arquitectónico, outrora relativa e exclusiva a edifícios excepcionais e de carácter público.

"A cidade não pode ser uma obra de arte"[3] e, por isso, não deve ser exclusiva à realização de ícones.

[3] Jacobs. 1961:386

Fig.1 Ilustração *'Delirious New Porto'*

BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas:

ALEXANDER, Christopher. 1964. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

ALEXANDER, Christopher. 1965. *Architectural Forum*, vol 122; no 1, April.

ALEXANDER, Christopher. 1977. *A pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. New York: Oxford University Press

A+T research Group. 2011. *This is Hybrid*. Madrid: A+T Pub. 1

BARBOSA, José & GUIMARÃES, Pedro. 2010. *Edifício Vodafone Porto*. Matosinhos: MESCLAGAMA

CALTHORPE, Peter. 1993. *The next American Metropolis: ecology, community and the American dream.* New York: Princeton Architectural Press

COOP HIMMELBLAU. 1988. *The Power of the City*. [(eds) Oliver Gruenberg. Robert Hahn and Doris Knecht] Darmstadt: Verlag der Georg Buchner Buchhandlung

CURTIS, William J. R., 1982, *Modern Architecture Since 1900.* New York: Phaidon Press Inc.

CURTIS, William [1994] 2006. *Le Corbusier – Ideas and Forms.* London: Phaidon Press

DIAS, Adalberto; EN KAAN, Claus; ARNUNCIO, Juan Carlos; MGM & CRUZ y ORTIZ Arquitectos; MENIS ROJO, Rernado; Fernández-Shaw. 2009. *Matéria Y Forma IV.* Valencia : Ediciones Generales de la Construcción

EISENMAN, Peter D., [1963], *The Formal Basics of Modern Architecture*. Baden: Lärs Müller Publishers, 2006

EISENMAN, Peter. 1976. *Opposition 6.* Cambridge: MIT Press

EISENMAN, Peter. 1984. *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End.* Perspecta, nº21. Cambridge: MIT Press

GARGIANI, Roberto. 2008. *Rem Koolhaas, Oma: The construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL press

GEHRY, Frank. 1993. *"On The American Center in Paris: An Interview" GA Architect 10*. Tokyo: ADA EDITA

GRANDE, Nuno. 2005. *Arquitectura & Não*. Casal de Cambra: Caledoscópio

GRAÇA DIAS, Manuel. 2008. *DEPOIS DA CIDADE VIÁRIA*. Faculdade de Arquitectura Universidade do Porto

GRAVES, Michael 1982. *Michael Graves: Buildings and Projects 1966-1981.* [*(eds) Karen Vogel Wheeler. Peter Arnell and Ted Bickford*]. New York: Rizzoli

HADID, Zaha. 1983. *Planetary Architecture Two*. London: Architectural Association

HALL, Peter & WARD, Colin. 1998. *Sociable Cities: The legacy of Ebenezer Howard.* Chichester: John Wiley & Sons Ltd.

HAYS, K. Michael. 1998. *OPPOSITIONS Reader: Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984.* New York: Princeton Architectural Press

HOLL, Steve & FENTON, Joseph. 1984. *Hybrid Buildings, Pamphlet Architecture 11*. USA: Princeton Architecture Press

HOLSTON, James. 1993. *The modernist City: An anthropological critique of Brasília.* Chicago: University of Chicago Press

HOWARD, Ebenezer. [1902] 1946. *Garden Cities of Tomorrow*. London: Faber and Faber

IBELINGS, Hans. 2011. *European Architecture since 1890.* Amsterdam: SUN Editors

JACOBS, Jane. 1961. *Death and Life of Great American Cities.* USA: Random House

JENCKS, Charles. 1977. *The Language of Post-Modern Architecture.* London: Academy Editions

JENCKS, Charles. 1986. *What is Post Modernism?* London: Wiley Academy

JENCKS, Charles. [1986]. 1996. *What is Post Modernism?* London: Wiley Academy

JENCKS, Charles. 1988. *"Deconstruction: The Pleasures of Absence." Architectural Design* 58

JENCKS, Charles. 1990. *The New Moderns from Late to Neo-Modernism.* London: Academy Editions.

JENCKS, Charles. 1997. *Theories and manifestoes of contemporary architecture.* Chichester: Academy

JENCKS, Charles. 2002. *The New paradigm in architecture: The Language of Post Modernism.* New Haven & London: Yale University Press

JENCKS, Charles. 2005. *The Iconic Building*. London: Frances Lincoln

JENCKS, Charles. 2005. *The Iconic Building.* [Entrevista Frank Gehry]. London: Frances Lincoln

JENCKS, Charles. 2011. *The Story of POST-MODERNISM*. London: Wiley Academy

JODIDIO, Philip. 1997. *New Forms: Architecture in the 1990s.* Colónia: Taschen

JOHNSON, Philip & WIGLEY, Mark. 1988. *Deconstructivist Architecture*. New York: MoMA

JUDD, Donald. 1987. *Donald Judd Complete Writings 1975-1986.* Eindhoven: Abbemuseum

KAUFMANN, Emil. 1952.*Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Leque.* Philadelphia: The American Philosophical Society

KLOTZ, Heinrich. 1985. *PostModern Visions drawings, paintings, and models by contemporary architects.* New York: Abbeville Press

KOOLHAAS, Rem. 1994. *Delirious New York.* New York: The Monacelli Press

KOOLHAAS, Rem & MAU, Bruce. 1995. *S,M,L,XL*. Rotterdam: OMA

KOOLHAAS, Rem. [1994] "Generic City" *ed.* Compilação *Três textos sobre Cidade*. Barcelona: GG. 2010

KRIER, Léon. 1998. *Architecture: Choice or Fate.* Windsor: Andreas Papadakis Publisher

KRIER, Léon. 2001. *Planning for humanity*. Open Democracy

KRIEGER, Alex & SANDERS, William. 2003. *Where and How Does Urban Design Happens?* USA: University of Minnesota Press

LA CECLA, Franco. 2008. *"Contro l'Architettura"*. Torino: Bollati Boringhiere

LECCESE, Michael & KATHLEEN, McCormick. 2002. *Charter of the New Urbanism. Congress for the New Urbanism.* New York: Mcgraw-Hill

LIBESKIND, Daniel. 1983. *Chamber Works*. London: Architectural Association

LODEWIJK, Ode & POLAK, Bob. (eds.) 2000. *AMSTERDAM : the major projects*. Amsterdam

LUPDFER, Gilbert. & PAUL, Jürgen. & SIGEL, Paul. 2006. *Teoria da Arquitectura: do Renascimento aos nossos dias.* Köln: Taschen

LYNCH, Kevin, 1960. *The Image of the City*. Cambridge, Mass. & London: MIT Press

GRAAFLAND, Arie. 1996. *Architectural bodies.* Rotterdam: 010 Publishers

MERKEL, Jayne. 2005. *Eero Saarinen*. New York: Phaidon Press

MONTANER, Josep. 2001. *Depois do Movimento Moderno A arquitectura da segunda metade do séc.XX*. Barcelona: GG

MONTANER, Josep. 2002. *As formas do século XX.* Barcelona: GG

MUMFORD, Lewis. 1946. *Introductory Essay Garden Cities of To-Morrow.* London: Faber

and Faber LTD

MUMFORD, Erick. 2002. *The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960.* Cambridge, Mass. & London: MIT PRESS

MUMFORD, Erick. [s.d.] *From CIAM to Collage City: Postwar European Urban Design and American Urban Design Education*. Washington University St. Louis

MVRDV. 2005. *Excursions on Capacities.* Rotterdam: MVRDV

NEVES, José Manuel. 2005. *Adalberto Dias: arquitecturas.* Casal de Cambra: Caleidoscópio

NEVES, José Manuel. 2008. *Eduardo Souto de Moura 2008.* Casal de Cambra: Caleidoscópio

NOEVER, Peter. 2003. *Donald Judd architecture.(Donald Judd architektur).* Ostfildern-Ruit : Hatje Cantz

O'KEEFE, Karen. 2004. *THE TOWN PAPER VOL.*6 #2*: People Who Make a Difference: Léon Krier*. Gaithersburg: Town Paper

OBRIST, Hans Ulrich. 2006. *The conversation series with Rem Koolhaas*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König

PHILIPPOU, Stylliane. 2008. *Oscar Niemeyer - Curves of Irreverence*. USA: Yale University Press

PORTAS, Nuno [1969]. *A cidade como arquitectura.* Lisboa: Livros Horizonte, 2007

PORTOGHESI, Paolo. 1980. *The Presence of the Past, in catalogue to the First International Exhibition of Architecture: La Bienale di Venezia*. Milan: Electal Editrice

RIEDIJK, Neutelings. 2004. *At Work Neutelings Riedijk.* Rotterdam: 010 Publishers

SANT'ELIA, António. 1914. Manifesto da arquitectura Futurista, Milão.

SILVA, Jorge Henrique & CALADO, Margarida. 2005. Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura. Lisboa: Editorial Presença

STEELE, Bret. 2009. *Supercritical*. London: AA

STIRLING, James. in *The Architectural Review*, vol. 119, no. 711 March 1956. London: EMAP Inform

SULLIVAN, Louis. 1896. in Lippincott's Magazine: *The tall Office Building Artistically Considered* published (March 1896)

SCHULZ, Norberg. *1979. Genius loci. Towards a phenomenology of architecture. USA:* Rizzoli

TSCHUMI, Bernard. 1977. Architectural Design, vol 47: no 3. London: Academy Group Ltd.

VENTURI, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture.* Cambridge, Mass & London: MIT Press

VENTURI, Robert. & SCOTT BROWN, Denise. & IZENOUR, Steven. 1972. *Learning from Las Vegas.* Cambridge, Mass & London: MIT Press

VENTURI, Robert & SCOTT BROWN, Denise. 1996. *Iconography and electronics upon generic architecture: a view from the drafting room.* Cambridge, Mass & London: MIT Press

WELIE, Eelco van. 2006. *Eastern Harbour District Amsterdam: urbanism and architecture.* Rotterdam: NAi Publishers

WILLSON, William H. 1989. *The city Beautiful Movement*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

ZEVI, Bruno. [1950. *Storia dell'Architectura Moderna*.] *Historia da arquitectura Moderna*. Lisboa: Editora Arcádia 1970

Consulta Revistas e Catálogos:

ANDRADE, Sergio C. 2011. *Grande Entrevista com Eduardo Souto Moura Prémio Pritzker 2011.* [Entrevista a Eduardo Souto Moura]. *O Tripeiro*. 7ª serie, ano XXX, numero 7. Julho 2011

COELHO, Alexandra Prado. 2010. *"Chegou o fim dos Arquitectos estrela"*. [Entrevista a Barry Berdgoll]. *Ipsilon*. 24.05.2010 [http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=257309]

COELHO, Alexandra Prado. 2011. *"A democracia é boa e má para a arquitectura"*. [Entrevista a Herzog & Meuron]. 23.01.2011. [http://www.publico.pt/Cultura/herzog--de-meuron-a-democracia-e-boa-e-ma-para-a-arquitectura_1476688?all=1]

El Croquis nº 75 [Frank Gehry]. Madrid: Editorial El Croquis, 2005

SALGADO, José & FERNANDES, Manuel Correira. 1998. *Diversidade e contexto: conferências*. Porto : FAUP [Jacques Herzog em entrevista com Eduardo Souto Moura, Conferências nº3, !998, Porto, Edições Faup nº9]

NU, #03 [Cidades], Coimbra: Departamento Arquitectura, FCTUC, Junho 2002

NU, #06 [Imagem], Coimbra: Departamento Arquitectura, FCTUC, Dezembro 2002

MENDES DA ROCHA, Paulo. 2002. " A natureza é um trambolho" (entrevista por Carolina Arantes [et alt]). Caros amigos (#61). Vila Madalena: Abril [http://www.worldwhitewall.com/paulomendesdarochacarosamigos2002.htm]

RUBINO, Silvana Barbosa. 2003. *Quando o Pós Moderno era uma Provocação.*

[http://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/02.020/3207]

Consulta Vídeos:

Paredes Meias. 2009. Portugal. Cinemactiv. [http://cinemactiv.com/paredesmeias/]

Make No Little Plans, Daniel Burnham and the American City. The ArchmediaWorkshop

[http://thearchimediaworkshop.org/burnhamfilm/home.html]

OMA. *Urgency Rem Koolhaas and Peter Eisenman in conversation at the Canadian Centre for Architecture*. Montreal: 2007 [http://vimeo.com/27911744]

OMA. *Three in One - Lecture at the Berlage Institute in Rotterdam by Rem Koolhaas*. Maio 30, 2011 [http://vimeo.com/25071414]

OMA. *On Hold Exhibition and Lecture*. Maio 4, 2011 [http://vimeo.com/24558957]

OMA. *Cities of Opportunity* [Interview with Rem Koolhaas by PwC]. Rotterdam 2011 [http://vimeo.com/28110500]

REM KOOLHAAS. 2009. CNN's Talk Asia.

Robert Venturi in http://www.youtube.com/watch?v=BPuM7_5QPAg&feature=player_embedded#at=348

O Mal Estar da Forma. Álvaro Siza Vieira & Eugenia Vilela. 2011 Faup.

Iconografia:

1 Capítulo Cidade

Figura 1. http://www.periodpaper.com visitada 17-09-2011. 20:31
Figura 2. http://2.bp.blogspot.com/_HhVGrCGT1uE/S_vudd0bHdI/AAAAAAAAI3g/kc8p6QO9YnU/s1600/daniel-burnham.jpg visitada 27-09-2011. 22:43
Figura 3. http://www.vanishedamericana.com visitada 17-09-2011. 20:31
Figura 4. http://planningsig.pbworks.com visitada 18-09-2011. 03:18
Figura 5. http://www.localecology.org/images/ChicagoPlan1909 visitada 15-09-2011. 02:18
Figura 6. http://www.newberry.org visitada 15-09-2011. 02:18
Figura 7. http://news.library.depaul.edu/news/image.axd?picture=BurnhamCivicCenter.jpg visitada 18-09-2011. 03:17
Figura 8. Imagem retirada livro Léon Krier Choice or Fate.
Figura 9. http://gallery.nen.gov.uk visitada 17.09.2011. 22:06
Figura 10. Imagem retirada livro Ebenezer Howard Garden Cities of Tomorrow.
Figura 11. http://scodpub.files.wordpress.com/2011/03/agregation_boos_fig_3.jpg visitda 17-09-2011. 22:06
Figura 12. http://gallery.nen.gov.uk visitada 15-09-2011. 02:20

Figura 13-14. Imagem retirada de livro Peter Hall & Colin Ward Sociable Cities: the legacy of Ebenezer Howard.
Figura 15. http://www.ggsalas.com.ar/wp/wp-content/uploads/2009/02/le-corbusier-trabajando.jpeg visitada 17-09-2011. 22:12
Figura 16. Imagem retirada livro A+T research Group This is Hybrid.
Figura 17. Imagem retirada livro Michael K. Hays Oppositions.
Figura 18. http://4.bp.blogspot.com/_nbq2z7LV5VM/TGBbYvljw2I/AAAAAAAABvs/3lLa5zKHHAc/s1600/F-La+Cite+d'affaires+de+Paris-Plan+Voisin.jpg visitada 17-09-2011. 22:13
Figura 19. http://www.worldarchitecturenews.com visitada 17-09-2011. 22:11
Figura 20-21. http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/09/Internationaal/01.18_Le_Corbusier,_La_Ville_Radieuse_1930.jpg visitada 15-09-2011. 02:22
Figura 22. Imagem retirada documento Carta de Atenas.
Figura 23. http://www.fondationlecorbusier.fr visitada 17-09-2011. 22:40
Figura 24-27. Imagem retirada de A+T research Group This is Hybrid.
Figura 28. http://4.bp.blogspot.com/_yabcXG9BdYY/TGG9hSaPuUI/AAAAAAAAAEw/z4cqpxF4N6c/s1600/niemeyer.jpg visitada 17-09-2011. 22:01
Figura 29. http://colunistas.ig.com.br/poderonline/files/2011/01/digitalizar0008.142701.jpg visitada 17-09-2011. 22:01
Figura 30. http://bsb.hd1.com.br/images/images/ppb.jpg visitada 18-09-2011. 05:20
Figura 31. http://v8.cache8.c.bigcache.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/37441862.jpg?ir=1&redirect_counter=1 visitada 17-09-2011. 22:40
Figura 32. http://static.panoramio.com/photos/original/234564.jpg visitada 18-09-2011. 05:27
Figura 33-34. http://agenciabrasil.ebc.com.br visitada 15-09-2011. 02:29
Figura 35. http://www.woont.com visitada 17-09-2011.22:20
Figura 36. http://seasideat30.library.nd.edu visitada 17-09-2011. 22:22
Figura 37. http://sfpublicpress.org/files/news/_MG_1001-calthorpeinterview_7.jpg visitada 18-09-2011. 05:41
Figura 38. http://www.travel-studies.com visitada 15-09-2011. 02:27
Figura 39. http://www.dpz.com/images/popop_page/7903-SCAN4_z.jpg visitada 17-09-2011. 22:24
Figura 40. http://celebrationtowncenter.com/ visitada 17-09-2011. 22:24
Figura 41. http://www.calthorpe.com visitada 17-09-2011. 22:30
Figura 42. http://movimentarq.files.wordpress.com/2010/07/rem_koolhaas_1.jpg visitida 17-09-2011. 22:53
Figura 43. http://www.oma.eu visitada 18-09-2011. 09:06
Figura 44. http://www.bustler.net/images/news2/som_baietan_master_plan_04.jpg visitada 18-09-2011 20:49
Figura 45-46. Imagem retirada de Benoit B. Mandelbrot The Fractal Geometry of Nature
Figura 47-51. http://www.oma.eu visitada 18-09-2011. 09:06

2 Capítulo Edifício

Figura 1-5. Imagem retirada Emil Kaufmann Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Leque.
Figura 6. http://web.carteret.edu/keoughp/fromblackboard/ArtHistPhoto/Paxton.CrystalPalace.jpg visitada 14-09-2011. 12:21
Figura 7. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Prudential_buffalo_louis_sullivan.jpg visitada 14-09-2011. 12:22
Figura 8. http://i108.photobucket.com/albums/n19/eldarsuperstar/retrofuture/.highres/einsteintower1917.jpg visitada 14-09-2011. 12:23
Figura 9. http://v4.nonxt4.c.bigcache.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/10786295.jpg?redirect_counter=1 visitada 24-09-2011. 18:06
Figura 10-13. Arquivo pessoal
Figura 14. ttp://www.beembee.com/wp-content/uploads/2011/06/Solomon-R.-Guggenheim-Museum-New-York.jpg visitada 14-09-2011. 12:27
Figura 15. http://4.bp.blogspot.com/_RWWlk1HmL-Q/S6sfxrakpSI/AAAAAAAAAT0/qLl_ZhFMbDE/s1600/New+York,+Guggenheim+(2).jpg visitada 17-09-2011. 23:40.
Figura 16. http://media-1.web.britannica.com/eb-media/52/100552-050-FE16CE9A.jpg visitada 14-09-2011. 00:27
Figura 17. http://4.bp.blogspot.com/-gNlJu0EqFYo/TWJ58zLlBVI/AAAAAAAAB-M/qs09vdQwMKI/s1600/Airport+unidentified+01.JPG visitada 14-09-2011. 12:24
Figura 18. http://img.artknowledgenews.com/files2009b/Eero_Saarinen_TWA_Terminal.jpg visitada 27-09-2011. 18:18
Figura 19. http://farm4.static.flickr.com/3305/3454139766_f332b0770a_o.jpg visitada 14-09-2011. 12:25
Figura 20. http://s3.amazonaws.com/data.tumblr.com/tumblr_lop6wdXRWp1qzfye6o1_1280.jpg?AWSAccessKeyId=AKIAJ6IHWSU3BX3X7X3Q&Expires=1316385743&Signature=nlILJ%2FalpQ29l7YB18UC3kBDy4s%3D visitada 17-09-2011. 23:42
Figura 21. Postal Capela de Notre-Dame-Du-Haut, Ronchamp
Figura 22-23. www.bingmaps.com visitada 18-09-2011. 02:19
Figura 24. http://1.bp.blogspot.com/-NkZoau_nZ_s/Tel1q4XFWgI/AAAAAAAAAEY/X8i5VaIwMMQ/s1600/venturipic.jpg visitada 17-09-2011. 23:47
Figura 25. http://www.upenn.edu/pennnews/sites/default/files/news/images/hires/DSB.jpg visitada 17-09-2011. 23:53
Figura 26. http://urbanpollinators.co.uk/wp-content/uploads/2011/05/Jane-Jacobs1.jpeg visitada 17-09-2011. 23:56
Figura 27. http://www.versobooks.com/system/images/1032/original/Fredric-Jameson.jpg visitada 18-09-2011. 12:02
Figura 28. http://webmuseum.mit.edu visitada 18-09-2011. 23:24
Figura 29. http://www.vallivalli-us.com visitada 17-09-2011. 23:56
Figura 30. http://www.aho.no/PageFiles/7582/CNS_300.jpg visitada 17-09-2011. 23:56
Figura 31. http://www.mercerdesign.co.uk visitada 17-09-2011. 23:56

Figura 32. http://rustwire.com/wp-content/uploads/2011/02/Cohn01.jpg visitada 21-09-2011. 22:50
Figura 33-34. Imagem retirada livro Robert Venturi & Denise Scott Brown Architecture of Signs and Systems
Figura 35-36. Imagem retirada livro Robert Venturi & Denise Scott Brown Steven Izenour Learning from Las Vegas
Figura 37-38. Imagem retirada livro Robert Venturi & Denise Scott Brown Architecture of Signs and Systems
Figura 39-41. Imagem retirada livro Alexander Tzonis and Liane Lefaivre Architecture in Europe, since 1968 : memory and invention
Figura 42-45. Imagem retirada livro Heinrich Klotz Postmodern visions : drawings, paintings and models by contemporary architects
Figura 46. http://media.web.britannica.com/eb-media/60/85260-004-66758357.jpg visitada 15-09-2011. 02:57
Figura 47. http://static.panoramio.com/photos/original/28836480.jpg visitada 19-09-2011. 12:05
Figura 48. http://www.icollector.com visitada 25-09-2011. 22:22
Figura 49. http://madelonvriesendorp.com visitada 21-09-2011. 22:19
Figura 50. http://www.bingmaps.com visitada 21-09-2011. 22.
Figura 51. http://www.centrepompidou.fr visitada 27-09-2011. 05:58
Figura 52. http://fyinspiration.files.wordpress.com/2009/12/pompidou.jpg visitada 27-09-2011. 05:58
Figura 53-54. Imagem retirada livro Andreas Papadakis, Catherine Cooke & Andrew Benjamin Deconstruction : omnibus volume
Figura 55. http://29.media.tumblr.com/tumblr_kyrf2g04PY1qb6igno1_500.jpg visitada 23-09-2011. 11:21
Figura 56-61. Imagem retirada livro Andreas Papadakis, Catherine Cooke & Andrew Benjamin Deconstruction : omnibus volume
Figura 62. http://lh4.ggpht.com/-Vmz74ldHYn0/R0yueLjTa1I/AAAAAAAADzE/6syc-PVOLAE/Bilbao.jpg visitada 15-09-2011. 03:07
Figura 63-72. ttp://img.timeinc.net/time/magazine/archive/covers visitada 21-08-2011. 22:30
Figura 73. http://www.vitra.com visitada 15-09-2011. 02:30
Figura 74. http://www.ausmotive.com/images/Porsche-Museum visitada 26-09-2011. 12:47
Figura 75. http://drivelikeagirl.com/wp-content/uploads/2009/02/museum_1280_03.jpg visitada 26-09-2011. 12:49
Figura 76. http://www.theautochannel.com/news/2006/04/27/005096.1-lg.jpg visitada 26-09-2011. 12:49
Figura 77. http://1.bp.blogspot.com/_g6FSxDd2Aic/S-qd943BSdI/AAAAAAAAAKQ/BupUkhPIQbU/s1600/mercedes+museum.jpg visitada 26-09-2011. 12:48
Figura 78. http://samuelaurbini.files.wordpress.com/2011/05/coop_himmelblau_bmw-welt.jpg visitada 19-09-2011. 03:44
Figura 79. http://www.ecoconsciouspioneers.com/wp-content/uploads/2009/07/munich.jpg visitada 26-09-2011. 12:48
Figura 80-87. http://www.archdaily.com 26-09-2011. 01:00
Figura 88. http://submetropolitan.com/wp-content/uploads/2011/06/Habitat_panorama.jpg visitada 19-09-2011. 03:45
Figura 89. http://madelonvriesendorp.com visitada 21-09-2011. 22:22
Figura 90-91. http://www.oma.eu visitada 11-09-2011. 23:59
Figura 92. http://www.archdaily.com visitada 10-07-2011. 04:44

3 Capítulo Casos

Figura 1-2. http://www.googlemaps.com
Figura 3-4. Imagem retirada livro Robert Venturi & Denise Scott Brown Steven Izenour Learning from Las Vegas
Figura 5-13. Arquivo pessoal
Figura 14. http://farm6.static.flickr.com/5226/5746554572_98fc3747de_o.jpg visitada 27-09-2011. 12:17
Figura 15-41. Arquivo pessoal
Figura 42-43. http://www.ultimasreportagens.pt visitada 27-09-2011. 11:15
Figura 44-55. Arquivo pessoal
Figura 56. http://www.erickvanegeraat.com/ visitado 27-09-2011. 11:15
Figura 57. http://0.tqn.com/d/architecture/1/0/0/z/Burgo-Tower.jpg visitada 13-04-2011. 10:15
Figura 58-63. Arquivo pessoal
Figura 64-65. http://www.bingmaps.com visitada 15-09-2011. 10:30
Figura 66-70. Arquivo pessoal
Figura 71. Imagem retirada livro Ode Lodewijk Bob Polak AMSTERDAM : the major projects
Figura 72-87. Arquivo pessoal
Figura 88. http://www.barbosa-guimaraes.com visitada 27-09-2011. 04:43
Figura 89. Imagem retirada livro Jose Barbosa e Pedro Guimarães Edifício Vodafone Porto
Figura 90-91. http://farm4.static.flickr.com/3314/3191336075_d046675cce_o.jpg visitada 27-09-2011. 04:45
Figura 92. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b9/Atradius_Building.JPG visitada 26-09-2011. 04:22
Figura 93-96. http://www.oeverzaaijer.nl visitada 26-09-2011. 04:25

4 Conclusão

Figura 1. Arquivo pessoal