

A OBRA ABERTA

em

REM KOOLHAAS

João Pedro Pignatelli Cavaco Vasconcelos

Título: *A Obra Aberta* em Rem Koolhaas

Dissertação de Mestrado

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientador: Manuel Graça Dias

Porto, Janeiro de 2011

Obra Aberta em Rem Koolhaas

Ao professor Graça Dias,
aos meus pais,
à Francisca,
à Joana,
à Anita,
às duas Tanas,
e aos amigos que me apoiaram,

Os meus sinceros agradecimentos.

Resumo

Esta dissertação reflecte sobre o projecto Casa da Música no Porto do arquitecto Rem Koolhaas, sob o ponto de vista do conceito de *abertura* que Umberto Eco esclarece na *Obra Aberta* (1962). Procuo demonstrar que o conceito do semiólogo italiano se trata de uma base pertinente para a análise das práticas contemporâneas da arquitectura de vanguarda, por estas revelarem crescentemente reportarem-se às poéticas contemporâneas revolucionárias que Eco eloquentemente descreve, para poderem responder validamente a um contexto marcado pela *mudança* e *incerteza* com a *abertura* que a meu ver é uma ideia que pode resolver (ou pelo menos adiar) a questão da validade de uma obra no tempo. Com *abertura* refiro-me às características que prolongam o poder, tanto o utilitário quanto o estético, da arquitectura.

No primeiro capítulo é explicado sumariamente o conceito de *abertura*, no subcapítulo seguinte é desenvolvida uma síntese cronológica de experiências que caracterizam a teoria e prática do arquitecto Rem Koolhaas, porém com ênfase nas características que terão reflexo na construção Casa da Música, e colmatar esta fase temporal anterior à elaboração da obra CdM com uma explicação da fase conceptual da casa Y2K, por reconhecermos a importância que terá tido para o nosso objecto de estudo. No segundo capítulo, procura-se revelar os *fenómenos* vanguardistas potenciadores da *abertura*, descritos no capítulo anterior, na Casa da Música. Procura-se, por fim, no terceiro capítulo, que a conclusão revele a eficácia do conceito do semiólogo italiano - a *abertura* - nesta caracterização do peculiar *modus operandi* do arquitecto holandês.

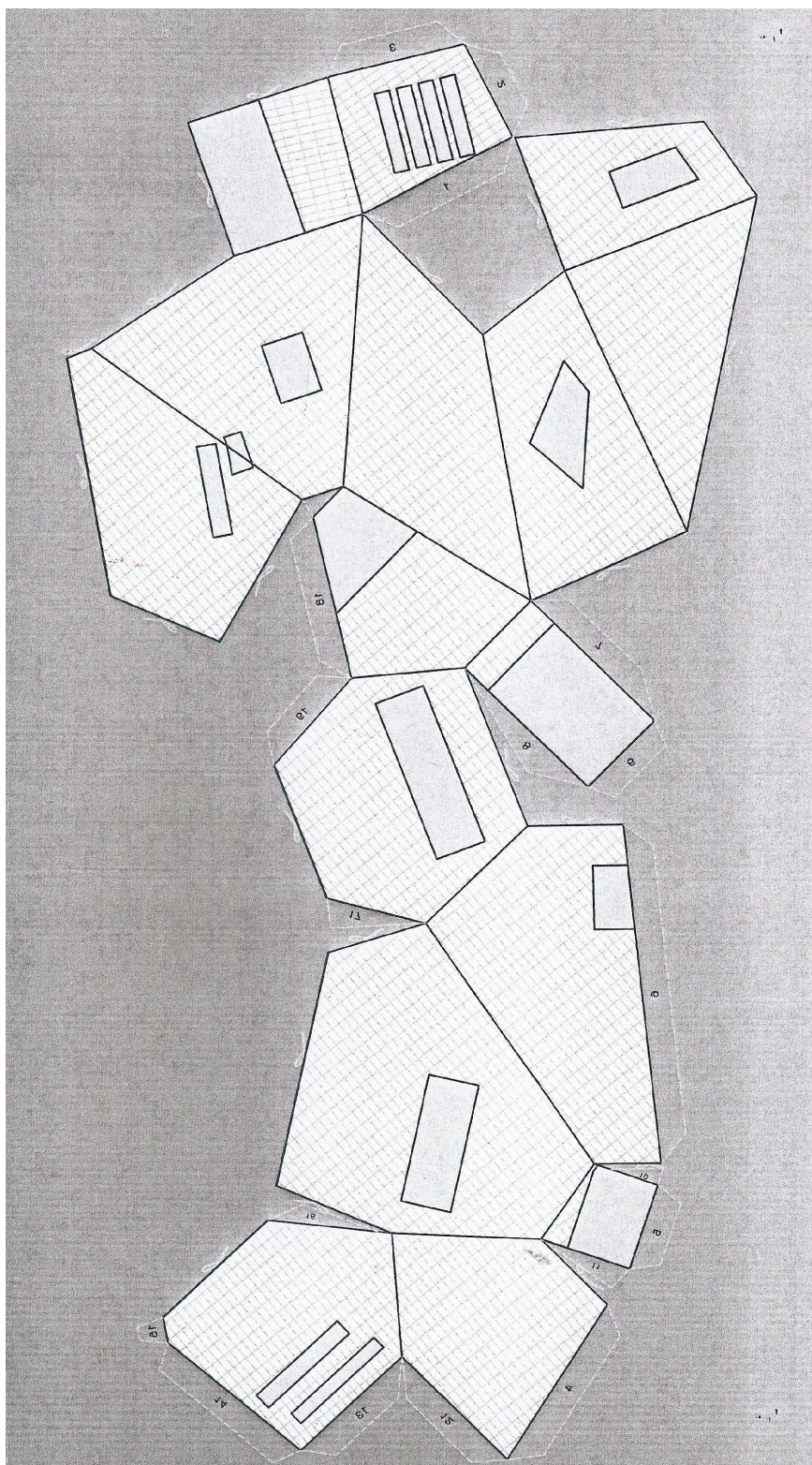
Palavras-chave: *Abertura*, Casa da Música, *Obra Aberta*, Obras de Rem Koolhaas, Umberto Eco, conceptualização em arquitectura.

Abstract

This thesis reflects upon the *modus operandi* of the architect Rem Koolhaas patent in Casa da Música, from the point of view the concept of *openness* that Umberto Eco explains in *Open Work* (1962). I seek to demonstrate that the concept of the Italian semiologist it is a pertinent basis for the analysis of contemporary practices of avant-garde architecture, because these reveal increasingly refer to the revolutionary contemporary poetics which Eco eloquently describes, in order to respond properly to a context marked by change and uncertainty with the *openness* which I think is an idea that can solve (or at least postpone) the validity of a work in time. With *openness* I refer the characteristics that extend the power, both utilitarian and aesthetic, of architecture.

In the first chapter the concept of *open work* is briefly explained, in the following subchapter is developed a chronological synthesis of experiences which characterise the Rem Koolhaas' theory and practice, however with emphasis on characteristics which have repercussion on Casa da Música's building, and end this conceptual step prior to CdM's elaboration with an explanation of the conceptual phase of the house Y2K, because we recognize the importance that has had for our subject of study. The second chapter seeks to reveal the avant-garde phenomena enhancers of the *openness*, described in the previous chapter, in the Casa da Música. Finally in the third chapter, the objective is that the conclusion reveals the effectiveness of the concept by the Italian semiologist – the *openness* – in this characterization of the peculiar *modus operandi* of the Dutch architect.

Key words: *Openness*, Casa da Música, *Open Work*, Rem Koolhaas' works, Umberto Eco, conceptualization in architecture.



ÍNDICE

Introdução.....	11
1 - A OBRA ABERTA.....	15
1.1 - Possibilidades de <i>abertura</i> em Rem Koolhaas.....	19
1.2 - Y2K, o início.....	39
2 - A ABERTURA NA CASA DA MÚSICA.....	47
2.1 - CONTEXTO: A INDETERMINAÇÃO.....	47
2.1.1 - Re-urbanizar o vazio.....	47
2.1.2 – <i>Bigness</i>	57
2.2 - <i>GENERIC VOLUME</i> : A AMBIGUIDADE E O INFORMAL.....	65
2.2.1 - O antiautoritarismo pelo desvio.....	65
2.2.2 - Envelope ≠ Conteúdo	75
2.2.3 - A sugestão abstracta	85
2.2.4 - Do <i>poché</i> a <i>Junkspace</i>	91
2.2.5 - Diagrama e Trajectória.....	93
2.2.6 - A montagem cinematográfica.....	99
2.3 - SUPERFÍCIE E MATÉRIA: A METÁFORA.....	105
2.3.1 - O <i>Sintético Irresistível</i>	105
3 - CONCLUSÃO.....	123
BIBLIOGRAFIA.....	127



“Every reasonably aware person of our time is aware of the obvious fact that art can no longer be justified as a superior activity, or even as a compensatory activity to which one might honorably devote oneself. The reason for this deterioration is clearly the emergence of productive forces that necessitate other production relations and a new practice of life. (...) In close connection with the orientation we are discovering for certain superior activities to come, we believe that all known means of expression are going to converge in a general movement of propaganda that must encompass all the perpetually interacting aspects of social reality.”

Guy Debord, 1956

Introdução

As práticas arquitectónicas contemporâneas já muito se afastaram das anteriores convenções e dos modos de fazer e entender a arquitectura. No entanto, será que possuem um contraponto crítico igualmente actual ou correspondente? Ou seja, uma base ideológica que consiga escrutinar as novas construções com a atenção merecida e que possa confirmar ou negar a sua validade no contexto actual? A *Obra Aberta* de Umberto Eco (1962), apesar de se debruçar apenas tenuemente sobre a Arquitectura, por abordar principalmente as artes em geral, pareceu-me um ensaio pertinente para utilizar como base analítica da disciplina também designada - *arte da técnica*, porque o “transporte” dos seus temas/argumentos para os da arquitectura contemporânea são muito semelhantes:

“[As obras abertas] Tratam-se de estruturas que aparecem como metáforas epistemológicas, resoluções estruturais de uma consciência teórica difusa (não de uma teoria determinada, mas de uma persuasão cultural assimilada): representam a repercussão, na actividade formativa, de determinadas aquisições das metodologias científicas contemporâneas, a confirmação, na arte, daquelas categorias de indeterminação, de distribuição estatística, que regulam a interpretação dos factos naturais.”

Eco, 1962: p.178

Encontrei no trabalho do arquitecto holandês Remmert Koolhaas características que o poderiam confirmar como potencial caso de

estudo, em consonância com o conceito de *abertura* postulado por Eco, entre elas: a diversidade da experiência de Rem Koolhaas no campo artístico ainda antes de se dedicar à arquitectura, diversidade essa que emprestará à construção, elementos originais e provocatórios oriundos do cinema e das artes plásticas; uma relação holística com a informação, ex. aplicação da estatística em diagramas que chegam a tornar-se elementos de projecto (forma); a consciência da linguística como potencial construtora/destruidora de significados estabelecidos; a incessante relação com métodos (ir)racionais menos convencionais para a arquitectura, como as *imagens obsessivas*, o *método crítico-paranóico*, o *cadavre exquis*, o *détournement*, etc., cuja instrumentalidade se tem revelado, senão eficaz, pelo menos, potenciadora de novos paradigmas para a arquitectura.

O objecto de estudo que proponho, à luz do conceito de *abertura*, é a Casa da Música (concluída em 2005), por me possibilitar uma relação directa com a mesma e me facilitar o acesso à documentação existente e à que recolhi pessoalmente, evitando assim conclusões não experienciáveis *in-situ*. No entanto, este facto não invalida que no desenvolvimento dos argumentos me apoie em outras obras de Koolhaas ou conceitos experimentados noutros projectos, sempre que a transferência de alguma característica dessas obras e conceitos para as da Casa da Música, em algum aspecto, melhor elucide o conceito de *abertura* que “testo” no equipamento público.

Pretendo, portanto, responder à pergunta *A casa da música é uma «obra aberta»?* Interessa partir do princípio de que a *abertura* pode ser um conceito mais útil do que uma “conjuntura” estética ou metafísica, e ser antes uma qualidade (característica) que se compreende de algu-

ma forma como prolongar a *sugestão*¹ de uma obra (a)temporalmente, tanto a nível simbólico como funcional.

¹ Com *sugestão* refiro: as características físicas/simbólicas que nos permitem manifestar uma satisfação, mais ou menos consciente, com as formas construídas e as lógicas por trás dos factos; ex. *o edifício continua a despertar-me a curiosidade, ainda me é apelativo*, ou de cariz mais utilitário: *o edifício demonstrou superar as quatro funções que recebeu, há dois anos era um hospital militar, hoje uma biblioteca!*



1 - A OBRA ABERTA

A ideia de escrever a *Obra Aberta* deve a sua origem a um documentário radiofónico, de voz gravada em fita magnética, sobre a qualidade onomatopaica da linguagem poética, composto por Luciano Berio entre 1958 e 1959. Nesta altura Umberto Eco, trabalhava sobre James Joyce, e das suas habituais leituras feitas na casa de Berio, resultou a ideia de experimentar a anulação de alguns fonemas no capítulo XI de *Ulisses* e de os compor à maneira de *fuga*², forma como se estruturaria a própria prosa de Joyce (*fuga per canonem*). Entusiasmado com a atmosfera vanguardista dos músicos electrónicos, e da *Neue Musik*, Eco iniciaria um longo percurso a desenvolver uma “espécie de manifesto teórico” que procurava explicar uma arte que se regia pelo experimentalismo como modo de formar (Eco, 1962: pp.32-34).

A *Obra Aberta* estrutura os procedimentos das poéticas contemporâneas segundo dois horizontes teóricos principais: a *semiótica* e a *teoria da informação*. A semiótica é essencial na análise do objecto artístico porque, sendo a arte um veículo expressivo dos símbolos linguísticos do homem, é com a *teoria comunicativa* que Eco detalha a abordagem inconventional das estruturas estabelecidas do mundo. A teoria da informação também incide na especulação binómica entre aquilo que é convenção e o que é inovação, através do estudo estatístico, proba-

² A *fuga* na composição musical é uma variação tonal de um tema base, que entra alternadamente com este de maneira entrelaçada, numa composição contrapontista, polifónica ou imitativa.

bilístico e simbólico da quantidade de informação estética que conseguimos obter com uma determinada mensagem poética. *A informação é portanto uma qualidade aditiva, é algo que se acrescenta ao que já sei e se me apresenta como aquisição original.* No entanto, é com a complementaridade “perturbadora” de ambas – semiótica e teoria da informação – que se origina, segundo Eco (1962), a busca de uma sugestividade sempre diversa através da sublimação da Arte, isto é, uma determinada consolidação de todo um *novo sistema linguístico* conseguido pela “reciclagem” das antigas *pragmáticas codificadas*. Portanto, podem ser designadas de *abertas* aquelas obras que são determinadas quanto à forma, mas indeterminadas quanto ao conteúdo.

Eco complementa a estrutura do conceito de *abertura* sempre com recurso a exemplos ilustradores das poéticas contemporâneas como: a literatura experimental, a pintura informal, a arte cinética, a música serial, etc. Por analogia com o método do semiólogo, também desenvolvemos as histórias por trás dos factos que “nutrem” a Casa da Música da *sugestividade* particular de Rem Koolhaas/OMA como: o construtivismo russo, o surrealismo, o desconstrutivismo, o *déttournement*, o *object-trouvé*, etc., Começamos então por identificar momentos e acontecimentos de particular interesse para se perceber o que poderá ser a *abertura* na prática da arquitectura no subcapítulo «*Rem Koolhaas, possibilidades de abertura*», esperando que se parta para o resto deste trabalho com alguma ideia dos fenómenos por trás das qualidades espaciais da Casa da Música. Depois, interessou-nos explicar o processo levado a cabo para a casa Y2K, pois consideramos tratar-se de um projecto incontornável, ou mesmo o ponto de partida para o transporte de alguns conceitos e mesmo uma *maneira de pensar* a sala de concertos. E a partir daqui, com a nossa sugestão como pano de fundo, partimos para a comparação propriamente dita, do conceito de *abertura* aplicado à Arquitectura da Casa da Música.

Numa primeira fase o objecto de estudo CdM é “visto” à distância, exteriormente, para se poder perceber como o fenómeno da *indeterminação* explicado por Eco se constitui como uma característica interessante de uma nova estratégia de “fazer” cidade e modificar o contexto e as formas de apropriação daquele espaço por parte do gabinete OMA. De seguida, entrámos na obra para desenvolver alguns temas que sabemos existir na arquitectura de RK/OMA para os confrontar directamente com os factores fundamentais para a *abertura* de uma obra descritos por Eco³, procurando demonstrar a validade da correspondência destes nos temas: antiautoritarismo, desfasamento entre o envelope e o conteúdo, sugestão metafórica que permite a abstracção geométrica através de uma particular complexidade, *poché* adulterado, o modo como se intercala o percurso com as diversas unidades temáticas da Casa e uma inédita integração das artes fílmicas para um “amarrar” coerente de todo o intrincado espacial. Por fim, fazemos mais um *zoom in* para perceber como as propriedades materiais da CdM demonstram conter nas suas superfícies qualidades, ainda que, anti-glamourosas, plenas de significação e de uma percepção atenta aos padrões vanguardistas da Arte.

Como Umberto Eco, temos presente a ideia de que *mesmo as mais fortes perversões do gosto terão sempre advogados subtis que defenderão as suas maiores extravagâncias*. Por esta razão, procuramos, sempre que possível, revelar a história por trás da arquitectura da CdM, para que se compreenda a *natureza da mudança* que esses acontecimentos propõem e não se pressuponha que o interesse desta prova é a defesa incondicional da arquitectura de RK/OMA.

³ Como o tema *Informal* (Eco, 1962: p.173-178).



1.1 - Rem Koolhaas, possibilidades de *abertura*

Rem Koolhaas nasceu em Roterdão em 1944. O seu pai, era um proeminente escritor⁴ na Holanda, Anthon Koolhaas – *o narrador* – e o seu avô Dirk Roosenburgh era um arquitecto moderno que trabalhava num estúdio regularmente frequentado por RK para desenhar⁵. Em 1946 Koolhaas desloca-se para Amesterdão. Vive a situação do pós-guerra, “num contexto marcado pela pobreza e pela fome”, factores que são indubitavelmente marcantes na sua experiência. Em 1952 viaja para Jacarta, na Indonésia onde permanece até 1956. Mais tarde comenta ter-se “sentido um oriental” numa Jacarta “maioritariamente tropical”⁶, envolvida numa organização bastante caótica.

Podemos analisar as aquisições metodológicas de Koolhaas que me parecem mais favoráveis à *abertura* a partir de 1956, ou pelo menos mais legíveis, quando retorna a Amesterdão. Deste local, refere a importância do Stedelijk Museum que “organizava exposições de arte vanguardista”, como o trabalho de Yves Klein, do qual diz ter-se tratado de um “primeiro controlável *input*”⁷. Não será por exemplo o livro *Colours* o resultado de uma consciência da profundidade do tema da cor na percepção e sensibilidade do homem semelhante às experiências monocromáticas de Klein (**imgs. 1, 2**)? Sabemos hoje, que durante a sua carreira, nunca terá largado esta convicção de se guiar e

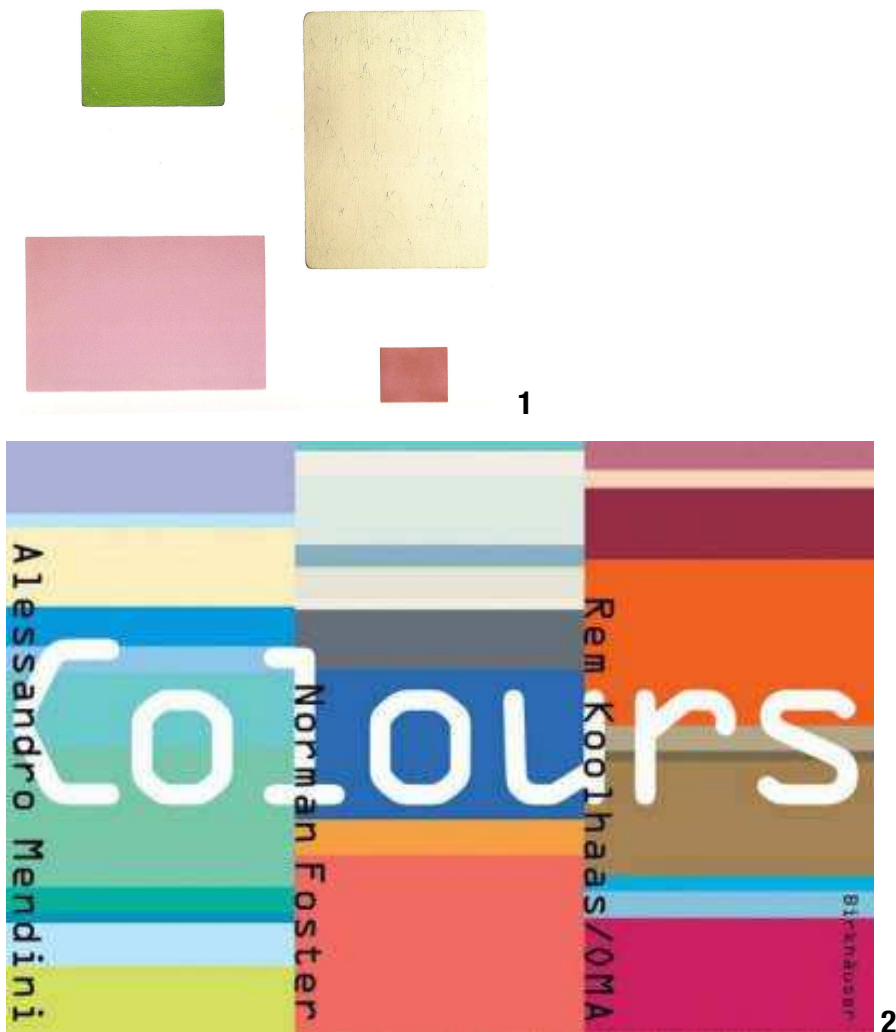
⁴ Tendo também exercido jornalismo, cenografia e produzido fábulas com animais como protagonistas, (DERCON, Chris, *Rem Koolhaas: a kind of architect*).

⁵ KOOLHAAS, Rem, *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ididem*.

expressar num vanguardismo operativo muito pessoal; numa entrevista a Franco Raggi, em 1983, diz – *vanguarda não é aquilo que hoje é famoso (...) porque um dos atributos da vanguarda deve ser o facto de não ser digerível (...). Penso ainda que seja importante para a vanguarda procurar uma posição inaceitável ou até em conflito com o modo de ser das coisas. Não vejo outra forma de como se possa ter a aspiração em ser arquitecto: se tudo é perfeito porquê adicionar qualquer coisa?* (Gargiani, 2006: p.197)



1. Quatro estudos monocromáticos de Yves Klein, 2. Capa do livro *Colours*.



3, 4



5

3, 4. Rem Koolhaas e os membros de 1,2,3 Group. 5. *The White Slave*, filme de 1,2,3 Group. (ambos os diapositivos no documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*).

Não será inesperado, então, que o universo que passaria a envolver Koolhaas a partir daqui, seriam os movimentos ou formas de pensamento que se afastam das concepções ocidentais mais racionalistas herdadas de uma história tão antiga quanto subordinante, e portanto incompatíveis com o “desvio” de uma vanguarda.

Um segundo *input* que Rem Koolhaas declara crucial na sua vida é a relação com o cinema. Em 1955 trabalha como guionista, faz parte do *1,2,3 Groep*⁸, (**imgs. 3, 4**) na *Nederlandse Filmacademie*, a qual é dirigida por seu pai entre 1968 e 1978. Nesta altura, percebe-se o peso que poderá ter tido tanto a proximidade com a arquitectura que experienciou no estúdio de seu avô, quanto a relação com as artes de palco e a literatura que rodeavam Anthon, o seu pai. Dos filmes de Rossellini e Antonioni, por exemplo, Koolhaas⁹ refere: «*in terms of my overall sensibility had the greatest impact*». De facto não é estranha esta empatia e podemos compreender melhor o que fascina o arquitecto pela explicação do semiólogo:

“(...) o realizador torna evidente esta situação de indeterminação moral e psicológica através de uma indeterminação da montagem; uma cena segue-se a outra sem qualquer razão, os olhos recaem num objecto sem que uma causa os determine e um fim justifique o olhar. Antonioni aceita nas formas aquela mesma situação de alienação de que quer falar: mas tornando-a evidente através da estrutura do seu discurso; domina-a e torna-a consciente ao espectador.”

Eco, 1962: p.286

Transformar o aborrecimento numa situação de inquietude, isto é, reconhecer-lhe a operatividade, é estar em concordância com esta ati-

⁸ Juntamente com Rene Daalder, seu companheiro de liceu, Jan de Bont um reconhecido cinematógrafo, Robby Müller, actual *camaramen* de Wim Wenders, entre outros.

⁹ No documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*, 2008.

tude de Antonioni: fazer do inenarrável ou do desinteressante o tema. O termo *alienação* em Eco remete para uma situação de cumplicidade “viciada” com um objecto/situação, porque já não promete momentos reveladores (Eco, 1962, pp.249-297). No entanto Eco sublinha a inovação de Antonioni ao transformar a alienação numa linguagem estética. E defende que uma das formas de manter *aberto* o discurso perante um mundo gasto de *formas*, será o de *compreender a situação em vez de propor soluções* (*Ibidem*). Para Koolhaas o aborrecimento é também encarado com optimismo, ex. em *S, M, L, XL*, afirma *If my interest in the banal architecture of the 1950s and 1960s, the derivatives of Ernesto Rogers and Richard Neutra, seems a somewhat boring source, I can only answer that to die of boredom is not so bad*, podemos compreender, analogamente, que para a arquitectura o conceito de *aborrecimento* se poderá transportar, por exemplo, àquela expressão tão *alienante*¹⁰, quanto a do acabamento cirúrgico do metal e o aspecto standardizável e repetível, mas que, se forem concebidas *a priori* com uma certa sensibilidade: pela atenção à expressividade dos parafusos, ou pelo oportunismo do acabamento abstracto: facetado, de arestas milimetricamente afiadas, etc., poderá mesmo, como em Rogers e Neutra se passou, constituir-se toda uma nova gramática mais concordante com os novos acabamentos, materiais e conjunturas estéticas daquele contexto americano dos meados do século XX. Facilmente percebemos como Koolhaas reflectirá este tipo de consciência tecnológica: tanto aquela que é aplicada nos seus edifícios¹¹, como simultaneamente, a que é reforçada pela sua “baga-

¹⁰ Por serem mais próprias do automatismo das máquinas e pistas de produção industrial, são alienantes porque não se expressam pela mão do homem, mas pela sua concepção.

¹¹ Veja-se o edifício Kunstaal, em Berlim que reformula totalmente o carácter sério e imponente que normalmente reveste a tipologia *musen*, propondo uma maior informalidade na caracterização dos seus espaços precisamente pela aplicação de materiais mais próprios aos armazéns fabris, ou de outras construções de carácter

gem” teórica (ex. o *sintético irresistível* ou *Junkspace*, temas que desenvolverei mais à frente).

A partir de 1963, a par da devoção cinematográfica, Koolhaas trabalha como jornalista para o *Haagse Post: ocupa-se da composição tipográfica, escreve sobre cinema, literatura, música, política, desporto, sexualidade, arte, e arquitectura*¹², era um *lifestyle journalist*, despreconceituoso e particularmente atento aos pormenores. Escreve também artigos, nunca acidentais em termos de interesse pessoal, sobre vários arquitectos¹³, dos quais terá tido particular interesse a entrevista a Constant Nieuwenhuys¹⁴, um artista Alemão que trabalhava desde 1956 numa proposta visionária para uma sociedade futura. Como membro situationista, Constant Nieuwenhuys defendia que debater urbanismo equivalia a criticar a vida em geral. Durante 20 anos Nieuwenhuys desenvolveu uma estrutura urbana totalmente revolucionária a que chamou *New Babylon* (**imgs. 6, 7, 8**), criação que motivou Koolhaas a entrevistá-lo¹⁵.

“New Babylon envisages a society of total automation in which the need to work is replaced with a nomadic life of creative play, in which traditional architecture has disintegrated along with the social institutions that it propped up. A vast network of enormous multilevel interior spaces propagates to eventually cover the planet. These interconnected "sectors" float above the ground on tall columns. While vehicular traffic rushes underneath and air traffic lands on the roof, the inhabitants drift by foot through the huge labyrinthine interiors, endlessly reconstructing the atmospheres of the spaces. (...). Social life becomes

mais efêmero, atitude que de certa forma acaba por neutralizar o invólucro recuperando a importância da obra exposta.

¹² Chris Dercon no documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*, 2008.

¹³ Entre eles Wijdeveld, Le Corbusier, Mies van der Rohe.

¹⁴ Constant Nieuwenhuys (1920-2005) é o co-fundador do grupo Cobra (grupo de artistas dos finais dos anos 40), e membro fundador da Internacional Situationista em 1957; esta entrevista terá ocorrido em modo de *escrita automática* um método surrealista de derivação psico-analítica.

¹⁵ Gargiani, *Rem Koolhaas/OMA*, 2006: p.3.

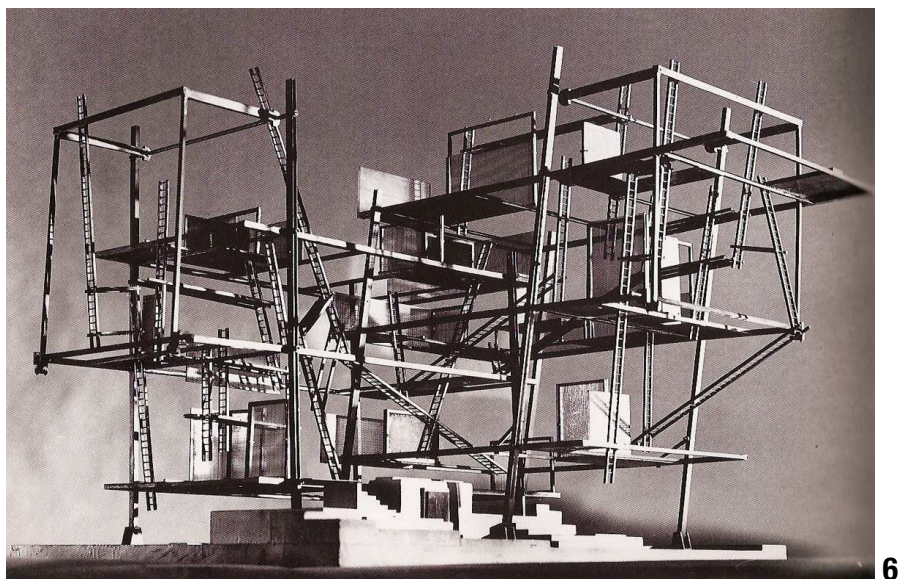
architectural play. Architecture becomes a flickering display of interacting desires.”

Mark Wigley¹⁶

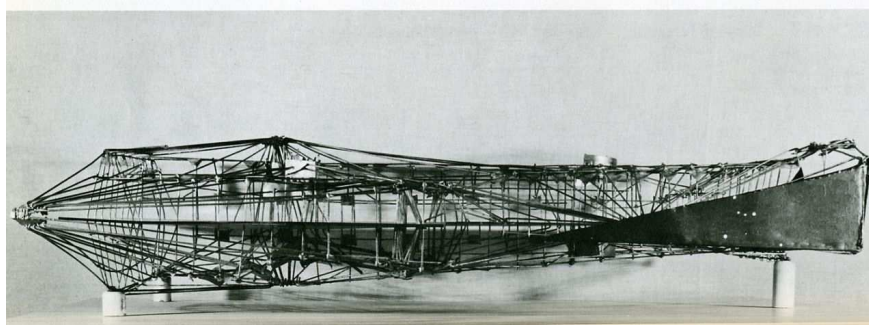
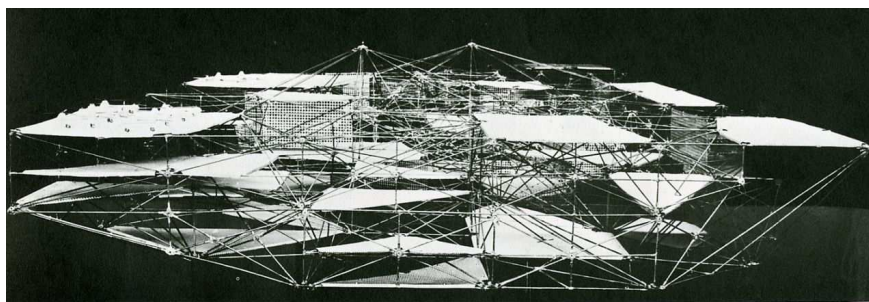
Esta passagem de Mark Wigley é particularmente sugestiva para a interpretação de uma variedade de ensaios de Koolhaas, porque se encontram aqui elementos fundamentais – *figuras de estilo* – do arquitecto holandês, ex. os conceitos: *Generic City*, *Bigness*, *Hiper-architecture*, *Junkspace*, etc. Igualmente importante será a confrontação com o próprio estúdio de Nieuwenhuys, espaço que continha uma intensíssima produção artística: maquetas, desenhos, litografias, colagens, desenhos técnicos, fotomontagens, manifestos, ensaios e filmes; tudo acumulado num caos tão sugestivo quão aquele que prometia a cidade *babilónica*¹⁷. Trata-se de artefactos que não só poderiam ajudar a emergir a tal estrutura, como lhe aumentavam o significado pelo poder sugestivo e ambíguo da arte.

¹⁶ Wigley, *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, 2002.

¹⁷ *Idem*.



6

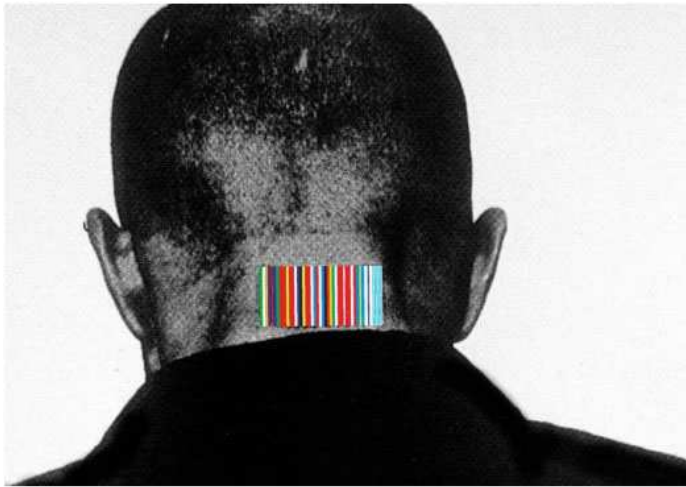


7, 8

6, 7, 8. Maquetas da cidade *New Babylon*.

Em meados dos anos sessenta vivia-se uma realidade convulsa na Europa: havia constantes protestos contra as autoridades, contra a América e a sua Guerra no Vietname. Enquanto jornalista do *Haagse Post*, Koolhaas esteve presente quando a entram os tanques em Praga, e ainda acompanhando o Maio de 68, nas ruas de Paris, rodeado pelas lutas e barricadas¹⁸. Nesta altura RK tem um especial encontro com a obra de Ivan Leonidov, através de Gerrit Oorthuys, um colaborador de Gerrit Retvield e docente de história apaixonado pelo construtivismo (Gargiani, 2006: p.3). Este contacto com a vanguarda russa, a par da realidade das variações utopistas da *New Babylon* de Nieuwenhuys e as preocupações humanistas que ambas privilegiavam são factores responsáveis pela sua consciência de que a arquitectura seria *uma das últimas disciplinas a manter uma ligação com a moralidade* (Rem Koolhaas *a kind of architect*, 2008). Com esta convicção, em 1968 desloca-se para Londres para estudar na London Architectural Association. Entre outros, Rem Koolhaas tem a orientação de professores como Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jenks, Alvin Boyarsky e alguns membros dos Archigram. Todos eles são importantes figuras que de alguma forma introduziram rupturas na ideologia patente na *Carta de Atenas* (1933), desenvolvendo trabalho em concepções alternativas ao modernismo, pois para eles tratava-se de um modelo desgastado e frágil. Esta escola *privilegiava a projecção de ambientes flexíveis graças ao acesso a uma fantástica tecnologia de vanguarda* (Gargiani, 2006: p.3).

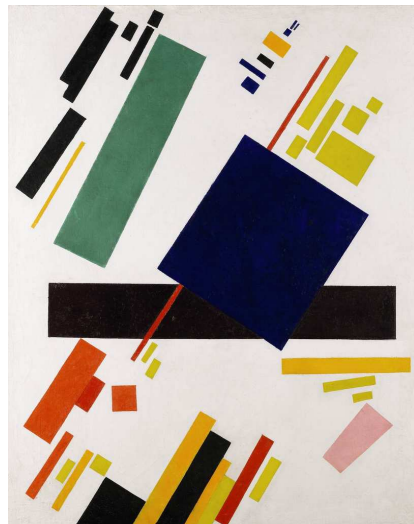
¹⁸ Poucos anos mais tarde podemos perceber o impacto deste contexto, nas premissas que guiam os valores dos OMA, segundo Madelon Vriesendorp, companheira de RK, e membra da equipa: *I think, the early work of OMA can only be understood as a reaction against provincial hippydom, sentimental humanism; 'human' scale and Archigram's have-funstyle with masses of cute happy people in their collages. To us then: sickening loveliness.* (VRIESENDORP, Madelon, *Playground Surrealism*. [[http://szenografie.hfg-
karlsruhe.de/uploads/media/0211.pdf](http://szenografie.hfg-karlsruhe.de/uploads/media/0211.pdf)] (12/2/2011.)]



9



10, 11



12, 13

9. Bandeira da União Europeia criada por OMA em 2001 “tatuada” sarcasticamente como um código de barras. 10. Livro *S,M,L,XL*, da autoria de RK e Bruce Mau 2005. 11. Propaganda socialista, *Basic Calculus* de El Lissitzky, 1928. 12. Ilustração *Welfare Palace Hotel* de Madelon Vriesendorp, 1975. 13 *Composição Suprematista* de Kazimir Malevich, 1916.

Durante esse ano de estudos, Koolhaas estabelece contacto com o professor Elia Zenghelis com o qual participa em alguns concursos internacionais. Ainda com Zenghelis desloca-se a Moscovo para visitar algumas obras do Construtivismo. O movimento russo pretendia uma desmistificação da arte. Para isto o “artista novo” devia abandonar as Beaux-Arts, meramente contemplativas, burguesas e reaccionárias e tornar-se um artista activo e interveniente no contexto social e da produção industrial ou *produtivista* (no sentido actual, *designer industrial*). O espírito *anti-arte*, da apologia construtivista, faz-nos lembrar as propostas *anti-glamourosas* de Rem Koolhaas, na medida em que ambos evitam os *media* tradicionais e por consequência (não por exaustiva “busca estética”) promovem a inovação radical pelo recurso a materiais invulgares de modo conjugado através de todas as técnicas disponíveis na criação de novas sínteses e aplicações a todos os domínios, quer da produção, quer na elaboração de uma nova realidade construída (se bem que os propósitos de Koolhaas não se aproximem da profundidade de uma reforma social que predicava o construtivismo). Também são comparáveis (ainda que superficialmente) os inúmeros domínios que o construtivismo abordou com os do arquitecto holandês (e o seu futuro gabinete) como: a propaganda socialista (**img. 11**) que pode considerar-se análoga à criação de uma nova bandeira para a União Europeia por AMO (**img. 19**), o design e tipografia construtivistas com a publicação do livro-objecto *S,M,L,XL* (**img. 10**) ou o especial cuidado com as fontes (*tipos*) presentes nas sinaléticas contemporâneas dos seus edifícios, a moda da vanguarda russa com a intervenção de AMO para a Prada, e ainda o cinema e teatro soviéticos e a sua influência nas experiências fílmicas de RK referidas no início deste capítulo. Esta viagem veio aumentar a fascinação de Koolhaas pelo movimento, como podemos comprovar com a sua alegoria da piscina móvel no *manifesto retroactivo* que publicará anos depois e

que simboliza ao mesmo tempo a penetração intelectual do pensamento utopista na *ilha mítica* (img. 10).

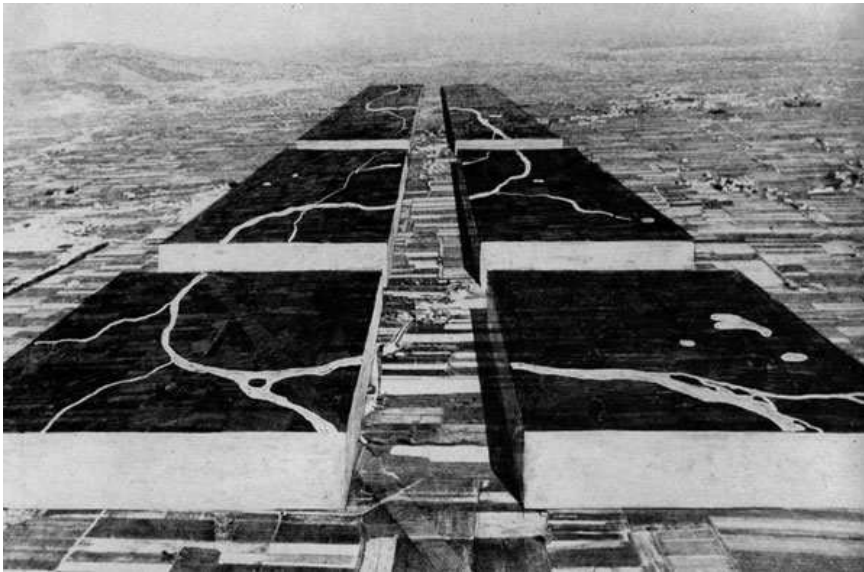
Ainda neste período, RK inicia a definição da primeira figura do seu “vocabulário simbólico”: as *imagens obsessivas*. Trata-se de um conceito que Salvador Dalí explica em *Tragic Myth of the Angelus by Millet*, e que é responsável, segundo Roberto Gargiani (2008) pela concepção das *merveilles* de Koolhaas para a arquitectura. A partir daqui, o surrealismo será um recurso operativo quase omnipresente em Rem Koolhaas. O movimento artístico em questão enquadrava-se dentro dos parâmetros mais irracionais das estruturas de pensamento, mas tinha ao mesmo tempo o objectivo de conseguir revelar factos mais obscuros, reprimidos e latentes da natureza humana. É principalmente com Salvador Dalí e com as suas teorias *subestimadas*¹⁹ que RK encontra novos processos e metodologias interpretativas baseadas numa racionalização, ou intelectualização de mecanismos irracionais – surrealistas - que se utilizam de forma parcialmente controlada, porque se esperam determinados efeitos de um pressuposto descontrolo (i.e. que da fluidez inconsciente emerjam soluções plenas de novidade). Um outro elemento fundamental do surrealismo de que Koolhaas se apropria, é o *método paranoico-crítico*. Apresenta-o como sendo uma ferramenta da maior utilidade, na palestra *Dali, the Critical Method & Le Corbusier*²⁰. *The paranoid critical method is the spontaneous method of attaining knowledge based on the critical and systematic objectification of delirious associations and interpretations* (RK citando *The Conquest of the Irrational* de Salvador Dalí, 1935). Rem Koolhaas exalta este momento em que o surrealismo se apodera de uma fase “consciente” que introduziu uma credibilidade extra no campo artístico, como são exemplo as ilustra-

¹⁹ Koolhaas, *Supercritical*, 2009: pp. 89-93.

²⁰ *Ibidem*.

ções de Madelon Vriesendorp, mulher de Koolhaas, que *amplificam os interrogativos teóricos do marido* (Gargiani, 2006, p.8).

Os seus primeiros projectos teóricos ocorrem em 1970. Rem Koolhaas era influenciado pelos projectos visionários dos *Superstudio* e dos *Archizoom*. *The Berlin wall as architecture* ou *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture* (ambos de 1971) provam que RK e a sua *Strip* para Londres persegue uma utopia semelhante à daqueles dois grupos mas por outro lado o grande motivador pelo seu contributo seria o paradigma da *Atração vs. Repulsa* que o poder simbólico do muro de Berlim ter-lhe-á sugerido durante os seus estudos na *London Architectural Association*. A *Strip* de *Exodus* (**img. 16**) era delimitada por duas faixas paralelas (*muros*) de extensão infinita tal como a do *Monumento Contínuo* dos *Superstudio* (**imgs. 15, 17**) e permitia a invenção e a subversão nas suas 18 zonas temáticas como o ambiente artificial e altamente tecnológico de *No-Stop-City* dos *Archizoom* (**img. 14**). *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture* reflecte os instintos do jornalismo e guionismo referidos no início deste capítulo. O trabalho resulta de uma série de dezoito desenhos, aguarelas e colagens produzidos por Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis, e Zoe Zenghelis. As ilustrações são animadas por um texto que mistura factual e ficticiamente o cenário de uma metrópole contemporânea como um *storyboard*. A felicidade desta colaboração prolonga a continuidade da mesma equipa com a fundação do *Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture* (Gargiani, 2006, p.4).

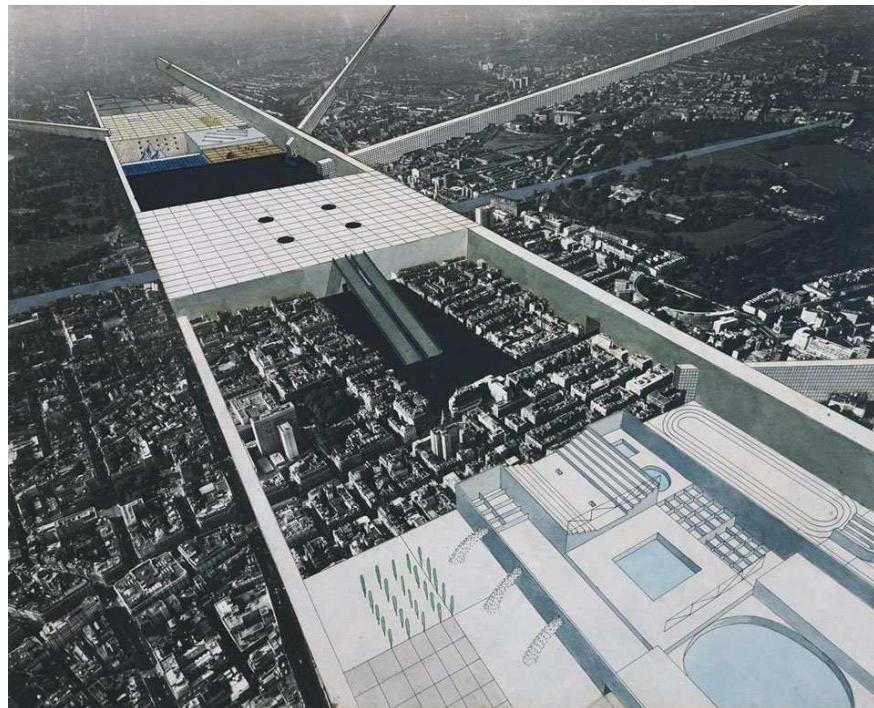


14



15

14. *No-Stop-City*, Archizoom, 15. *Monumento Continuo*, Superstudio.



16



17

16. *No-Stop-City*, Archizoom. 17. *Monumento Continuo*, Superstudio.

Depois de se diplomar em 1972 RK desloca-se para Nova Iorque com uma bolsa que lhe permitiu continuar os estudos²¹. RK foi o discípulo predilecto de Ungers, na universidade de Cornell²², dele extraindo tanto a sua preocupação pela cidade como matriz geradora de arquitectura quanto o seu afecto e respeito crítico pela arquitectura do período moderno. A partir de Cornell aproxima-se de um dos epicentros da renovação intelectual da alta cultura arquitectónica norte-americana, o IAUS (Institute of Architecture and Urban Studies), criado por Peter Eisenman em 1967 em Nova Iorque. Em 1974 instala-se nesta cidade, retirando dela as lições que marcariam definitivamente o seu modo de interpretar a realidade cosmopolita escrevendo um *livro que toda grande cidade merece* (Ábalos, 2001, p.131). *Delirious New York: a retroactive manifesto*²³ é elaborado entre 1974 e 1978 e durante este período, RK vai investindo no funcionamento do novo gabinete da arquitectura metropolitana segundo os parâmetros que recolhe de Nova Iorque. Grande parte dos seus conceitos posteriores teria origem neste verdadeiro tratado para uma arquitectura na perspectiva americana. Não será *Junkspace* (2000) uma derivação do *Sintético Irresistível* (DNY, 1978) quando exacerba as vantagens da acumulação artificial das “fantasias metropolitanas”, ou *Bigness* (1994) uma demonstração da instrumentalidade da mega-escala dos arranha-céus nova-iorquinos, ou *Typical Plan* (1995) uma demonstração das vantagens da diversidade funcional que permite empilhamento ilimitado de pisos *genéricos*²⁴ que resultam nas torres *manhattanianas*, ou ainda

²¹ Na Cornell University, Columbia University; termina exercendo o cargo de professor visitante do Institute for Architecture and Urban Studies na mesma cidade.

²² Cornell foi uma das escolas mais renovadoras daquela época nos Estados Unidos, com o apoio productivo entre as figuras de Colin Rowe e Oswald Mathias Ungers.

²³ Dois anos antes já teria escrito “Life in the Metropolis” e “The Culture of Congestion”.

²⁴ Despidos de quaisquer singularidade ou especificidade.

Generic City (1995) uma consequência inevitável da globalização e capitalização de que foi protótipo Nova Iorque? Entre outras comparações possíveis, percebemos que o que une toda produtividade de Koolhaas é o facto de conseguir manter um espírito altamente actualizado com a realidade, pelo envolvimento obsessivo com a informação que vai absorvendo dos seus destinos, e de procurar pela subversão anti-autoritária da Arte, potenciar o *indivíduo lúdico* (Ábalos, 2001, p.123).

O OMA – *Office for Metropolitan Architecture* – funda-se oficialmente em 1975 e como indica a própria sigla do gabinete o seu *leitmotiv* seria o *metropolitanismo* como ingrediente fulcral para a arquitectura. Os elementos são os mesmos do *Dr. Caligari Cabinet* e constituiu sede em Nova Iorque, Londres e Berlim. Roberto Gargiani (2006) compara o funcionamento dos OMA com a Associated Architects documentada em *DNY*, nomeadamente na mega-operação conjunta que foi o *Rockefeller Centre*²⁵.

“(...) [ogni] pezzi (...) venne studiato e sviluppato da un team differente, dall'altra, quello che lo stesso Koolhaas definisce il «teorema surrealista del 'Cadavre Exquis'», da cui nasce «un ibrido poetico 'prodotto' dal subconscio». Tektonik, Cadavre exquis, grattacieli newyorkesi diventano criteri e modelli per una architettura che continui a interpretare immagine e senso della città storica secondo il parametro della modernità delle avanguardie (...)»

Gargiani, 2006: p.40

Em 1978 OMA direcciona a sua participação para concursos internacionais para os centros históricos das cidades europeias. Os projectos são divididos por partes, em que cada uma é desenvolvida independentemente por cada um dos membros de OMA, e seguida-

²⁵ Entre outras incontáveis personagens participaram no projecto RC: Raymond Hood, Harvey Wiley Corbett e Wallace K. Harrison.

mente montada²⁶ durante as reuniões colectivas, facto que permitia uma mobilidade intelectual livre pelos países europeus (*Ibidem*).

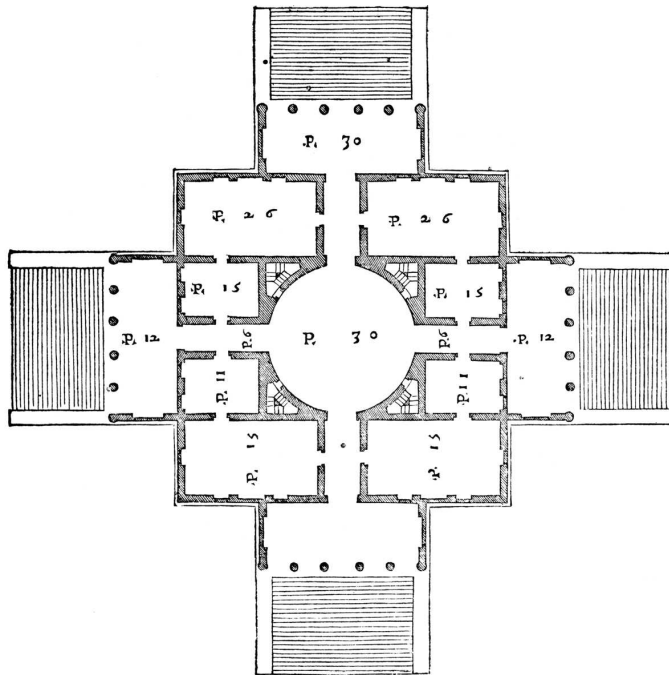
Mais tarde, Koolhaas acusando algum desgaste fruto da situação de permanente “esquizofrenia” em que se encontrava na sua opinião a arquitectura, decide enveredar pelo campo mais teórico da disciplina para refrescar a sua própria tolerabilidade, entretanto desgastada pela ligação mais concreta com a arquitectura. Com esta ideia “ramifica” a sua atenção para a experiência académica nomeadamente nas Universidades de Harvard, Cambridge e Massachusets, cargos que assumiu desde 1990. Pelas mesmas razões em 1999 funda o departamento AMO o *think tank* dos OMA, acto este que vem confirmar a importância da *informação* para a arquitectura contemporânea da equipa de Rem Koolhaas. Com a *intelligence* garantida pelo gabinete “simétrico”, a força processadora de OMA tem vindo a crescer exponencialmente, e a liderar muitos dos temas que emergem no panorama contemporâneo da arquitectura.

²⁶ Estipulou-se o método de *Tektonik* (experimentado por Koolhaas em Londres) para manter um certo nível de coerência entre as diversas peças.

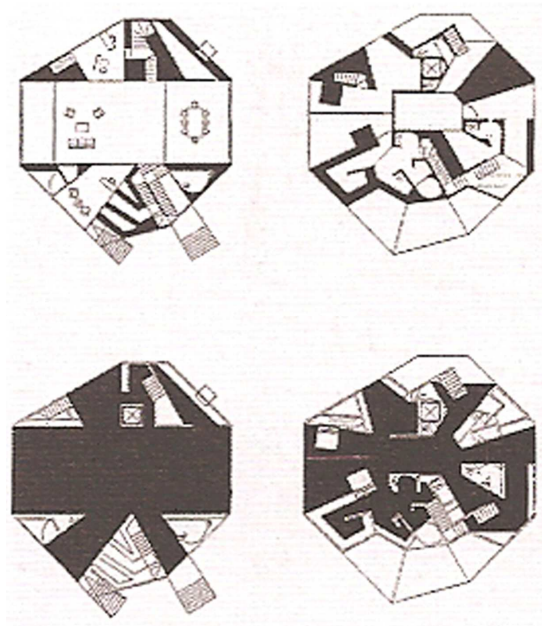


18

18. Desenvolvimento volumétrico da Y2K.



19



20

19. Planta piso 1 da *Villa Rotonda*, de Andrea Palladio. 20. Quatro plantas da Y2K.

2.1 - Y2K, o início

O gabinete OMA, após a publicação de *Delirious New York* de Rem Koolhaas, declarava que o seu trabalho se desenvolvia em três fases de concepção, que provinham, segundo Roberto Gargiani (2006), das três fases de criação artística de El Lisickij²⁷: primeiro os «*conceptual-metaphorical projects*», que procuravam formalizar a essência de cada fenómeno metropolitano; depois os «*idealized projects*», que já intervinham no contexto específico de inserção da futura obra, mas que ainda mantinham uma relação livre entre a metáfora da fase anterior e a realidade; e, por fim, os «*realistic projects*» que, dadas as duas fases anteriores, são de dedução automática (Gargiani, 2006: p.15). Analogamente, e assumindo que algum do método das três de trabalho se transportará ainda aos dias de hoje no gabinete dos OMA, podemos extrapolar que tendo o projecto Y2K passado pelas referidas três etapas, tenha servido parcialmente como um *conceptual-metaphorical project* (em termos de ideologia) e um *realistic project* (em termos formais) para a concepção da Casa da Música. Sem a pretensão de concluir que o transporte teórico e formal do projecto da Y2K tenha repercussão imediata na CdM, isto é, que a sala de concertos tenha resultado de uma mera mudança de escala da *villa* (desadequando-se de muitos outros parâmetros programáticos ou contextuais) é conveniente perceber que tipos de *inputs* terão acompanhado o primeiro projecto, para perceber que “desenvoltura” permitiu no segundo:

²⁷ Que, por sua vez, se inspirou nas pesquisas de Malevich: *pintura abstracta ou planit e Proun* (Gargiani, 2006: p.15).

“The client asked us to design according to his three dominant neuroses – a hatred for all clutter and mess, a dread fear of the year 2000 and the Y2K bug, and a certain ambiguity about the status of the family. We would have to design a house that would hide all clutter, guarantee autonomy to each family member, yet enable their voluntary assembly.”

OMA²⁸

Rem Koolhaas foi encarregado em 1998, por um cliente alemão, de construir uma casa no topo de uma colina nos arredores de Roterdão. A localização e a vasta extensão da propriedade garantiam à partida uma visibilidade de um quilómetro em redor da *villa*. Os OMA principiaram a composição da casa com uma caixa de planta rectangular, de secção quadrada e aberta nos topos. Com esta forma marcavam definitivamente um eixo estruturante da relação privilegiada com a paisagem²⁹. Esta seria a zona principal da casa onde se respondia à função de espaço comum de encontro da família. A este “contentor” seriam associados os restantes espaços, balançados a partir das paredes, concordantes com a *lógica de assemblagem abstracta e anti-utilitária* dos modelos volumétricos denominados *Tectonik* de Kazimir Malevich que Koolhaas experimenta na *Diploma Unit 9* em Londres (Gargiani, 2006: p.25), sob a forma de uma colagem geométrica tridimensional de composição livre (**img. 14**)³⁰. A partir desta maquete, é elaborada uma outra, que objectiva o resultado conceptual da anterior: um prisma rectangular surge agora encaixilhado por uma aparente espessura absurda de parede, dentro da qual, na verdade, se escondem as restantes áreas da casa, simplificando a confusão do primeiro

²⁸ OMA:

[<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=583&Itemid=10> (cons. em: 10/1/2011)].

²⁹ Mais tarde seria pensada uma plataforma giratória que permitiria uma total rotação da casa.

³⁰ Como ilustra a primeira linha (quatro diapositivos) da imagem 14.

modelo, e simultaneamente consumando o desejo de arrumação permanente pretendida pelo cliente. Este gesto parece invocar as intenções compositivas de Andrea Palladio quando na sua *villa Rottunda* esconde os acessos verticais na espessura da parede para não contaminar o espaço daquele *vazio* central. Também é semelhante a centralidade procurada pela associação dos espaços sucedâneos em volta daquele contentor principal, distribuídos de forma equivalente. Ainda que a abordagem do arquitecto italiano siga os parâmetros mais estáveis do seu contexto e a do holandês reflecta a ideia de um caos ordenado mais consonante com a instabilidade ideológica contemporânea (img. 19, 20).

A partir de agora a casa cresceria sempre a partir daquele “contentor” inicial que garantiria a estabilidade necessária ao espaço “vazio”, e a este, acumular-se-iam os outros espaços - “cheios” - que por sua vez, separados uns dos outros, permitiam o atravessamento nos seus interstícios pela estrutura e infra-estrutura. Este “maneirismo” compositivo dos espaços é anti-hierárquico e enquadra-se precisamente nas derivações caóticas e imprevisíveis que um ano mais tarde referirá em *Junkspace*.



21



22

21. Desenho de Louis Kahn das chaminés do R.B.B.. 22. Conjunto habitacional de De Klerk e Kramer.

Rem Koolhaas/OMA procura, nesta fase, uma massa orgânica que constate uma presença expressiva no projecto em atitude semelhante à de Kahn com as chaminés do *Research Biology Building* (**img. 21**) que intervaladamente se destacam do plano parietal, ou mais perceptível ainda na lógica das massas *informais* de De Klerk e Kramer, que oportunamente “enviam” para a fachada zonas de serviço, ou outras mais secundárias naquele conjunto habitacional (**img. 22**), conseguindo uma ondulação “barroca” que tão expressivamente singulariza a obra (Gargiani, 2006: p.126). Com esta atitude de reforçar o impacto das dilatações e contracções entre os cheios da Y2K, sobram os vazios “tecnológicos” e, consequentemente, começa-se a entrever a união fragmentada exterior, como um ovo que cedeu aos movimentos do feto que guardava. A expressividade que habitualmente “repeça” das suas *merveilles*, como o ovo (*Ibidem*: p.158), mostra-se a dada altura desadequada. O ovo foi expandindo a partir do interior, mostrando a cada fase assemelhar-se cada vez mais a uma massa única, densa, cristalizada. No entanto, a “lógica mineral” poderia, na perspectiva do gabinete, ser assumida mais literalmente do que aquela composição programática englobada por um véu de betão. Koolhaas, a determinada fase de projecto, mostra-se mais satisfeito em interpretar a obra ao contrário: a Y2K depois de ter adquirido o aspecto mineral, como “um remate facetado do cume da colina”, poderia usufruir no seu interior, de um melhor resultado funcional, se assumisse antes a desconstrução como método compositivo, e então aquela massa, ainda por “acertar”, passaria a ser escavada, sendo a sala comum a maior *subtracção* representando simbolicamente a gruta artificial da colina. Os restantes compartimentos da habitação são ainda assumidos como “cheios”, que por sua vez se interligavam por túneis de acesso ou pelas condutas de arrumação infra-estrutural – os “vazios”.

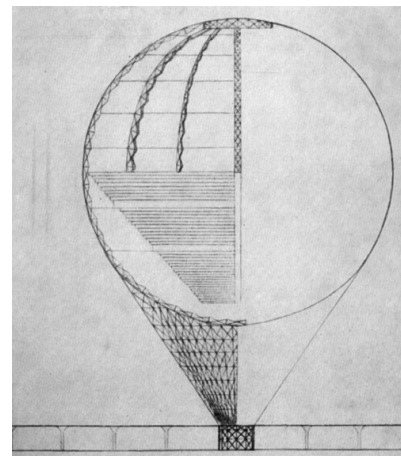
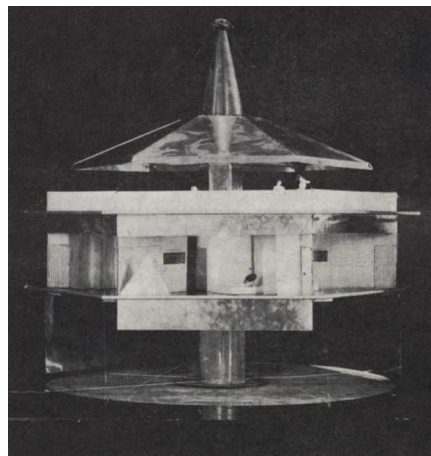
“Por meio de um indefinido processo científico capaz de anular a gravidade, o envolvimento dos Architectons de Malievich com a superfície terrestre era ténue: eles podiam assumir, a qualquer momento, a condição de planetas artificiais, visitando a Terra apenas ocasionalmente – quando muito.”

Koolhaas, *Delirious New York*, 1978: p.339

O facto da base da casa se “descolar” do chão permite elevar a casa para melhor se conseguir a partir da sala comum observar a paisagem e, com esta aparente levitação, “separar” o cliente das suas preocupações e fobias. O efeito realiza, segundo Roberto Gargiani (2006: p.166): (...) *quella condizione antigravitazionale preannunciata dalla casa di Ledoux in forma di sfera, dalla Maison d’Artiste di Van Doesburg e Van Eesteren, dalla Dymaxion House di Buckminster Fuller e dall’Istituto Lenin di Leonidov* (**img. 23, 24, 25**), fenómeno que seria acentuado por um mecanismo giratório na base do edifício, semelhante à cabeça móvel do *Hotel Sphinx* e que emprenha de significação *surrealista* a situação da casa: a metáfora de uma cabeça gigante no cimo de uma colina, cuja rotação depende da disposição dos habitantes.



23



24, 25

23. *Maison d'Artiste*, de Van Doesburg e Van Eesteren. 24. *Dymaxion House*, de Buckminster Fuller. 25. *Instituto Lenin*, de Ivn Leonidov.



Em 1999, os responsáveis do *Porto 2001* abrem um concurso, a gabinetes de renome internacional, para uma sala de concertos que iria albergar a Orquestra Nacional do Porto. Esta seria a obra mais simbólica culturalmente de todas as intervenções urbanas aplicadas na cidade e inseridas no programa *Capital Europeia da Cultura*. As pressões do prazo e das condições apertadas forçaram a desistência dos gabinetes portugueses, logo à partida. Dos 23 convidados apenas sete arquitectos se candidataram à primeira fase³¹. Rem Koolhaas foi o escolhido para construir no lugar da antiga *Remise da STCP*. O programa estipulava que o edifício principal não ultrapassasse 22.000 metros quadrados, distribuídos por um Auditório principal com a capacidade para 1300 lugares sentados, um segundo auditório de 350 lugares sentados, áreas administrativas, salas de ensaios e de apoio aos músicos, um restaurante, um café-concerto, um *foyer*, uma discoteca, uma biblioteca, espaço para lojas e um parque automóvel para 600 lugares.

³¹ Dominique Perrault, Normand Foster, Peter Zumthor, Rafael Moneo, Rafael Viñoly, Rem Koolhaas e Toyo Ito.

2 - A ABERTURA NA CASA DA MÚSICA

2.1 - CONTEXTO: A INDETERMINAÇÃO

2.1.1 - Re-urbanizar o vazio

“(…) não só olhamos muito cuidadosamente para a forma como nos podíamos relacionar com a monumentalidade da rotunda mas também como poderíamos encontrar uma linguagem equivalente para representar a experiência da sala de concertos (...). Assim, achámos muito importante reinventar e despir simultaneamente a tipologia existente.”

Koolhaas, *Pública*, 2005: p.65

Segundo os responsáveis pelo programa Porto 2001 era preponderante a criação de um ícone que afirmasse a identidade cultural da cidade (*Pública*, 2005: p.52). O efeito que o edifício *Guggenheim* de Bilbao produziu na cidade basca, parecia uma solução eficaz para responder ao problema da monumentalidade esperada³² para a rotunda da Boavista. Aliado a este facto, a uniformidade do contexto urbano que envolve a rotunda provocava, antes da construção da CdM, um desnorreamento espacial a quem, por regra, não costuma frequentar a cidade. Refira-se por exemplo, o caso dum turista que não conheça as referências dos Correios que indicam a Rua de Nossa Senhora de Fátima, ou o mercado do Bom Sucesso a Rua de Gonçalo Sampaio, ou o Shopping Brasília a Avenida da Boavista, dado se tratar

³² Na revista *Pública*, edição especial 14 de Março, 2005: p.52.

de oito frentes que conformam o disco ajardinado. Para além disso, a rotunda carecia de um contraponto urbano que devolvesse a estabilidade e dignidade do seu jardim, designado como *praça de Mouzinho de Albuquerque*, assim como do monumento *aos Heróis da Guerra Peninsular* que marca o seu centro.

Rem Koolhaas na altura do concurso viajava pela Nigéria. Depois de abandonar o projecto da casa na *villa* holandesa, encantou-se com a forma como o povo africano geria criativamente e inteligentemente os seus poucos recursos. Um golpe oportunista assalta-o ao imaginar que o projecto Y2K poderia facilmente ser reinventado pela mudança da escala doméstica para a pública, e obviamente transformando as funções habitacionais nas de equipamento público (Koolhaas, *Pública*, 2005: p66). Dado o prazo apertado, o recurso aos processos transformadores como a demolição, reciclagem, apropriação e remodelação tornar-se-iam ferramentas fulcrais para alcançar o objectivo à primeira vista tão remoto.

A colocação do edifício no meio da praça de travertino de ouro (proveniente da Jordânia), parece recorrer à mesma lógica monumental que a escultura dos *Heróis da Guerra Peninsular* i.e. a centralidade de um ícone que parece subordinar todo o espaço em redor à sua contemplação, podendo mesmo vê-lo como um *objecto*, mais do que uma arquitectura, pelo aparente autismo próprio de uma “nave espacial” que pousa na praça e estende as escadas de acesso aos curiosos. O arrojo deste gesto urbano é mais evidente por se situar num território em que a arquitectura e o seu contexto se desenvolvem, por norma, indissociavelmente, visto existir toda uma cultura construtiva baseada na continuidade dialéctica para com a cidade tradicional que nos foram e vão, inculcando os vários mestres do Porto³³.

³³ *A casa da Música é um objecto denso, compacto, escultórico, sem relações imediatas com o contexto, formalmente não decorrente da lógica urbanística do lugar. Não tenta, por isso, definir os*



26

26. Imagens aéreas da Casa da Música: NE, NO, SO e SE respectivamente.

seus contornos a partir da geometria dos traçados pre-existentes. Solta-se dessa lógica, no reconhecimento da aparente impossibilidade de impor a sua escala à globalidade do conjunto urbano e do desequilíbrio que para este resultaria constituir-se como parcela em geometria tão globalizante. Alexandre Alves Costa, *Pública*, edição especial 14 de Março, 2005: p.86.

A CdM de Koolhaas/OMA, pretende combinar a especificidade da arquitectura – o *object* – precisamente através da “densidade e compactação”, como uma estratégia para permitir a existência de um *vazio* que promova a indeterminação programática dos usos, cedendo ao público a liberdade da sua apropriação³⁴. É de extraordinária importância esta praça/pódio para o enquadramento do projecto. A sua simplicidade formal responde a várias valências urbanas que o edifício por si próprio “não resolve”. Liberta a envolvente destacando o *meteorito*, e prepara-lhe a aproximação. As ondulações do plano pétreo erguem-se nas periferias da praça, assegurando o alinhamento viário das ruas: 5 de Outubro (a Norte), Ofélia Diogo da Silva (a Poente) e Avenida da Boavista (a Sul) e alberga interiormente programas como acesso ao bar, parque de estacionamento e uma loja de telecomunicações. Mas mais importante, é a força simbólica que estes elementos comportam na arquitectura dos OMA e do seu recurso ao *desvio* ou *détournement* que, num acto de reciclagem surrealista revalidam dialecticamente os argumentos: a *cabeça* que encimava a colina em Roterdão (Y2K), respondia à relação da intimidade doméstica com a paisagem envolvente, e numa segunda vida, reciclada, neste *outro* projecto (CdM) a “paisagem” incentiva a exploração da *cabeça*, agora executada sete vezes maior e aberta para uma curiosidade pública. É uma relação que fortalece o usufruto urbano daquela Arquitectura pelo encorajamento da coexistência dinâmica de actividades que, através da sua interferência, geram eventos inéditos.³⁵

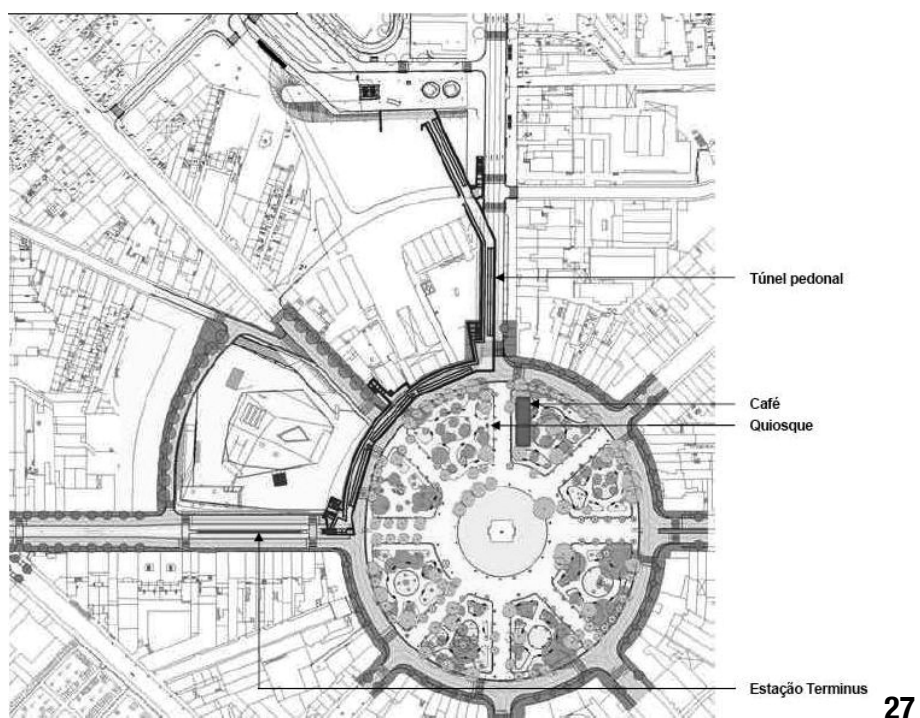
Há que ter em conta a participação de Álvaro Siza Vieira e de Eduardo Souto Moura (*Pública*, 2005: pp.88,89), que conjuntamente

³⁴ (...) *ri-urbanizzare: occupare territori più ampi con minor massa per creare animazione urbana*, Roberto Gargiani, 2006: p.145.

³⁵ Exs. as comemorações do aniversário da CdM em que esta é revestida de um qualquer apetrechamento tecnológico e serve de *medium* para as variadas actividades, ou eventos como *Clubbing*, ou mesmo as comemorações de ocasiões especiais da cidade invicta.

terão elaborado uma requalificação urbana da zona de intervenção que se constituía por: o arranjo da *praça de Mouzinho de Albuquerque* (única tarefa já executada³⁶), e projectado para equipar a mesma, uma casa de chá (antecipada por uma escadaria que funcionaria como anfiteatro, para que, interditado o trânsito automóvel, se pudessem fazer espectáculos ao ar livre) e um quiosque. A casa de chá localizar-se-ia no enfiamento visual da Rua de 5 de Outubro e o quiosque no da Avenida de França. Outras duas importantes infra-estruturas foram levadas a cabo pela dupla portuguesa, para expandir o território de influência da Casa da Música: um terminal de metro localizado mesmo ao lado da entrada da Casa, no início da Avenida da Boavista e, para concluir esta triangulação interactiva entre a mobilidade e os equipamentos públicos, um túnel pedonal com cem metros de comprimento em tapetes rolantes, que estabelece a ligação da já existente estação de metro Casa da Música, subterraneamente pela Avenida de França até à Rotunda da Boavista (**img. 27**).

³⁶ (...) a sensação de abertura conseguiu-se à custa da substituição de algumas plantas por relva. O pavimento dos passeios passou de cimento a granito escuro. O redondo em torno do Monumento à Guerra Peninsular foi alargado cerca de um metro. Os bancos mais antigos foram restaurados, os candeeiros “perderam os rodriguiños” (...) [e] viram reforçado o seu poder de iluminação. Na *Pública*, ed. especial 14 de Março, 2005: p.89.



27. Esquema de acessibilidades proposta pelos arquitectos Siza Vieira e Souto de Moura. 28. Monumento Contínuo: *Trajectoria de A a B*, Superstudio, 1969.

“The relationship between the absence of use, of activity, and the sense of freedom, of expectancy, is fundamental to understanding the evocative potential of the city's terrains vagues. 'empty, unoccupied', yet also 'free, available, unengaged'.”

Ignasi de Solà Morales³⁷

A ideia de *congestão do vazio* é uma estratégia longamente explorada pelo gabinete de Koolhaas (Roberto Gargiani, 2006: p.145). Reporta-se às experiências da década de sessenta, com conceitos como *Spaces in Between* ou *Terrain Vagues*. Com todas as infra-estruturas qualificantes da nova urbanidade da Boavista podemos perceber melhor a lógica gravitacional³⁸ do *automonumento* na sua respectiva praça. Os apontamentos ondulantes da plataforma de travertino servidos agora (pelo menos em projecto) por uma complexa rede de acesso e de pontos de fruição pública em relação directa com a CdM, servem de pretexto para a apropriação dos utilizadores. A liberdade sentida neste espaço, que não é um *vazio urbano*, mas antes uma interpretação artificial e qualificada deste, deve-se ao facto de ser aberta a um usufruto criativo, que aproveita a especificidade topográfica e morfológica do edifício e da sua praça, para inventar novos modos de estar e viver na cidade (Cortés, *El Croquis*, 2006: p.35). Não é de estranhar que pouco depois da abertura da obra dos OMA os *skaters* tenham sido o primeiro grupo a tomar conta da sinuosa superfície da praça³⁹. A informalidade que faz parte de um estilo de vida deambulante em

³⁷ MORALES, Ignasi Solà:

[<http://parole.aporee.org/work/hier.php3?spec_id=5337&words_id=405> (cons. em: 4/3/2011)].

³⁸ *El Croquis* n.131/132, 2006: p.41.

³⁹ Os *skaters* já se tornaram uma imagem de marca da Casa da Música, diz António Jorge Pacheco, o director artístico da CdM:

[<http://jpn.icicom.up.pt/2009/06/06/casa_da_musica_um_verao_de_mesticagens_ancestrais_e_tendencias_contemporaneas_.html> (cons. em 25/7/2011)].

cima do *skate*, ou sentados em grupos socializando, e um certo *glamour* urbano que costumam procurar envolverem-se (i.e. aquela atmosfera semelhante às que inundam as revistas onde os seus ídolos vão impressionando com as melhores manobras), vão precisamente de encontro ao conceito de *homo ludens* que descrevia Johan Huizinga: o sujeito livre, criativo e nómada, o “mesmo homem” que habitava ludicamente a *New Babilon* de Constant Nieuwenhuys, e que confirmam as ambições situacionistas mais primitivas de RK.

“Allo scopo di favorire un ciclo di vita sociale, ispirato alla vita studentesca sessantottina, ai Club operai costruttivisti e a programmi visionari di Archigram come *Instant City*, ma racchiuso entro una delle strutture originarie dell’architettura – il muro – che gli conferisce l’aspetto di un *Monumento Continuo*.”

Gargiani, 2006: p.4

A sugestão metafórica conseguida com toda aquela cenografia urbana, nutre-se da habitual bagagem simbólica dos OMA: o muro de Berlim “utilizado” como *monumento continuo* na sua *Strip* para *Exodus* em Londres, não será uma vez mais o pretexto para o tratamento escultórico do pavimento da praça, nomeadamente quando se ergue da cota do plano público e se constitui barreira/programa? Sobre este manto de pedra jordanesa dourada, Jorge Figueira, ironicamente, diz servir para “*fins lunares*”⁴⁰, comparação que, acidental ou propositada, nos reporta uma vez mais aos ideais anti-gravitacionais construtivistas (Cortés, 2006: p.41), quer pela porosidade da pedra quer pela aplicação que, como se de um manto terrestre árido se tratasse, evidencia a influência da utilização metafórica dos materiais de Ivan Leonidov (*Ibidem*: p.45).

⁴⁰ *Pública*, ed. especial 14 de Março, 2005: p.80.

Os pressupostos de *Generic City*, ou de *Instant City* de Rem Koolhaas, são claramente perceptíveis nesta estratégia urbana. Por um lado percebemos que a geometria não serviu de concordância para com o traçado oitocentista, mas para constituir uma abstracção quase auto-suficiente (Alves Costa, *Pública*, 2005: p86). No entanto, e ao mesmo tempo, o posicionamento da arquitectura e a sobriedade que a reveste proporcionam uma competição interessante entre o novo e o antigo, que encontrou, segundo Manuel Graça Dias, (...) *uma modernidade que poderá ser muito benéfica a nível cultural [e que] passará a ser possível dialogar com o poder político e com os decisores noutros patamares de gosto e criatividade* (*Pública*, 2005: p.84).



29

29. Imagens aéreas tiradas do filme que RK produziu (2005) a partir de um helicóptero.

2.1.2 – *Bigness*

“Only Bigness can sustain a promiscuous proliferation of events in a single container. It develops strategies to organize both their independence and interdependence within a larger entity in a symbiosis that exacerbates rather than compromises specificity.”

Koolhaas, 2005: p.511

É a ambiguidade da escala desta obra que nos faz integrá-la na gaveta dos *megaobjects*, pois a Casa da Música não apresenta as graduações de grandeza nem as relações volumétricas que esta tipologia habitualmente “obriga” (Cortés, 2006: p.49). A peça apresenta a sua totalidade perimetral quase de um só olhar; uma volta de um minuto pelo exterior parece oferecer a mesma *informação* que uma escultura.

A ilusão que o *objecto* provoca é facilmente compreensível. A aproximação deste *poliedro* à forma esférica, permite que este assente com o contacto mínimo no pavimento e dê a sensação, para a altura do Homem, de que pouco caberá dentro daquele perímetro *quase* podendo-se sentir, na verdade, a escala doméstica da Y2K no piso térreo, reservando-se o alargamento parietal para os pisos superiores que, por sua vez, já mais distanciados perspetivamente do observador, reservam a verdadeira grandeza da obra a quem decidir entrar, sentir a distância dos percursos ou a dimensão das salas. Mas pode-se ainda experimentar um outro impacto desta ambiguidade volúmica. Se observarmos de uma distância considerável o mesmo edifício, de pelo menos cem metros, e agora sem correremos o risco da tal deformação

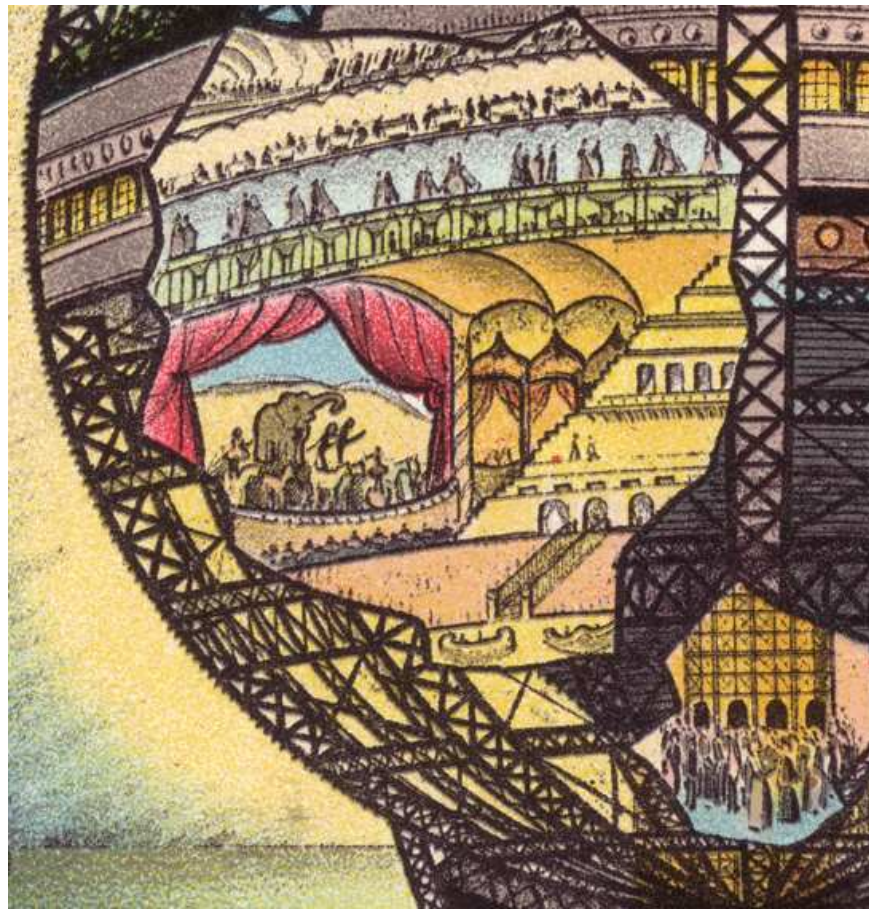
ocular, podemos sentir, com a comparação mais justa do enquadramento nas cérceas do edificado adjacente, a proporção do equipamento público. Ainda mais acentuado será o efeito se (privilegiadamente) observarmos a Cdm de helicóptero (**img. 29**), como o fez Koolhaas, tendo-a filmado de todos planos e aproximações possíveis que a liberdade aérea lhe permitiu. Talvez procurasse com esta viagem sensibilizar-se com a *mega escala*, fenómeno que tem vindo a aprofundar em cada projecto⁴¹.

Imaginar a perturbação da *mega escala* pelas características técnicas é também um fenómeno plausível de perturbação. Se considerarmos: o acabamento facetado da forma total, o remate geométrico puro das caixilharias (quase *virtual*) e as dimensões da estereotomia da cofragem no betão, apercebêmo-nos que o minimalismo encerra todo o invólucro com tal abstracção, que se turvam as possibilidades comparativas, estas que nos dão habitualmente a estabilidade da harmonia quando postas lado a lado com o respectivo contexto.

“A esfera aparece em toda a história da arquitectura ocidental, geralmente coincidindo com momentos revolucionários. Para o Iluminismo europeu, era o simulacro do mundo, um equivalente secular da catedral: costumava ser um monumento com o interior oco.”

Koolhaas, 1978: p.94

⁴¹ Em Bigness, chega mesmo a referir que os arquitectos ainda não se dignaram a explorar e teorizar o problema do *Grande* (Koolhaas, *S,M,L,XL*, 2005: pp.495-511).



30



31

30. *Globe Tower* de Samuel Friede. 31. A CdM a partir do bairro nas suas traseiras.

A *Globe Tower* (img. 30, 32) de Samuel Friede que Rem Koolhaas descreve ao pormenor em *Delirious New York* revela-nos aspectos esclarecedores de algum do simbolismo e formalismo que se concretizam na Casa da Música. A monumentalização e libertação forçada de um contexto que evoca a própria sala de concertos não se enunciam pelos aspectos puramente construtivos. Ela envolve actividade, a vida da cidade, em toda a sua indeterminação e instabilidade, como um instrumento duma nova forma de urbanismo. A “*estação de lazer*” de Friede englobava programaticamente o *Steeplechase*, o *Luna Park* e o *Dreamland* (Koolhaas, 1978: p.95), todo o tipo de diversões que a cidade de Nova Iorque havia visto concentrados num único ponto da cidade e era generosamente servida por um terminal viário, com vários andares, para diversos meios de transporte⁴². A Casa da Música, talvez por absorver alguma da lógica da torre/globo, nomeadamente a autonomia e exclusividade programática que comporta, acaba por requerer o mesmo apoio de acessibilidades complementares (as que referimos no capítulo anterior, da autoria de Siza Vieira e Souto de Moura).

Mas outros efeitos são equiparáveis entre os dois equipamentos. Quer a forma arredondada da *GT* quer a forma poliédrica da *CdM*, potenciam uma tensão diagonal semelhante. Um transeunte que passasse exteriormente à *GT* poderia manter uma ligação visual com a semi-esfera inferior (já mais acima na calote superior se afunila essa possibilidade). Esta ligação visual é vital na *CdM* para a ligação exterior/interior e vice-versa, visto tratar-se da conexão mais evidente que conseguimos obter entre a especificidade de um lugar e a sua correspondência urbana, daí o mega-dimensionamento dos planos vítreos de cada face do *poliedro*.

⁴² Metro, comboio e um ramal até ao mar como plataforma de desembarque (*Ibidem*).



32

32. Imagem da *Globe Tower*, (Coney Island, N.I.), anunciada no New York Herald em 1906, convidando pessoas a investir nesta torre de 700 pés.

“(...)the two glazed walls of the main auditorium – the front and rear foyers – and the similarly glazed wall of the small auditorium, enable the magnitude of these walls to be grasped from the outside, although their very large undulating glazing prevents a clear view of the interior. Other walls with flat, transparent glazing – the polimorphic music hall, the bar and VIP lounge – facilitate, on the other hand, an appreciation from the outside of not only their size but also the idiosyncratic finish of the interior walls and ceilings.”⁴³

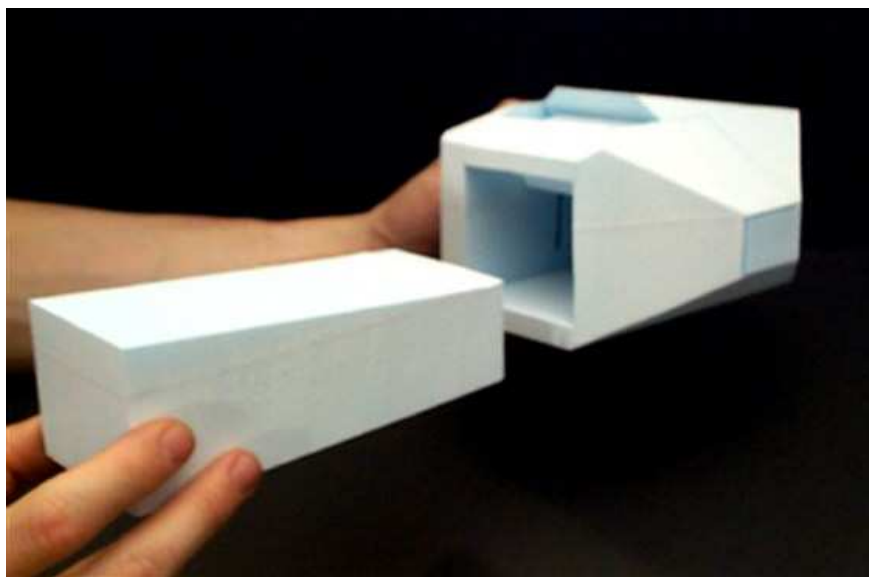
Cortés, 2006: p.41

Exteriormente, o posicionamento estratégico das aberturas deixa entrever algumas características dos vários programas que se adoçam à fachada, com maior ou menor nitidez, dependendo das características materiais ou formais dos vidros. As aberturas deixam apenas adivinhar a escala interior, porque cá fora o critério dos *rasgamentos* é variado: tanto se “abre” uma face inteira demonstrando a divisão que esta ilumina, de “uma só vez”, como apenas parcialmente revelando gabinetes e camarotes, ou ainda mostrando dois pisos em simultâneo. Esta diversidade só parece vir aumentar, na nossa memória a escala da CdM, porque parece albergar a totalidade de possibilidades de fenestração e, assim, manter *aberto* o poder sugestivo da obra, talvez por nos diminuir a capacidade de manter clara a imagem mental da “totalidade múltipla” da Casa (Cortés, 2006: pp.47,49).

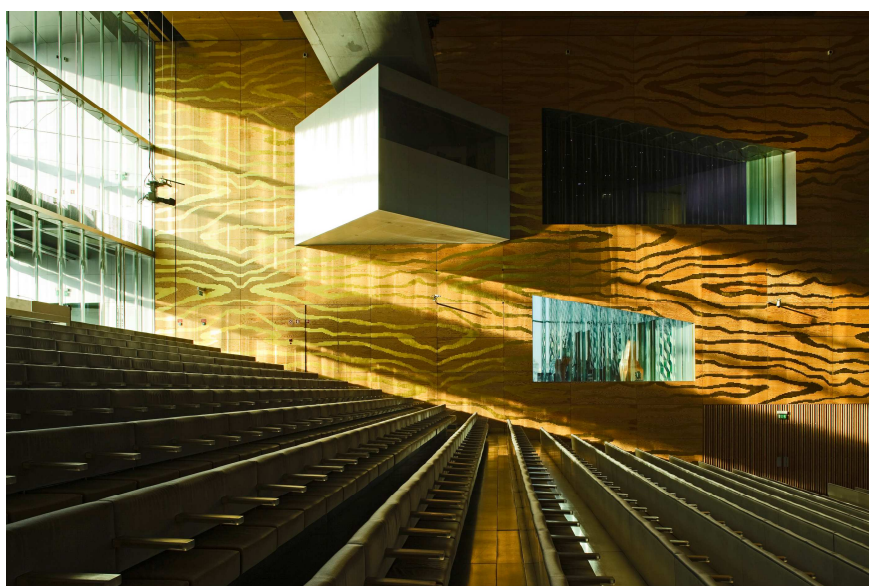
O recurso à mega-escala é conseguido, nesta obra de RK/OMA, pela compactação máxima daquela massa *informe*, mas mais interessante para o estudo da *abertura* são todos os outros temas que se

⁴³ CORTÉS, Juan Antonio, *El Croquis* n.131/132, 2006: p.41.

desenvolvem nos seguintes capítulos e que só vêm aumentar a ambiguidade com que de facto se percebem os efeitos de *Bigness*.



33



34

33. Maquete da Y2K. 34. *Sala Suggia* parte superior da bancada⁴⁴.

⁴⁴ Autoria desconhecida:

[<http://veraonacasa2011.casadamusica.com/client/skins/tipo_evento.asp?cat=128>, (cons. em 3/13/2011)].

2.2 – **GENERIC VOLUME: A AMBIGUIDADE E O INFORMAL**

2.2.1 – **O anti-autoritarismo pelo desvio**

“ it is very interesting that Koolhaas buildings do project the combination of a law and freedom that seems to be characteristis of the present time...this interesting combination is very different from the authoritarianism of an older corporate or planned society (...)”

Cortés, 2006: p.29

Podemos afirmar que o eixo estruturante, onnipresente em cada trabalho de Rem Koolhaas/OMA, é a prática do *desvio*. Várias foram as razões que formalizaram o conceito como indispensável para reforçar o seu “maneirismo” operativo: o reconhecimento de que as práticas artísticas possuem uma liberdade instrumental mais *ágil* que a própria arquitectura quando lidam com a concretização de projectos (Koolhaas, *Pública*, 2005: p.68); a assumpção despudorada de que a prática arquitectónica se imbui de fenómenos irracionais, mais do que estamos prontos a admitir ou mesmo perceber e, consequentemente, a procura de uma relação racional e/ou oportunista desses fenómenos⁴⁵ e, por último, a consciência de que para se construir o convencional inconventionalmente, é necessário explorar as áreas cinzentas, ou pelo menos permitir que elas aconteçam (controladamente) em projecto para nos sensibilizarmos à diferença e à

⁴⁵ Koolhaas, *Rem Koolhaas: a kind of architect*, 2008

mudança⁴⁶. Todo este árduo cometimento utopista tem, em Koolhaas, a ambição de descredibilizar o regime autoritarista repressor das melhores qualidades do homem, procurando a completa realização dele enquanto ser livre, lúdico, espontâneo e criativo (Ábalos, 2001: p.123).

“The irony is that where architecture was first enlisted to convey certainty, it is now enlisted to accomodate change and to be the vehicle through wich change is both performed and expressed”⁴⁷

Koolhaas, 1999: p.41

Corresponder a esta solicitude libertária em arquitectura corresponde, no trabalho de RK, à criação de um ambiente flexível e informal, que é condescendente com a vivência experimental e enriquecedora, que a interactividade espacial concede (Basar, 2005: p.57). O exemplo crucial deste conceito é conseguido com a *desconstrução* da forma invariável da *caixa de sapatos* que por norma resolve a forma de uma sala de concertos (*Ibidem*). De facto a construção de espaço pela subtracção já havia sido experimentada na sala da Y2K (**img. 33**), porém, neste projecto, o mesmo processo enfrentava uma função rigidamente estabelecida para a tipologia *sala de concertos*. Ainda assim manteve-se da experiência passada (Y2K) o gesto *desconstrutivo* – a abertura nos topos do auditório – com um resultado que iria dali em diante realmente revolucionar a experiência de uma sala de concertos, passando agora a existir uma relação inédita entre o *espectáculo* e o exterior e vice-versa (**img. 34**). O vidro ondulado resolve em parte o

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ ASSEMBLAGE n.40, *Spot Check: A conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting*.

problema acústico e esbate a percepção directa da relação dentro-fora (e fora-dentro) com a deformação (Basar, 2005: p.57). A imagem de fundo de um concerto passa a enquadrar, para o público, como que um postal em movimento, variável na luz e na agitação da massa arbórea da rotunda, do coroamento da escultura aos *Heróis da Guerra Peninsular*, enquanto no outro topo, abre o céu de Poente aos músicos.

“they [OMA] sanction the recognition of a new social order, stemming from a process of inquiry and conjecture (...). Exploring the potentials program sometimes entails, voluntary or not, their implosion under the pressure of their internal contradictions (...) the functional incompatibilities or oppositions are placed in relief and thrown into collision, casting doubt on the coherence of the program and destabilizing the very foundations on which the procedure of program writing rests.”⁴⁸

Cohen, 1991: p.14

É de facto com o conflito propositado das contradições internas que se consegue clarificar o dispositivo que é a CdM. Referimo-nos ao favorecimento de interacção constante entre os elementos espaciais e o seu valor simbólico intrínseco. Dentro da *Sala Suggia*, e como exemplo ilustrativo deste conflito programático, sabemos que durante a fase de projecto da Casa, Rem Koolhaas teria proposto que não existissem camarotes⁴⁹, porque pretendia que não fossem realmente notadas as diferenças de classes pela demarcação espacial do tal elemento arquitectónico. No entanto os responsáveis do *Porto 2001* exigiam-nos e RK corresponde à solicitação cinicamente, expondo o elitismo nos dois únicos camarotes, que se balançam ou encastram, um de cada lado das paredes da sala, mesmo em frente de toda a pla-

⁴⁸ COHEN, Jean-Louis, *The Rational Rebel, or the Urban Agenda of OMA*, visto em *OMA-Rem Koolhaas*, de Jacques Lucan, 1991.

⁴⁹ Conhecimento adquirido através de um guia, numa visita guiada à CdM.

teia, com a guarda da varanda em vidro, expondo quem ali se sente à observação pública pela desvantagem do posicionamento. Basta imaginarmos alguém que vista uma saia e não esteja imediatamente ao corrente da transparência da sua bancada para percebermos o incómodo que provavelmente lhe causaria. Ainda a título de curiosidade, se bem que se pretende demonstrar mais uma vez a *informalidade* que se esperava do usufruto da *Sala Suggia*, RK pretendia que os assentos deste auditório funcionassem como um sofá corrido, sem os separadores para apoio de braços que de facto constituem (desde 2005) cada um dos bancos, para que se pudesse desfrutar de um espectáculo com o à-vontade que temos em nossa própria casa, facto que não foi permitido, pelas mesma razão que os camarotes.

A prioridade à utilização pública encontrou, de facto, o maior empenho por parte do gabinete OMA⁵⁰. O edifício pode ser totalmente percorrível por qualquer pessoa sem que esta tenha que comprar um bilhete⁵¹. Embora o facto não seja da consciência pública geral, talvez pelo aspecto intimidatório que o *mega-object* parece imprimir naquela zona, podendo mesmo assistir-se aos ensaios que decorrem em ambas as salas, regra geral. Ou mesmo que não se tenha pago o bilhete, não deixa de se poder assistir, apenas visualmente a um concerto (porque o duplo vidro ondulado impede a transmissão sonora de parte a parte), tal é a interactividade inter-espacial das salas⁵². Podemos comparar esta interacção com a funcionalidade dos trifórios e clerestórios de muitas igrejas cristãs, pelo relacionamento perpendicular com a nave central, em correspondência análoga com

⁵⁰ Como se pode perceber no sítio oficial dos OMA:

[<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=48&Itemid=10> (cons. em: 12/12/2010)].

⁵¹ Como pude experimentar pessoalmente em várias visitas.

⁵² Mais factos provenientes das indicações da visita guiada e comprovados pessoalmente nas várias visitas.

as salas periféricas e a *Sala Suggia* da Casa da Música, respectivamente. Mas são mais os “privilégios” que um sem-bilhete consegue obter da Casa. Tanto os gabinetes administrativos, provavelmente ludicamente desinteressantes, mas principalmente os camarins dos artistas, são expostos à praça como se de uma montra de loja se tratassem.

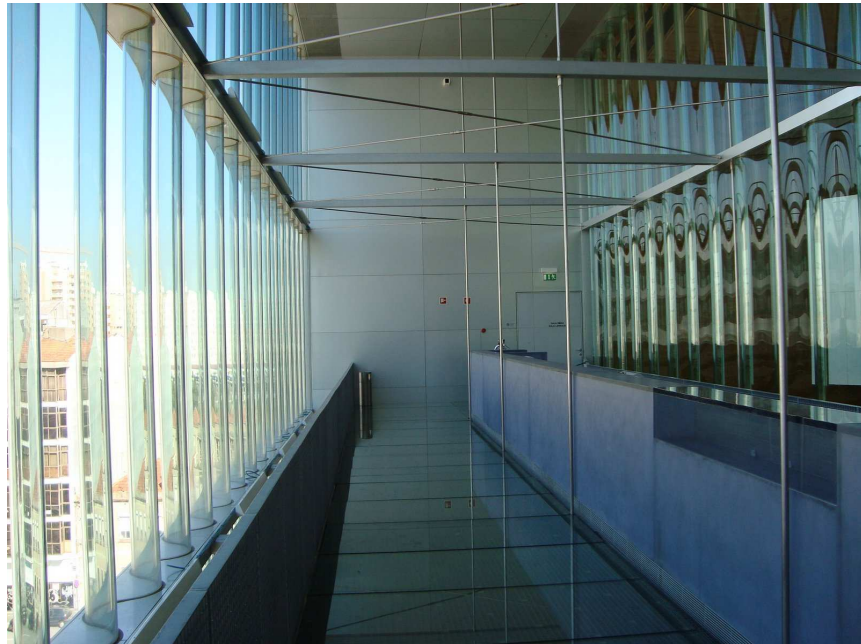


35

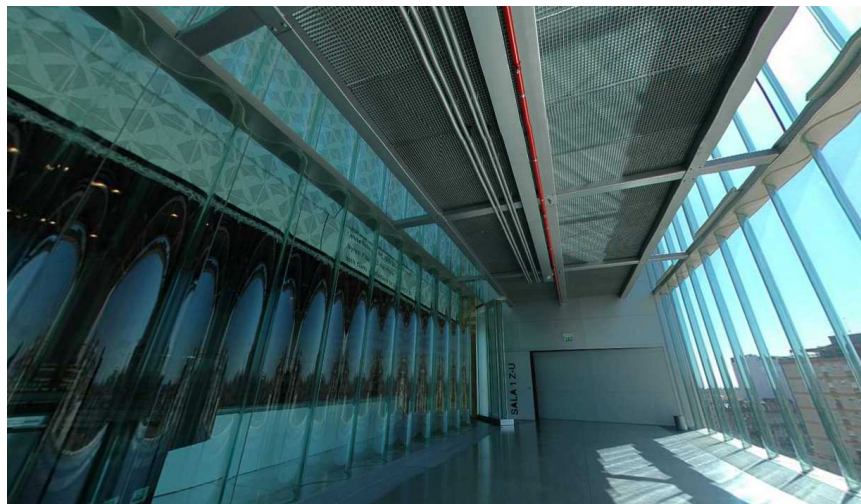


36

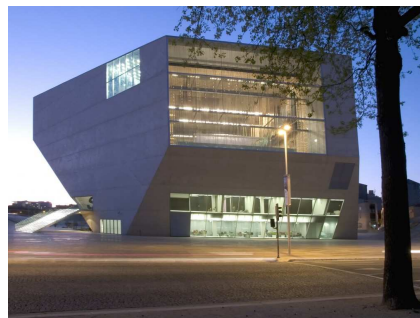
35. *Terraço VIP*. 36. Vista do *Hall* de entrada para o *Terraço VIP*.



37



38



39, 40

37. *Foyer Poente* suspenso. 38 *Foyer Poente* piso inferior. 39, 40. *Foyer Nascente* de dentro para fora e vice-versa.

“One of the basic contributors of the Russian avant-garde was its questioning of gravity as an ineluctable obligation of architecture and its consequential proclamation of weightless flotation. The negation of weight, of ground support and the vertical position are some of the aspirations they expressed artistically as evidence of their visionary determination to cast off the shackles of the past. These architects designed various sorts of gravitational metaphors, awaiting “the moment when the conquest of gravity will no longer metaphor but fact.”

Cortés, 2006: p.41

Ainda dentro da ideia anti-autoritária, favorecedora do carácter democrático do acesso à música, é de destacar o posicionamento anti-gravítico do *Terraço VIP (img. 35)* destinado à expansão da pequena *Sala VIP*. A conquista daquela suspensão é estratégica para que, quando ocorrem conferências, ou mesmo concertos exclusivos⁵³ naquela “bancada”, se possam propagar os sons pela Casa (Basar, 2005: p.57,58). O único limite parietal é a *casca* mais exterior do *poliedro*, que por sua vez se destaca do terraço e funciona como uma concha acústica para a monumental escala da entrada – um “emissor” público dos eventos privados (*img. 36*). Ainda como reacção implicativa para com o conservadorismo que rege usualmente uma sala de concertos (para uma orquestra sinfónica), são de apontar os dois *foyers* que entremeiam a relação da sala de concertos com o exterior da Boavista. É com a mesma atitude flutuante da vanguarda russa, descrita por Juan A. Cortés que se formalizam. Os *foyers Nascente* e *Poente* “resolvem-se” de duas formas distintas: um dos *foyers* balança directamente sobre a parte Sudeste da praça, e o outro suspende-se - literalmente – por uma estrutura metálica na posição cardeal oposta.

⁵³ Porque se destinam apenas a pessoas convidadas ou a participantes que pagam bilhete.

Embora possa parecer estranha a transparência entre ambos os espaços, o auditório e os foyers, é com o posicionamento a uma cota superior destes últimos e com a perturbação visual do vidro ondulado que o conflito de dois programas se esbate e se consegue mesmo compreender que o diálogo entre ambos permite a surpresa e o encanto numa combinação inédita (*Ibidem*). Estes *foyers* são plurifuncionais. O *foyer Nascente* (**img. 39, 40**) serve de espaço de convívio, circulação chegando mesmo a receber eventos musicais, enquanto o *foyer Poente* (**img. 37, 38**) não recebe eventos musicais e suspende ainda um bar. No entanto, ambos funcionam ainda como *dispositivos* de corte acústico com o exterior. Estar dentro de cada um deles é “pertencer” às caixas-de-ar, pois que nos encontramos emparedados por duas gigantes cortinas vítreas responsáveis pelo corte acústico do grande auditório. É dentro desta *cenografia*, ondulante nos flancos, com uma distância superior a oito metros do tecto e com o pavimento suspenso a uma distância equivalente do solo “mais firme”, que a vitória tectónica contra a gravidade se consuma artificial e simbolicamente (Cortés, 2006: p.41).



41

41. Vistas das várias faces exteriores da CdM comparadas com a diversidade programática prevista para cada piso.

2.2.2 – Envelope ≠ Conteúdo

“(...) Koolhaas dá uma nova dimensão à ideia de Aldo Rossi de que a arquitectura deve permanecer através de sua forma, por mais que sua função mude. Embora a preocupação de Rossi fosse preservar a relação do edifício e seu entorno na cidade histórica visando à manutenção da qualidade urbana, Koolhaas, ao exigir o desempenho máximo da forma ao se adaptar a dois programas tão diferentes vai além da conhecida relação de representação entre forma e função (...).”⁵⁴

Martins, 2009

A “adaptação da forma” a que alude Patrícia Martins no *site Vitruvius (Ibidem)* refere precisamente o paradigma do presente capítulo. A Casa da Música expressa bem a ginástica programática do gabinete OMA a partir daquele conceito de um invólucro maleável⁵⁵ que se vai deformando consoante a disposição do programa interior. No entanto, se considerarmos as saliências que “o projecto extrude”, podemos concluir que os critérios da deformação da *casca flexível* são bivalentes: extrudem a partir do programa interior, que por sua vez também se posiciona estrategicamente para provocar determinados efeitos urbanos com as protuberâncias impressas na casca. De facto, todos os programas considerados fulcrais no projecto geral da sala de concertos contribuem com maior relevo na formalização da casca de betão

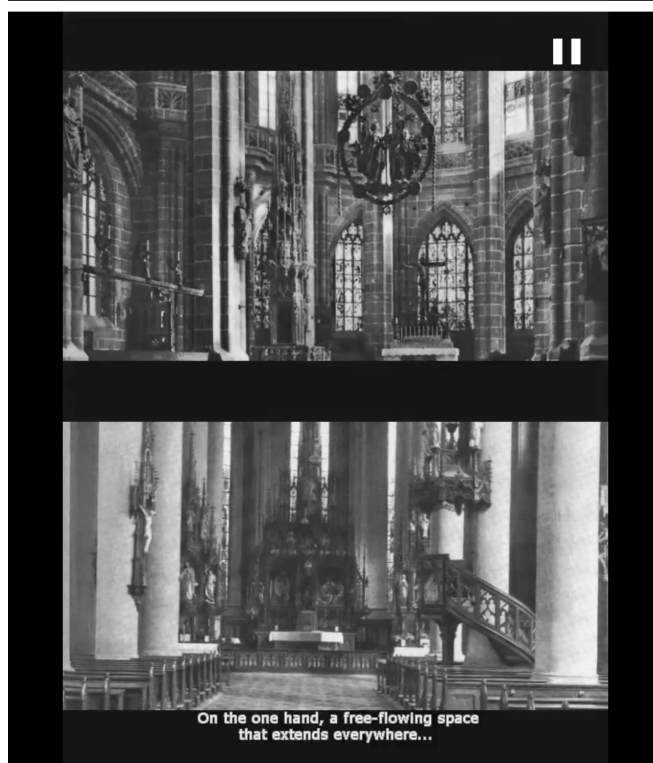
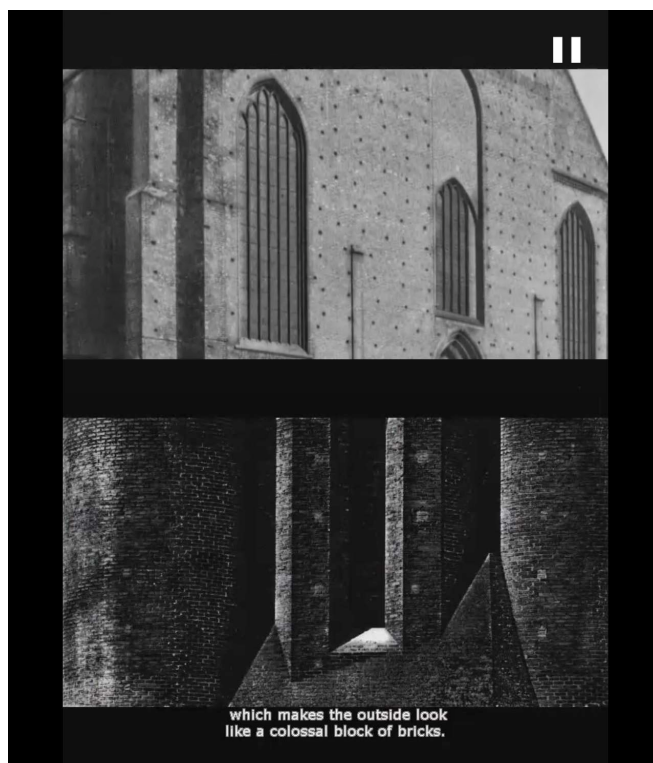
⁵⁴ MARTINS, Patrícia:

[<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.109/45>> (cons. em: 14/1/2011)].

⁵⁵ Gargiani, 2006: p.164.

branco, ex.: a frente para a Rotunda que se balança sobre a praça, providenciando sombra, ou o bico facetado que ilumina a *Sala 2* e que se ergue sobre o restaurante dos músicos do piso térreo e lhe confere um posicionamento mais favorável à discrição dos personagens VIP, ou o tratamento volumétrico menos exuberante da face Poente que, talvez por se tratar da zona de cargas e descargas para a logística do “STAFF ONLY”, não tenha requerido a mesma tensão diagonal das restantes faces do *poliedro*. O poder sugestivo deste maneirismo na manipulação tridimensional do projecto CdM é diverso, podemos extrapolar, por exemplo, a lógica medieval da arquitectura militar em que os baluartes e seteiras se apontavam estrategicamente aos lugares de potencial invasão e os muros asseguravam “informalmente” o limite da cidade, ou o tipo de exemplos que Venturi nos apresenta ao longo do capítulo “The inside and Outside” do seu livro *Complexidade e Contradição* (1966), explicando como a dicotomia entre os opostos *dentro* e *fora*, adquirem a força expressiva precisamente pela atenção dedicada aos *espaços-entre*.

O recurso à extraordinária força simbólica que o *muro* adquire na arquitectura de Koolhaas a partir do seu trabalho para a *Architectural Association* de Londres, cabe precisamente nas apologias de Venturi que referíamos, uma vez que o muro de Berlim expressa precisamente a potencialidade do princípio da *Inclusão vs. Exclusão* (Gargiani, 2006: p.4) i.e. o contraste entre a facção que conhecemos e o mistério para lá da fronteira que alicia e repele ao mesmo tempo pela curiosidade e medo respectivamente. Consonante com este conceito percebe-se no documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect* (2008) que o arquitecto holandês se reporta às igrejas tardo-góticas para defender que o contraste entre o *envelope* e o *conteúdo* sempre terá tido os seus exemplos



42, 43

42, 43 Imagens retiradas do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect* (2008).

. O mesmo documentário sugere-nos a analogia da arquitectura de Rem Koolhaas/OMA com a catedral catalã de Albi ou as igrejas alemãs do séc. XIV em que *a continuidade do maciço de tijolos exterior era “difícilmente” interrompida pela estreiteza das janelas, facto que entrava em oposição com o acabamento delicado, fluído e romântico do interior*⁵⁶ (img. 42, 43). Este facto configurava uma contradição, que se enquadrava nas divisas Luteranas quando propunham um diálogo constante entre os opostos da *contemplação mística em oposição ao realismo terreno*⁵⁷. O mesmo efeito se consegue perceber na CdM na qual, a uma clara estanquicidade superficial, sucede uma complexidade interna de acontecimentos arquitectónicos, precisamente a *lobotomia* que Rem pôde constatar na cidade nova-iorquina antes de escrever o *manifesto retroactivo DNY*:

“manhattan’s interiors accommodate compositions of program and activity that change constantly and independently of each other without affecting what is called, with accidental profundity, the envelope. The genius of Manhattan is the simplicity of this divorce between appearance and performance: it keeps the illusion of architecture intact, while surrendering wholeheartedly to the needs of the metropolis.”⁵⁸

OMA

O que se torna inédito na CdM é o facto de existirem as aberturas que permitem transpôr pontualmente a incongruência entre o invólucro e o respectivo interior: nestes se gere a mesma polaridade *manhattiana* mas com o intuito de favorecer a dicotomia⁵⁹ entre o eli-

⁵⁶ Documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*, 2008.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ [http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=644&Itemid=10]. (cons. em: 10/1/2011).

⁵⁹ Como comprova RK em *Content: Instead of a struggle with form, we refined the relationship between the concert hall and the Public. Most cultural institutions serve only part of a population. A majority knows only their exterior, only a minority knows what they feel like inside.*

tismo que (usualmente) comporta uma sala de concertos e o impacto (mais) *Pública* que realmente se esperava obter com a Casa com o programa *Porto 2001*⁶⁰. A disparidade destes opostos é manipulada paradoxalmente, pois tanto se *esconde* totalmente o interior pelo encerramento massivo do betão branco como simultaneamente se *mostram*, explicitamente, acontecimentos pontuais (de que são exemplo todas as fenestraçãoes da Casa), o que apenas acentua o mistério contido pela *casca*.

“(...) the transition must be articulated by means of defined in-between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side. An in-between space in this sense provides the common ground where conflicting polarities can again become a twin phenomena.”

Venturi, 1966: p.80

A ambiguidade da interligação – *dentro e fora* – com que RK/OMA executam a transição é potenciada pelos momentos programáticos que intermeiam a conexão desde a *casca* mais interior (a que conforma a sala *Suggia*) até à fachada e que são os dois pontos de apoio estrutural destas divisões⁶¹. Já estas, asseguram, estrutural e programaticamente, o distanciamento das duas *cascas* anteriores, como a clara que amortece a gema ao aproximar-se da casca do ovo. Estes espaços, perpendiculares⁶² às duas *cascas* na CdM, desenvolvem a ligação mais *literal* com a cidade. São, portanto, os *espaços-entre* que explica Venturi e

Casa da Música reveals its contents without being didactic; at the same time, it casts the city in a new light.

⁶⁰ Como se pode perceber no sítio oficial dos OMA:

[<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=project&id=48&Itemid=10> (cons. em: 12/12/2010)].

⁶¹ Ex. Cecil Balmond no documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect* (2008).

⁶² A palavra simplifica ideologicamente a direcção destes espaços, pois sabemos que nenhum espaço de desenvolve verdadeiramente perpendicular às *cascas* mas sempre diagonalmente.

realmente potenciam uma tensão que só pode favorecer a arquitectura sob o ponto de vista urbanístico (Venturi, 1966: p.80,82).

Os *espaços-entre* parecem funcionar como uns binóculos que, se manuseados naturalmente por quem está no interior da Casa, ampliam as ligações georeferenciais; mas se forem utilizados ao contrário, neste caso por quem olha de fora para dentro, a lógica inverte-se e somos antes levados a sentir um condicionamento óptico. Ainda dentro da lógica dos binóculos, o *gesto* de afunilar cada um destes espaços demonstra a preocupação de se perder informação com a leitura exterior: *Most cultural institutions serve only part of a population. A majority knows only their exterior, only a minority knows what they feel like inside. Casa da Música reveals its contents without being didactic; at the same time, it casts the city in a new light.* explica Rem Koolhaas em *Content*. Por isto se “corrige” o ângulo das superfícies – tecto e paredes – expondo (como uma vitrine) alguns dos conteúdos temáticos da Casa para a cidade.

Em *Transformations*, RK afirma: *C’era sempre (...) il ricordo di questa idea di fare una casa con un tetto dotato di timpano – avrei un immenso piacere se un giorno potessi trovare una valida ragione per farlo* (Gargiani, 2006: p.164). Este desejo parece ter encontrado sentido na CdM. O carácter expressivo das superfícies e o modo como parecem dispor-se para o observador, revelando o uso da sala pela sugestão plástica do material, justificam a atribuição do conceito *tímpano* àqueles planos. Talvez terá “aprendido” a *lógica* de Las Vegas de Robert Venturi, aquela nova escala de comunicação com a cidade adaptada à mobilidade automóvel, mas aqui tratando o interior como se de um exterior se tratasse. No fundo funcionando como um *outdoor* (ex. “*Tan Hawaiian with Tanya*” da Strip de Las Vegas), ideia que talvez motive a comparação de Jorge Figueira quando afirma que (...) a “*natureza*” da Casa da Música está mais perto do *outdoor* publicitário fixado na empena do vizinho, do que as

casas oitocentistas que se acotovelam no início da Avenida da Boavista (2005: p.82). Tal afirmação advém do facto de que as fenestraçãoes da CdM “informam” o observador dos acontecimentos interiores com a mesma estratégia com que a publicidade o faz.

Voltando à dicotomia do envelope e conteúdo, abordada no parágrafo anterior pelos *espaços-entre*, interessa referir o modo como o nosso *automonumento* [CdM] toca na terra, tal é a relevância deste ponto de contacto mínimo para o efeito de choque que transmite a transposição do vão de entrada da Casa: o ponto onde se percebe a *lobotomia*. A entrada é apenas indiciada pela escala pública da escadaria que se lhe “acopla” como um pontão a um barco. É invulgar a marcação da entrada neste edifício. O desejo de manter intacta a continuidade poliédrica do objecto e para que se não perca a leitura do objecto autónomo, recorre-se a pequenas nuances estratégicas para perceber onde se entra: a face a que corresponde a entrada principal é a maior das outras quinze, e o seu posicionamento na face é *central* e exposto a Sul⁶³. No entanto, é ambígua a forma como uma das arestas do vão de entrada corresponde exactamente a uma aresta do *poliedro*, porque parece contradizer o gesto centralizante que observávamos, porém o desenho *especial* da própria porta que desliza dentro do vão *introdutório* não interfere na leitura estanque do *objecto autónomo* que se pretendia (Cortés, 2006: p.49).

“(…) o monumento suspenso não irá interferir directamente na vida na Terra, excepto quando os seus elevadores especialmente projectados penetrarem na crosta terrestre para ligar o interior da esfera ao interior da Terra (...): uma mistura de estacionamento, estação de metro e estação de comboio, com um ramal de acesso até ao mar como plataforma de desembarque.”

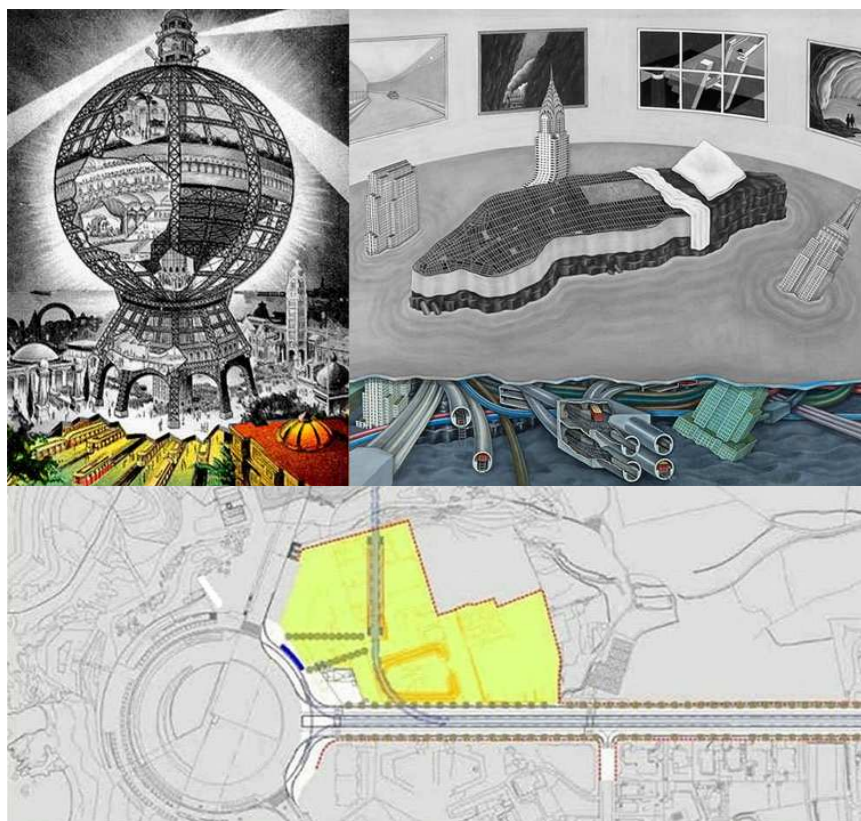
⁶³ Consegue-se assim ter a luz como identificadora da face principal, e a entrada voltada para o futuro terminal de metro adjacente. Podemos imaginar-nos a chegar de metro e sentir o reflexo do sol na fachada de betão branco contra nós.

Koolhaas, 1978: p.95

A pintura de Madelon Vriesendorp⁶⁴ parece transformar o significado do sistema infra-estrutural de mobilidade salientado no postal da *Globe Tower* (**img. 44**) em algo mais orgânico, de cariz surrealista, como se o metro *manhattaniano* fosse o sistema arterial da cidade nova-iorquina e os edifícios se tratassem de órgãos aos quais afluem em jorros os visitantes. A citação de Koolhaas sobre a *torre protótipo* parece coincidir com os pressupostos da comunicabilidade arterial expectada para a CdM i.e. o postal da *Globe Tower* da colecção pessoal de RK, foi anterior à pintura de Madelon e o modo surrealista de como se revela o interior da crosta terrestre (no postal da *GT*) e do manto aquático (em *Freud Ilimitado*) confirmam o gesto da ligação infra-estrutural urbana com a especificidade da arquitectura que se mantém no projecto do Porto.

O estacionamento é uma outra função do subterrâneo de *Globe Tower*, mas na Casa da Música esse espaço permite uma apropriação inédita. O parque de estacionamento adquire uma escala apropriada para, mais do que albergar viaturas, poder mesmo receber espectáculos de cariz *alternativo* (**img. 45**); comprovando a *abertura* que esta *informalidade* programática acrescenta à Sala de Concertos portuense.

⁶⁴ O *Empire State Building*, *Chrysler Building* e a *RCA Tower* estão imersos num manto aquático, que por sua vez é serpenteado pelo metro manhattaniano.

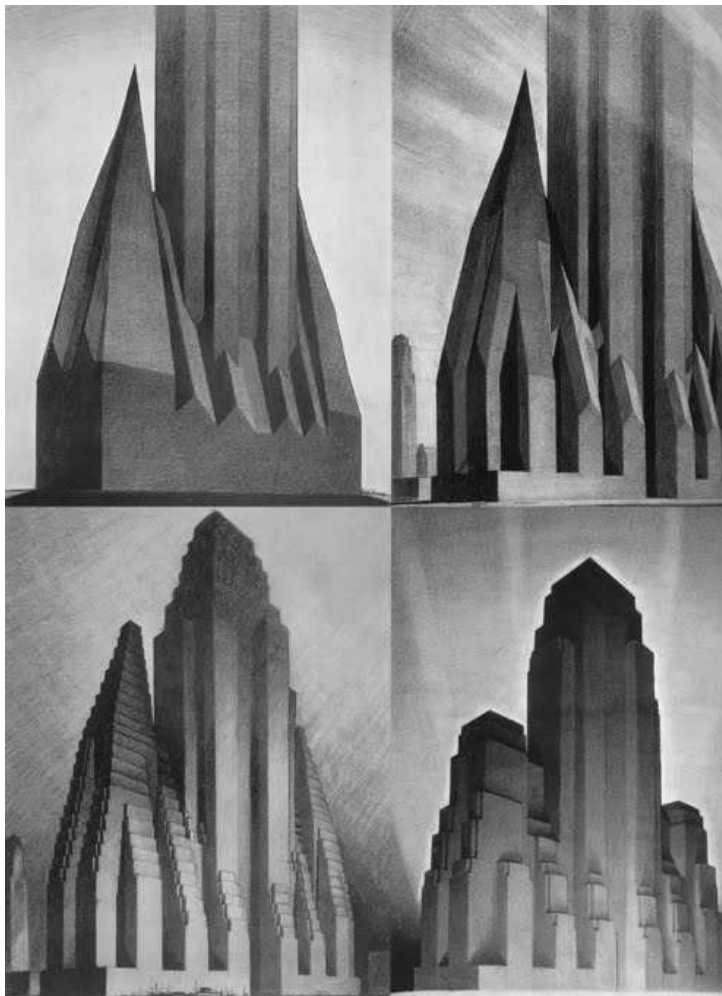


44

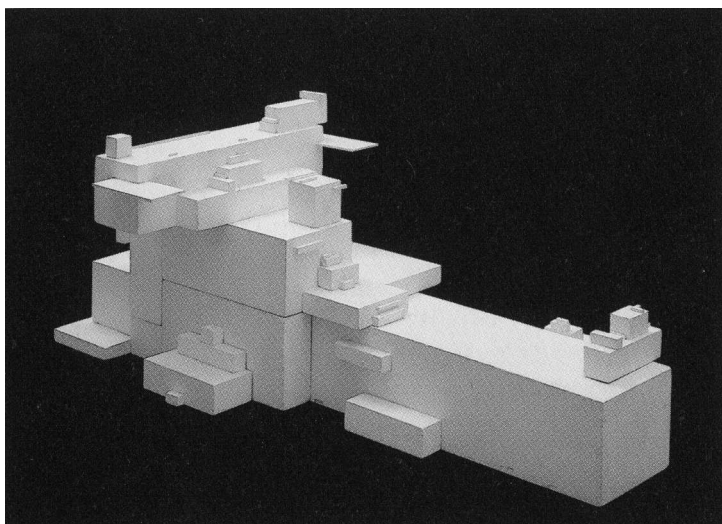


45

44. Globe Tower, Freud Ilimitado, de Madelon Vriesendorp e plano de acessibilidades subterrâneo de Siza Vieira e Souto de Moura. 45. Concerto no estacionamento da CdM.



46



47

46. *Invólucro teórico* de Hugh Ferriss. 47. *Tektonik* de Malevich.

2.2.3 – A sugestão abstracta

“Quel volume è solo figurativamente diverso dalla massa prismatica del *Monumento Continuo*. D’ora in poi Koolhaas può iniziare il progetto dal solido poliedrico informe, sul modello dell’ «impenetrabile» Tektonik di Malevich e dell’involucro teorico di Ferris; quindi lo scava per inserirvi le funzioni, lo adatta alla diversità dei programmi soltanto amplificandone o contraendone le dimensioni, cambiandone magrittaneamente taglia, dalla casa al monumento, per conservare il carattere scultoreo e surrealistico di *marveille*, come l’uovo in *The Egg of Columbus Center*.”

Gargiani, 2006: p.166

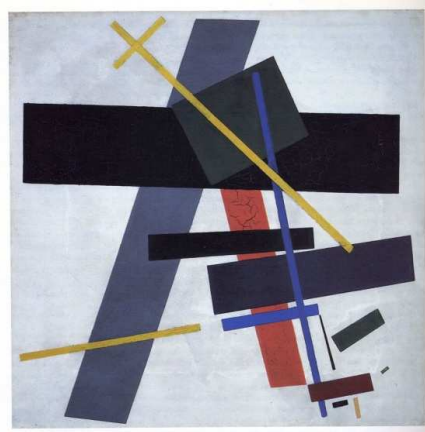
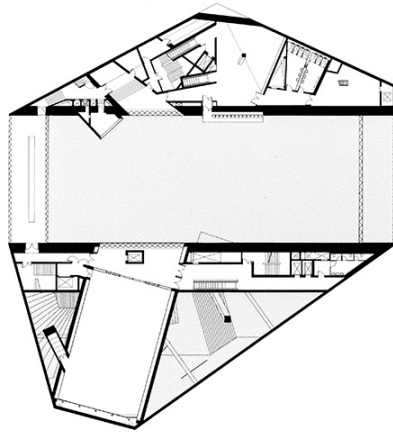
Neste trecho, Roberto Gargiani sintetiza as principais referências *subliminares* da *arquitectura* da Casa da Música. As alusões ao *Tektonik* de Malevich e ao *invólucro teórico* de Ferris (**imgs. 47, 46**) comprovam o recurso simbólico que RK/OMA atribuem à geometria. Malevich pretendia obter com *Tektonik* uma *forma* puramente sugestiva, reforçando a sua impenetrabilidade com o acto escultórico que, enquanto exercício formal, parecia comunicar na mesma *linguagem* que a *arquitectura*⁶⁵. Já Ferris recorria mais pragmaticamente à geometria: a busca pela extrusão máxima da *forma* permitida pela “Lei do Zoneamento de 1916” (Koolhaas, 1978: p.141) impositiva quanto ao dimensionamento volumétrico do edificado de cada parcela rectangular de

⁶⁵ Fosse pela combinação hierárquica compositiva, ou pelas gradações de escala de cada sólido associado ao todo, ou ainda pelo claro reconhecimento de um volume maior que se contamina por outras associações poliédricas resultantes de diferentes *necessidades* estéticas, como o equilíbrio do conjunto (para a *arquitectura* talvez pela necessidade de outras funções).

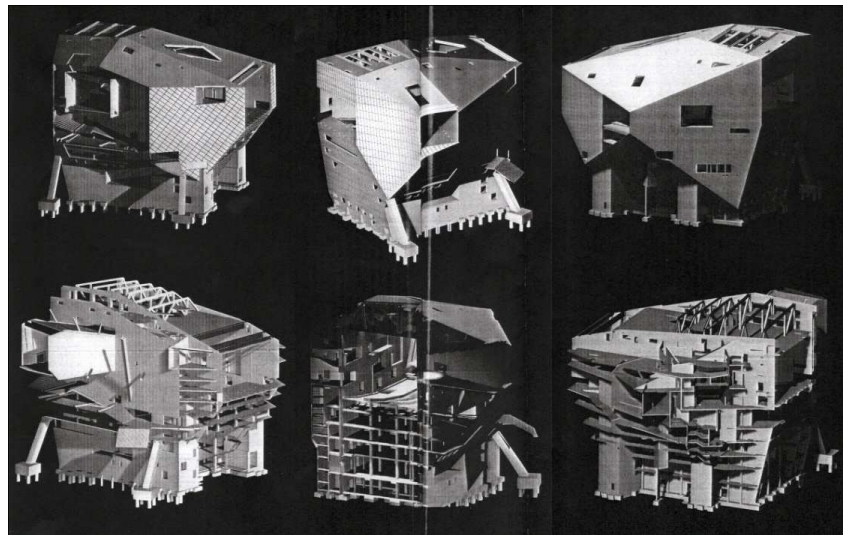
Manhattan. Ambas as posições privilegiam a manipulação formal expressiva, com mais ou menos liberdade, mas em ambos os casos, a geometria terá servido para demonstrar e afirmar uma intemporalidade utopista conseguida com o simples recurso à abstracção.

É com a descrição conceptual de Cecil Balmond sobre a estrutura *informal* da Casa da Música, (...) *There is nothing in it at the concept, there was just (...) a shape*⁶⁶ que percebemos como as *cascas* da casa Y2K terão sido, com o mesmo sentido que o volume máximo enquadrado em limites dimensionais pré-estabelecidos o foi para H. Ferris, reutilizadas para as duas *cascas* estruturantes da CDM. Cecil Balmond continua a descrição do conceito formal/estrutural da seguinte maneira: (...) *then I decided to put a minimum strength to everything, like 40 centimeters, knowing it will not work (...). So that puts inherent weakness, then I (...) put instabilities, which become interventions, so lines come into space, the big props you see flying at the entry, which is dramatic here, is coming from the prop-lines which are flying into space, (...) they're there because this was weak originally, they come to support certain things in a very pragmatic way. (...) So Rem and I have adopted this sort of technics of opportunist moves but poetic in a sense (...)* e com esta segunda intervenção, podemos inferir como – o transporte daquela *agilidade* artística que RK apreciava nos abstracionismos “descomprometidos” de Malevich – se constitua (de facto) Arquitectura **(img. 48, 49).**

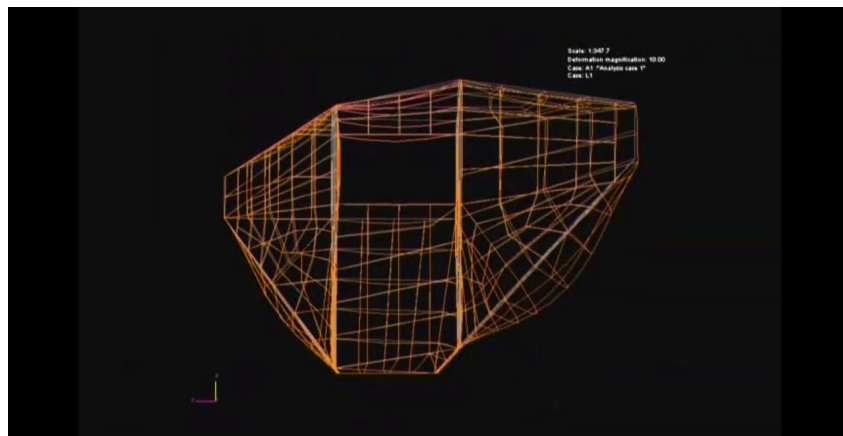
⁶⁶ No documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect* (2008).



48, 49



50



51

48, 49. Planta da CdM a par de pintura suprematista de Malevich. 50. 3D da CdM. 51. Estudo estrutural do gabinete Ove Arup para a CdM.

“(...) the essence of deconstructivism was not in its strangeness of form, but its dismantling or fragmentation of wholeness. (...) the construction of a (new) whole, which may be turbulent or unstable, but which remains a single entity.”⁶⁷

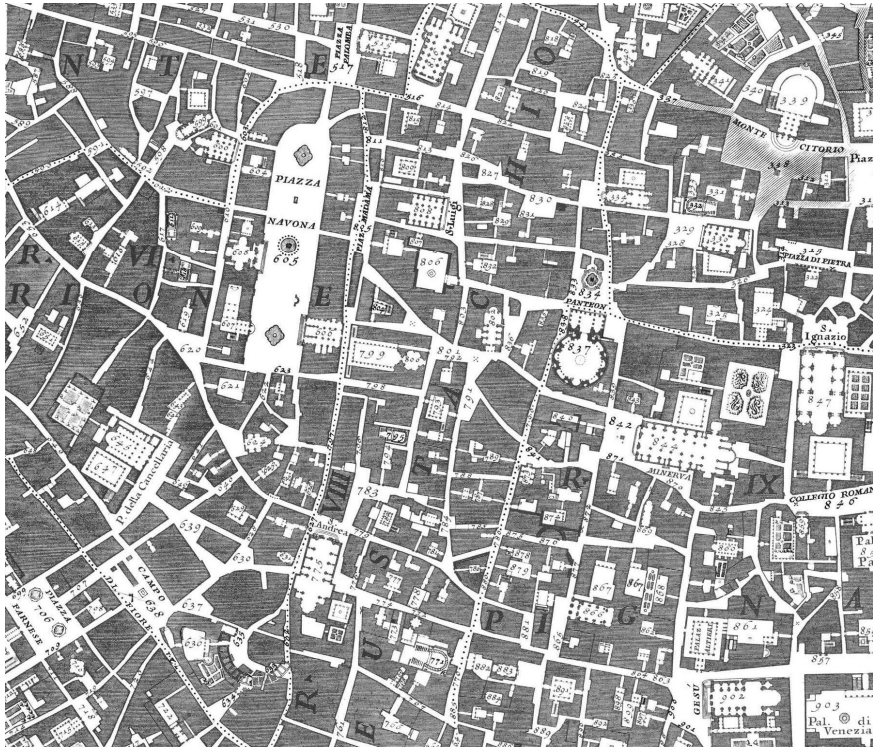
Koolhaas, 1999: p.57

O resultado final de cada obra de RK/OMA, e a Casa da Música em particular oferecem-nos, a partir da observação dos elementos ilustrativos das obras como desenhos técnicos, maquetes, montagens, etc., semelhanças plásticas óbvias com outras áreas artísticas. A tendência para um alastramento do fenómeno, até ao ponto da confusão total, daquilo que é arquitectura, escultura habitável ou instalação percorrível, é cada vez maior na prática contemporânea. Este facto é verificável nas manifestações pós-estruturalistas que a partir da década de 1980 assumem, com as teorias de Michel Foucault, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida (entre outros), uma “linguagem” experimental como norma, talvez em resposta à “*dúvida pós-moderna*” que documenta Josep Maria Montaner em *Arquitectura e Crítica* (2007). Aquela [*dúvida*] que se baseia nos princípios da fragmentação, pela decomposição sintáctica, desconstrução semântica ou a imposição do *virtual* sobre o *real* e/ou a expressão do *universo em desequilíbrio*, que se expressa em *rugosidades, fractais e rizomas, sob a teoria do caos* (Montaner, 2007: p.126). Em Rem Koolhaas estas evidências, não deixam de se sentir, mas apresentam-se com um carácter mais esclarecido. Não são tanto uma reacção à tal *dúvida*, mas a constatação de que a *coerência imposta ao trabalho de um arquitecto é cosmética ou o resultado de uma auto-*

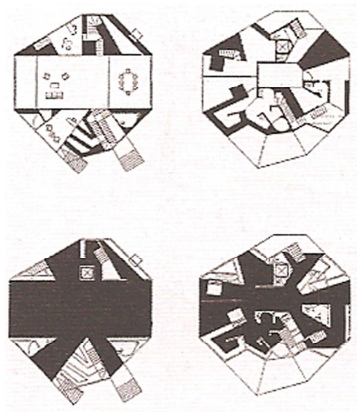
⁶⁷ ASSEMBLAGE n.40, *Spot Check: A conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting*.

*censura*⁶⁸. As referências indirectas às várias vanguardas artísticas patentes no seu trabalho resultam de um longo percurso, sedimentado com a experiência da observação directa e a análise exaustiva das estruturas que acompanham o homem contemporâneo, somadas ao poder *fascinante* que as tais utopias [vanguardas] permitem. Delas retira os temas que antes se apresentavam apenas sob a forma de metáforas, ou frágeis tentativas de intervir no mundo, e com o recurso às novas tecnologias, tenta elevar o sistema de valores dos utilizadores por referência à Arte **(img. 50, 51)**.

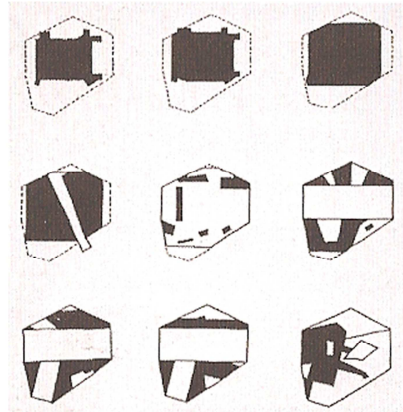
⁶⁸ Tradução livre a partir da introdução de *S, M, L, XL*.



52



Y2K



CdM

53

52. Parte da “Pianta Grande di Roma”, de Giambattista Nolli (1748). 53. O *poché* *koolhaasiano* em quatro pisos da Y2K e em nove pisos da CdM.

2.2.4 – Do *poché* a *Junkspace*

A *Pianta Grande di Roma*⁶⁹ da autoria do arquitecto Giambattista Nolli (1748) (**img. 52**) foi de extrema importância para a reinterpretação pós-estruturalista do *poché*, por vários arquitectos na década de oitenta (Cortés, 2006: p.39). O mapa ilustrava, na lógica de cheio-vazio, uma clara leitura do edificado e o sobranço espaço intersticial, respectivamente, espaços privados e espaços públicos. Nolli não deixou de subtrair o *poché* que os espaços interiores de usufruto público ofereciam em continuidade com o exterior.

“(...) It is built on an extremely irregular site where spaces, from the largest to the smallest scale, are fitted in as if they were successively excavated into the agglomeration shaped by the smaller spaces around it, and which may be regarded as solid (*poché*) on each scale (...).”

Ibidem

O *poché* proveniente das Beaux Arts, sofre mais uma vez com RK um desvio oportunista. A gestão formal da imensa *massa informe* da CdM encontra na hierarquização dos contrastes de escala do *poché*, uma fascinante re-instrumentalização do conceito. A citação de Juan

⁶⁹ Nolli terá começado o trabalho em 1736 e gravado em 1748 a *Pianta Grande di Roma*, agora universalmente conhecido como o Mapa Nolli. O mapa é composto de 12 gravuras em cobre placa que, juntas, medidas 176x208 cms e foi publicado em resposta à comissão do Papa Bento XIV para o levantamento de Roma, a fim de ajudar a criar demarcações para os 14 rioni ou distritos. Foi, de longe, a descrição mais precisa de Roma produzido até à data num momento em que a realização de arquitectura do Papado estava em pleno florescimento (Wikipédia, 15/5/2011).

Cortés parece referir os fenómenos espaciais que acontecem na Casa, quando na verdade descreve o método compositivo do qual é exemplo o Hotel de Beauvais em Paris em meados do séc. XVII. Rem Koolhaas transforma o poder ilustrativo do conceito das Beaux Arts num modo aparentemente caótico de compor relações espaciais. É assumido *a priori* que os espaços hierarquicamente mais importantes são escavados do *meteorito*. Com o processo *desconstrutivo*, RK/OMA conseguem não só revolucionar a tipologia da *caixa de sapatos*, mas também melhorar a qualidade acústica do espaço da sala *Suggia* (Basar, 2005: pp.57,58). O procedimento repete-se para quase todos os importantes eventos programáticos reportando-nos ao conceito de *Junkspace* experimentado inicialmente na Y2K (img. 53).

Mas a experiência sonora da Casa que sentimos percorrendo os corredores e *foyers*, parece maximizar-se com a lógica *desconstrutiva*. Não nos referimos apenas às salas especialmente revestidas para eventos musicais diversos, mas principalmente ao efeito que os fluxos de pessoas e das suas conversas repercutem pelas gigantes faces da trajectória de betão. O barulho da vida dentro dos corredores tem um ecoar muito próprio, sempre diferente. Se nos deixarmos levar a contemplá-lo mais atentamente podemos perceber uma amálgama da sonoridade da *actualidade* constantemente renovada – contemporânea. Ao vaguear em cada um dos espaços distribuídos pelo edifício, logo nos apercebemos da diversidade sonora que cada pedaço “oferece”. O edifício funciona realmente como uma *caixa de música* tais são os contrastes entre fluxos sonoros e “unidades” auditivas mais controladas, e perceber que o que permite esta diversidade são as características formais resultantes do *poché koolhaasiano* e o respectivo acabamento qualificante⁷⁰ das superfícies (*Ibidem*).

⁷⁰ Ver subcapítulo 2.3.1.

2.2.5 – Diagrama e Trajectória

“each building has a programmatic drive, and there we come together to give form to those drives, and then we invent interventions that will enhance the program again.”⁷¹

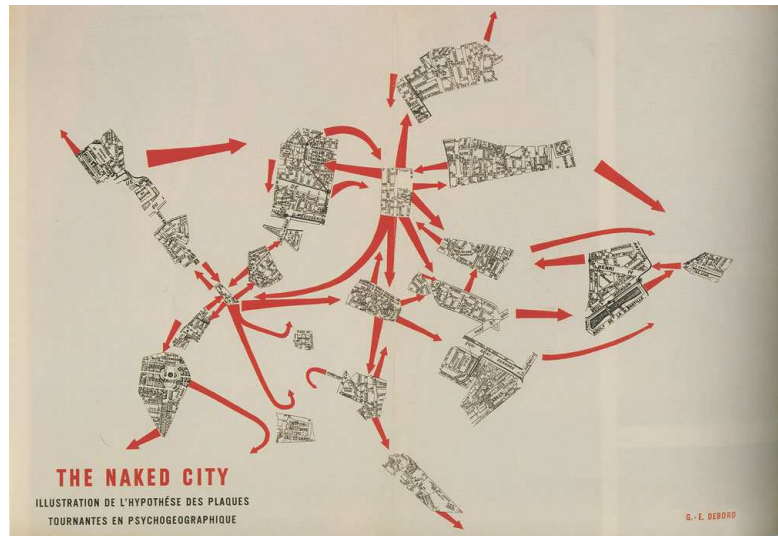
Balmond, 2008

A relação obsessiva com a informação em RK/OMA é determinante para a concepção de qualquer projecto deste gabinete (Koolhaas, *Rem Koolhaas: a kind of architect*). O processamento dos dados – *tipologia, programa e contexto* – origina interpretações estatísticas inéditas (*Idem*). A originalidade do processo reside nas estratégias que, com o recurso a mecanismos *paranóicos*, se aprofundam até ao ponto onde se encontra uma certa sublimaridade totalizadora da congestão que os projectos por norma “perseguem”. A *informação* parece mesmo adquirir propriedades materiais no diagrama quando se “arboriza” expressivamente o programa (**img. 41**).

Sabemos que a *Seattle Public Library* (também da autoria do gabinete de RK) foi construída simultaneamente à Sala de Concertos do Porto. *Para mim, são edifícios gémeos, mas não gémeos idênticos: a escala é semelhante e ambos relacionam-se com velhas tipologias, que procuram reinventar, um através de um processo racional e o outro através de um processo instintivo*, declarava RK à *Pública* (2005: p.66). A SPL é mais *racional* porque a relação entre o diagrama e o próprio projecto é mais evidente (ou mesmo quase

⁷¹ BALMOND, Cecil, no doc. *Rem Koolhaas: a kind of architect*, 2008.

“literal”). Talvez por o projecto se situar num contexto mais concorde com os parâmetros da *Generic City* de Rem Koolhaas, não “requisita” os mecanismos identitários tão específicos do contexto do Porto. Uma prova do método «*instintivo*» patente na CdM, está registado no documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*, onde nos é transmitida a ideia de que os caminhos tortuosos e labirínticos portugueses e as escadas que vão surgindo, são “incorporados” na Casa. Esta apropriação é da maior *sugestividade* para a experiência do edifício e talvez o ponto de contacto mais forte da Casa da Música com a morfologia urbana – antiga – da cidade do Porto. As escadas intercalam os espaços da Casa com a mesma surpresa e espontaneidade com aquela que sentimos ao percorrer as ruelas que vão interligando as especificidades locais de cada *pedaço* de cidade. O recurso à *planta livre* permite esta circulação (pública) arbitrária porque sintetiza numa homotetia sem escala a cumplicidade do edificado com a rua tripeiros **(imgs. 55, 56)**. O *poliedro* de betão branco faz-se preencher por esta estratégia binómica entre o programa e a trajectória simulando a sugestão *urbana* da cidade invicta, num sentido semelhante ao esquema **(img. 54)** de Guy Debord em que *a rua aparece (...) como o lugar em que se pode praticar uma reapropriação lúdica da cidade. A 'deriva' situacionista não será outra coisa, senão uma prática – a vagabundagem experimental pelas ruas elevada à construção de uma psicogeografia subjectiva da cidade existente (...)* (Ábalos, 2001: p.131).

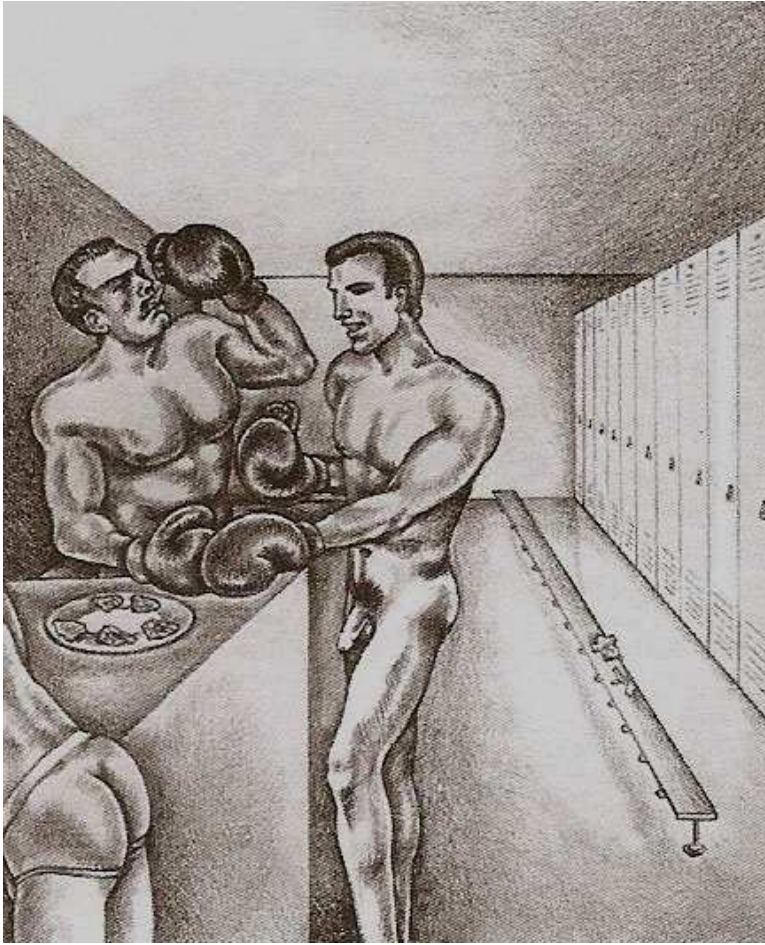


54



55, 56

54. *The Naked City* de Guy Debord. 55, 56. Travessa de Santa Clara no Porto comparada ao arranjo espacial da CdM.



57



58

57. *Downtown Athletic Club* de Madelon Vriesendorp (1978). 58. Foto do *Clubbing* na CdM.

É de facto com o “perturbador” intrincado espacial que se consegue obter na CdM interacções programáticas inéditas. Como profetizava a ilustração de *Downtown Athletic Club* de Madelon Vriesendorp (**img. 57**) em que dois homens com luvas de boxe comem ostras nus, num balneário. A caricatura provém do *desvio* surrealista de Rem Koolhaas que resulta da análise funcional do arranha-céus nova-iorquino (Prince-Ramus, *Rem Koolhaas: a kind of architect*, 2008). O empilhamento de usos completamente descabidos de ligação entre si, nos imensos pisos das torres de Manhattan demonstrava que a interacção *exótica* de funções acarretava apropriações com o mesmo nível de estranheza, mas que trazem sem dúvida o acontecimento inédito e original. Este fenómeno é incorporado oportunamente pelo universo do gabinete de arquitectura metropolitana. Referimo-nos, por exemplo, aos concertos esporádicos no parque de estacionamento, que permitem um *background* insólito à actuação; ou ao evento *Clubbing* (**img. 58**) que uma vez por mês permite um passeio interior sempre acompanhado de novas tendências musicais e favorecedora de convívio, com os balcões dos *foyers* a funcionar como bar; ou a *Sala Roxa* que permite que os filhos esperem pelos pais enquanto brincam com outros miúdos tendo como pano de fundo o concerto a que assistem os seus progenitores; ou ainda à entrada das traseiras dos artistas, que pela sua dimensão e modo de abrir, acrescentam um valor simbólico, como se entrasse para um lugar misterioso, girando o espesso “bloco” (pivotante) e de repente vislumbrando as entranhas do *meteorito* (**ANEXO, p.136**). Estes “novos usufrutos espaciais” não serão tão dramáticos em termos de efeito quanto a *promenade architecturale* moderna, mas talvez mais comprometidos pela oferta de diversidade encadeada em relações tridimensionais anti-autoritárias⁷² mais complexas: (...) *we did*

⁷² Descritas no capítulo 2.2.1.

to the section what was had been made (...) to the plan, comenta-nos Rem Koolhaas sobre as estratégias do seu gabinete sobre “como gerir” a congestão espacial nas quatro dimensões da arquitectura *metropolitana*⁷³.

⁷³ Podemos comprovar o tema da complexidade tridimensional através das imensas formas de abordar as maquetas e pelo grafismo simplificado com que se gerem as inúmeras secções necessárias à compreensão volumétrica dos seus projectos, pela intenção de desenvolver um elevador que se move em múltiplas direcções para o *Hyperbuilding* para Bangkok, pela plataforma elevatória que acaba por gerar a forma da *Maison à Bordeaux*, pelo desenvolvimento do tema do chão como uma superfície elástica, adaptável ao intrincamento dos percursos entre os volumes, pelo posicionamento diagramático quase literal dos volumes arquitectónicos no *Universal Headquarters Building* em Los Angeles, ou ainda a integração das escadas rolantes em tipologias onde este facto se torna inédito como é exemplo o nosso objecto de estudo.

2.2.6 – A montagem cinematográfica

“(...) we all drew a ticket, like in the lottery, and that ticket basically would have a name on it, so that meant[:] (...) you are going to be the star of this movie, you are going to be director of that movie, you are going to be the camaramen of that movie, (...) basically we were very much against *French author* film, we wrote a few manifestoes, a film magazine, and it was all about how everybody in a film is an author(...)”⁷⁴

Daalder, 2008

Renee Daalder testemunha desta forma o modo como se distribuíam os papéis durante a fase em que acompanhou Koolhaas no *1,2,3 Group*. Todos tinham a oportunidade de abordar cada área que envolve a cinematografia, sem que houvesse distinção estatutária – “todos eram autores”. A *montagem* que interessa desenvolver no presente subcapítulo começa aqui. Mesmo antes de se proceder à análise das características formais do edifício que nos fazem compará-las à estratégia cinematográfica: a gestão inteligente dos grupos de trabalho, como um “quadro editorial”, (já não daquela forma aleatória que falava Renee Daalder), mas tendo em conta a capacidade do arquitecto de traçar o perfil de cada colaborador (como se de um *casting* se tratasse) e a partir daí, gerir as compatibilidades dos grupos para a especificidade de cada projecto. Como dizia um colaborador de RK *He [RK] created a situation in which inspiration can come anywhere, (...) he*

⁷⁴ DAALDER, Rene, no doc. *Rem Koolhaas: a kind of architect*, 2008.

creates the space so others can have this experience, and it's different of other examples I have witnessed because it's horizontal (Idem).

Rem Koolhaas em entrevista à *Pública*, afirma: (...) *a primeira ideia que surge é a de que ele [o projecto CdM] foi pensado como uma colagem de estilos* (2005: p.65). Porém Koolhaas insiste no conceito de *montagem*, o qual em vez de *colagem*, incide na construção linear mais própria do cinema, ainda que o projecto consista numa ligação de acontecimentos *autónomos abruptos (Ibidem)*. Como no cinema, o que interessa é a inovação que se consegue obter pela sequência dos acontecimentos⁷⁵. O modernismo havia já utilizado o conceito da *circulação* correspondente a uma determinada *coreografia* formal espacial: a *promenade architecturale* de Le Corbusier continha já o paradigma da representatividade espacial face à deslocação físico-temporal do espectador (Cortés, 2006: p.55). No entanto, o espaço moderno era programado para responder a premissas mais “previsíveis” e controláveis do que as da actualidade, que por seu lado comportam a *mudança* e a *incerteza* como partes integrantes, fundamentais, do projecto (*Ibidem*: p.33).

⁷⁵ (...) *screenwriting and architecture are very close because for both you have to consider a plot, you have to develop episodes, you have to create a kind of montage that makes it interesting in the sequence, that as the circulation or a path of the ordered experiences that a building suspends (Idem).*



59



60



61

59. Escadaria lado Norte da CdM. 60. Maquete de estudo do gabinete OMA. 61. Rem Koolhaas mostrando diapositivos com a estratégia conceptual para a interacção visual entre as salas da CdM.

“(...) Eisenstein (...) procurava um sentido objectivo para cada componente do filme: a história, as localizações utilizadas, a dramatização das sequências e as interpretações apresentavam um carácter simbólico alegórico, escolhido segundo a necessidade do director de dar uma forma estética global, unificada a seus filmes (...).”

Caldeira, 2009: p.3

As comparações do construtivismo com o *modus operandi* de RK não se reservam à arquitectura ou à pintura e escultura, mas encontram paralelos também com o mundo fílmico da (outrora) vanguarda soviética. A circulação em arquitectura é de alguma maneira mais *virtual* do que *real*, na medida em precisamos recorrer à nossa imaginação e memória alternadamente, num esforço intelectual para a nossa construção mental do *todo*. Eisenstein já explorava a escolha de personagens *tipo* que transmitissem imediatamente ao espectador a ideia do estrato social ou de uma particular representação psicológica do personagem, assim como confiava na experiência do seu *piloto-kinok*, o engenheiro construtor do filme, para que cada movimento da *máquina-olho* correspondesse com exactidão *geométrica* aos planos propostos pelo cineasta⁷⁶. Em RK/OMA a analogia ao trabalho de Eisenstein é muito evidente (Cortés, 2006: p.51). Não serão os personagens *tipo* [de Eisenstein] as referências ao estilo de “mecanismo McDonald’s” que nos fala Jorge Figueira (2005), aquele que *permite a reconstituição do clima local, por referência livre a temas e a ícones populares*? Não será a forma, que como *samples*, se alternam: materiais usuais da era industrial e *pastiches* clássicos manipulados⁷⁷; uma maneira de gerar uma impressão urbana da cidade do Porto (ainda que dentro da lógica de *Generic City*)? E ainda, não será a parceria com Cecil Balmond que,

⁷⁶ CALDEIRA, Brunella, *Eisenstein e a influência construtivista*, Vitória: UFES, 2009.

⁷⁷ Ex. respectivamente: as chapas metálicas perfuradas e o órgão “barroco” da *Sala Suggia*.

semelhante à do *piloto-kinok*, permite a concretização de um percurso estruturalmente super-complexo, já não para a *máquina-olho*, mas para a leitura espacial do visitante?

É sem dúvida a experiência fílmica do arquitecto que introduz a novidade no acabamento “cénico”, efeito este que se revela essencial para o entendimento geral de uma obra com um interior tão “emaranhado” (Cortés, 2006: p.47). O filme aumenta a consciência das necessidades que governam as nossas vidas pelo recurso aos *close-ups*, pela acentuação dos detalhes escondidos em objectos familiares, e pelas explorações dos ambientes dos lugares comuns por meio da orientação engenhosa da lente da câmara e a arquitectura por analogia, pode igualmente preparar os cenários e a sucessão destes de modo a que a nossa experiência espacial seja antecipada ou mesmo coreografada.

“Eisenstein explora a dualidade da montagem paralela (...) onde o resultado da justaposição de planos é o ponto central e, não, os planos isolados por si. [O] cineasta lançou mão de diversos recursos de edição como: associações, metáforas, comparações, sobreposições de imagens e recortes, (...) repletos de recortes angulosos e contraposições que sugeriam ritmos e harmonias que reiteravam sua intenção de realizar um 'cinema dialéctico'.”⁷⁸

Caldeira, 2009: p.4

A montagem é um processo transversal aos vários campos artísticos⁷⁹. Mas o facto de se comparar o *método* do gabinete holandês com

⁷⁸ CALDEIRA, Brunella, *Eisenstein e a influência construtivista*, Vitória: UFES, 2009.

⁷⁹ *The montage principle in materials is efficient in any field of creation. We find it in technique, also in painting as “collage”, in photography as photomontage, in the cinema as editing and montage, in film soundtracks where fragments with different temperaments are combined, and in literature as spontaneous, automatic writing.* MOHOLY-NAGY, László, *La nueva visión y Reseña de un artista*, Buenos Aires: Eds Infinito, 1972, p.81.

o tipo de montagem *construtivista* deve-se ao facto de ainda ser pertinente e bastante sugestiva para a contemporaneidade *pós-estruturalista*⁸⁰ da arquitectura de RK/OMA porém, actualmente, não só pela expressividade do funcionamento mecânico e rítmico da cidade e da máquina no esplendor industrial (como se pautava o modernismo), mas exponencialmente aumentada na era da informação e das tecnologias digitais que “governam” um mundo mais *congestionado*⁸¹.

⁸⁰ Montaner, 2007: p.126.

⁸¹ Ver a título de exemplo o ensaio: *Visões que se desdobram: a arquitectura na era da mídia electrónica*, de Peter Eisenman, em *Uma Nova Agenda Para a Arquitectura*, 2008 (texto original de 1992).

2.3 – SUPERFÍCIE E MATÉRIA: A METÁFORA

2.3.1 – O *Sintético Irresistível*

“O excesso de pessoas reunidas num espaço inadequado e que buscam contacto com a realidade dos elementos (sol, vento, areia, água) *exige* a conversão sistemática da natureza em serviço técnico.(...) Sua própria artificialidade constitui uma atracção: o Banho Eléctrico.”

Koolhaas, 1978: p.56

É a partir do *manifesto retroactivo* (DNY) que percebemos o encantamento de Rem Koolhaas com o ambiente artificial, iniciado com as “fantásticas” atracções de *Coney Island*. Aquele ambiente, que “amortecia” a exposição com a Natureza: imperfeita e inacabada, humanizado por *maquinarias* que chegavam mesmo a *forjar uma intimidade sintética entre as pessoas*⁸² (img. 62). Os «*prazeres inocentes*» explorados pelo capitalismo *manhattaniano* são o ponto de partida para o seu estudo profundo sobre as estratégias especulativas que estão implícitas no *utilitarismo desenfreado*⁸³ de Nova Iorque. O positivismo com que Koolhaas digere os feitos daquela metrópole encontra uma instrumentalidade paradigmática na arquitectura contemporânea em geral, e na CdM muito particularmente: a consciência de que a tecnologia comporta mais do que a sua utilidade prática, mas também

⁸² Como ao mar da praia de Coney Island que após a instalação de iluminação eléctrica permitiu o *banho nocturno*, condensando debaixo do seu foco grupos de banhistas. (*Ibidem*).

⁸³ Adrián Gorelik no prefácio de *Delirious New York*, 1978: p.16.

possui intrinsecamente a expressão inconsciente que é responsável pelo simbolismo que a forma sempre acarreta na memória colectiva de todos nós. É com este fenómeno, em constante *reciclagem* por RK/OMA, que abordamos o tema do acabamento *expressivo* das superfícies da CdM que, como que um *layer* metafórico, pretende ultrapassar o carácter tecnico-estético dos materiais acrescentando-lhes o seu *particular* simbolismo que aumenta o poder sugestivo do *objecto*.

“It is (...) necessary to envisage a parodic-serious stage where the accumulation of detoured elements, far from aiming to arouse indignation or laughter by alluding to some original work, will express our indifference toward a meaningless and forgotten original, and concern itself with rendering a certain sublimity.”⁸⁴

Debord, 1956

Através da técnica do *détournement* RK/OMA conseguem obter o efeito “anti-glamourizante”⁸⁵ que explicava Guy Debord. Por exemplo, imediatamente atrás da porta de entrada corre uma cortina de plástico fatiada verticalmente, que nos faz lembrar as separações das portas dos talhos ou outras zonas com semelhantes preocupações higienistas, facto que está de acordo com a indiferença perante o significado original (que refere Guy Debord, 1956) e resolve com uma expressão *up-to-date*, da cortina tradicional ou da de catálogo. Embora pareça conseguir-se atingir uma expressão com um “charme” próprio pela sublimação artística, é o “descontexto” dos materiais quase brutos e com um acabamento espartano que nos faz classificá-la de anti-glamourosa. Note-se por exemplo, a fina chapa de alumínio, que em

⁸⁴ Guy Debord e Gilj Wolman, *Détournement*, 1956:

[<<http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>> (cons. em: 20/12/2010)].

⁸⁵ Adrián Gorelik, no prefácio de *Delirious New York*, 1978: p.21.

seis mil metros quadrados de alumínio varrem a superfície labiríntica da casa, e tal é a sua susceptibilidade material espera-se que o desgaste provocado pela passagem do público se note visivelmente, marcando os fluxos entre os espaços com o resultado “gráfico”⁸⁶. Basicamente é a deformabilidade física do um pavimento que funciona como elemento decorativo. Consegue-se assim uma estética mutável no tempo (atemporal?) que assume o *devir* como “representante estético”, que a chapa por si só não revela. Talvez seja mais uma atitude “*mais pop*” que a demanda de Robert Venturi de que fala Jorge Figueira⁸⁷, pois é realmente o usufruto *popular* que acaba por sulcar o manto metálico sugerindo o caos da sua circulação, como um desenho linear de Roberto Matta⁸⁸ (ANEXO, p.136).

“Esta solicitude metálica, que se torce e adapta para acompanhar os nossos movimentos, leva-nos às “salas especiais”. Aí há uma explosão – ou talvez uma implosão – de materiais que anunciam como “papel de parede” cada programa: azulejos renascentistas; painéis de azulejaria; prismas de esponja; borrachas; acolchoados; mosaicos axadrezados; folhas de ouro.”

Figueira, 2005: p.82

O tratamento metafórico das superfícies proveniente do universo construtivista, por exemplo a combinação das escalas de cinza e o seu contraponto multicolorido que nutria a propaganda socialista, são evidentes na Casa da Música. É com *Colours* que percebemos a atenção do gabinete não só ao tema da cor, mas principalmente à

⁸⁶ Conhecimento obtido a partir de uma visita guiada à CdM.

⁸⁷ (...) *uma manipulação perturbadora dos materiais, (...) [onde] entra Robert Venturi e a sua demanda pop por uma Arquitectura gráfica. Daí o cruzamento de espaços que constitui uma extraordinário promenade architecturale e o recurso a uma sinalética irónica que sujeita temas clássicos à condição de wallpaper* (Pública, ed. especial 14 de Março, 2005: p.82).

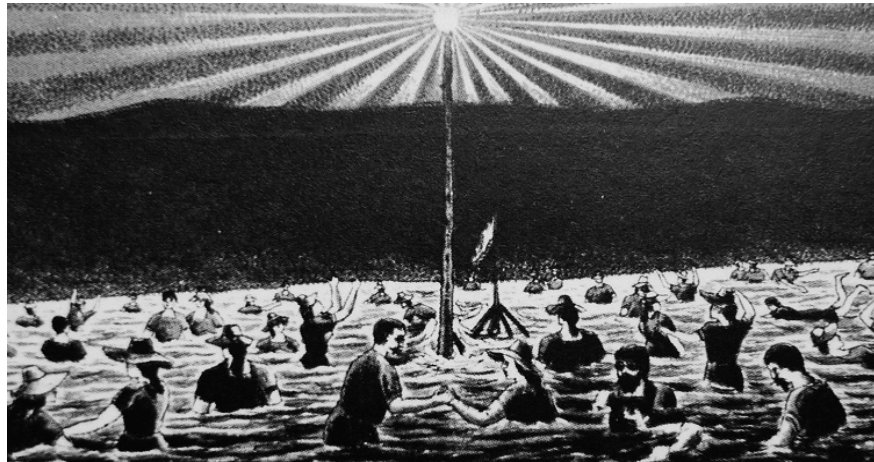
⁸⁸ Artista chileno surrealista que faz parte do repertório “utilitário” de Koolhaas.

dimensão simbólica acrescida⁸⁹ que ela comporta: seja pelo tom, textura, suporte, luminosidade, etc. A Casa da Música como quase todas as obras de Koolhaas é um verdadeiro catálogo da dimensão inteligente que o último *layer* – o revestimento – confere aos espaços. Procedemos a uma análise do revestimento dos espaços que o visitante comum poderá confirmar com uma simples visita:

▫ Os *azulejos renascentistas*, encontram-se na *Sala da Renascença* (img. 63), que inicialmente se denominava *Foyer Café* porque inicialmente foi pensada para servir de cafetaria⁹⁰. A utilização do azulejo em cafés é recorrente na cultura europeia em geral, e sabemos que o desempenho acústico do material permite: uma propagação sonora particular que das máquinas de café a ferverem a água e a forçarem-na a passar pelo pó comprimido, os tinires metálicos das colheres a desfazerem o açúcar na chávenas, as máquinas registadoras a imprimirem os recibos, etc; sons estridentes que comportam o “conforto” que este tipo de espaços usualmente oferecem, barulho que se espalharia pelo percurso como um chamariz familiar. A alusão ao Renascimento é apontada pelo particular padrão (da autoria de M. C. Escher) geométrico dos azulejos. Estes possuem uma ilusão de óptica perceptível: se visualizarmos da zona mais interior da sala parece-nos evidente a deformação cónica do padrão, mas se for vista da zona mais próxima da fachada para o sentido oposto, a própria deformação formal da sala juntamente com a deformação perspéctica corrigem e uniformizam o padrão, e assim se alude a uma das conquistas científicas daquele tempo.

⁸⁹ *It is only logic that, with the incredible sensorial onslaught that bombard us every day and the intensities that we encounter in the virtual world, the nature of colour should change, not only a thin layer of change, but something that genuinely alters perception* (Koolhaas, *Colours*, 2001: p.13).

⁹⁰ A impossibilidade legal de construir naquela zona a banca de cozinha cancelou esta hipótese. (conhecimento obtido numa visita guiada à CdM).



62



63

62. *Banho Eléctrico* em Coney Island (DNY). 63. *Sala Renascença*.

▫ Os painéis de azulejaria “incrustam-se” na Sala VIP (img. 64), e esta oferece uma das vistas mais completas sobre a cidade. Os azulejos cruzam temas do Porto e de Roterdão, visto ser uma tradição de ambos os países e tendo Roterdão sido considerado candidato a *Capital Europeia da Cultura* ao mesmo tempo que o Porto o arquitecto quis deixar esse apontamento na zona de recepção privilegiada dos músicos convidados. Os azulejos do Porto revelam temas de guerra e religião, já os de Roterdão expressam momentos de cultura e lazer. Podemos admitir existir a lógica do *object-trouvé* de Marcel Duchamp na intenção de RK de aplicar os azulejos nesta área da Casa, na medida em que se desvaloriza o contexto histórico da azulejaria e se aplica, por exemplo, a ilustração que figura na entrada da estação de São Bento (entre as outras referências) e se as *remixa* com ambiguidade pelo *deslocamento* do lugar tradicional onde são aplicados (pelo menos com os temas que citei ainda nesta página, que usualmente se encontram em monumentos históricos e lugares de relevo afins). Ou como num gesto semelhante ao de Andy Warhol, quando ia ao supermercado para adquirir material do quotidiano popular para depois se apropriar dele revalorizando-o e elevando-o ao estatuto provocatório da Arte. Podemos até imaginar o arquitecto holandês com alguns membros do gabinete a passear pelas ruas do Porto ou a visitar os seus monumentos, e fazer uma recolha iconográfica, para depois na lógica de cartão postal da cidade simular uma cenografia – como que *samplada* – ou deslocada daquela tradicional arte figurativa, para “colar” na Sala VIP.



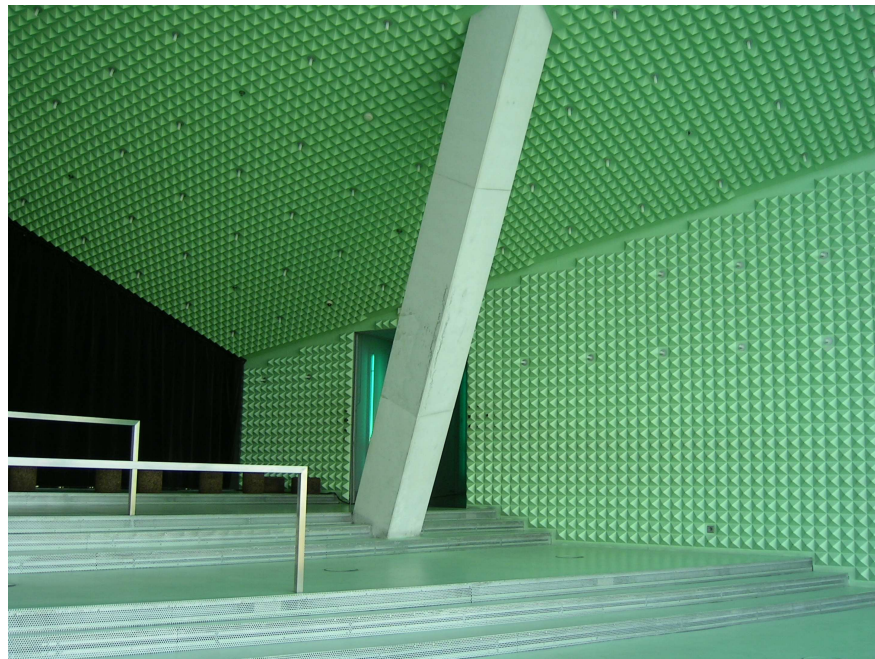
64

64. *Sala VIP.*

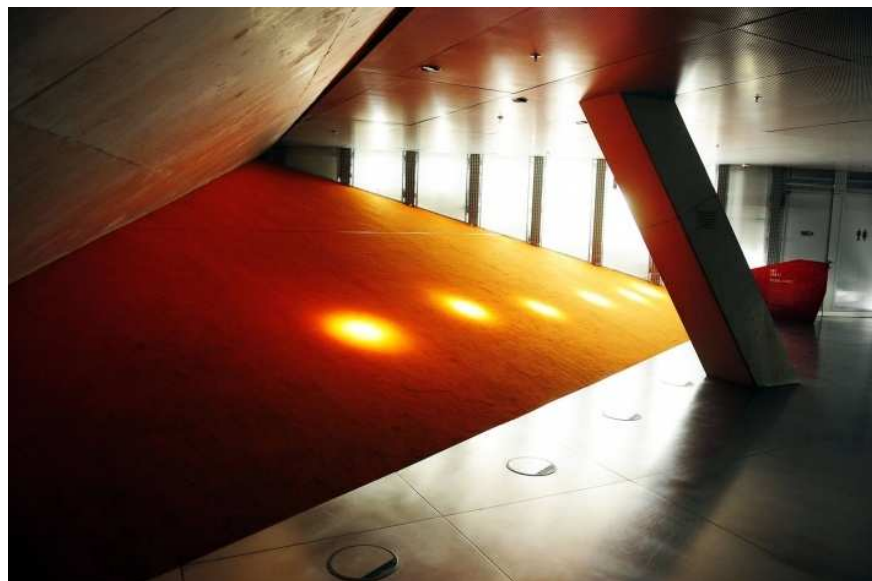
▫ Os *prismas de esponja* localizam-se na *Sala Cybermusic* (**img. 65**).

Este espaço multimédia permite ao visitante compor a sua música a partir de um programa criado por Tod Machover do *MIT*. O forro assume a abstracção como motivo mais concordante com o visual da música electrónica. A iluminação artificial insere-se na composição dos tetraedros, sendo estes subtraídos nos lugares que são ocupados pelos focos. O manto absorvente piramidal é pintado de verde-claro, aquele mesmo verde que forrava os estiradores e que favorecia a concertação porque não cansava os olhos permitindo ressaltar todas as outras cores que se lhe sobreponham. Ou seja, a característica absorvente do material e uma certa atmosfera pretendidos para a Sala são pretextos para a utilização da cor.

▫ As *chapas de alumínio* que revestem o pavimento da *Sala Laranja* (**img. 66**), são de aplicação mais pragmática, pois vêm conferir resistência ao desgaste da utilização por parte das crianças, às quais o espaço é especialmente destinado. A cor laranja, emerge num plano diagonal ao pavimento, sobre uma carpete macia, que se espera energizar a actividade dos miúdos que lá passem, visto tratar-se de uma cor estimulante, e assim convidando-os a subirem-na e deslizarem nela.



65



66

65. *Sala Cybermusic*. 66. *Sala Laranja*.

▫ Os *colchoados* pertencem à *Sala Roxa* (**img. 67**), forram as paredes e tecto na cor homónima e possuem o efeito oposto da sala anterior. O pavimento em aglomerado de cortiça é também pintado de roxo e conserva a macieza do material, porque se trata de uma sala de relaxamento e tranquilização. RK pensou-a principalmente para os pais que decidam assistir a um concerto na Sala Suggia ou na Sala 2 e pretendam ter um sítio na CdM para deixar os filhos. Trata-se da única sala sem ligação visual com o exterior, mas não deixa de ter uma ligação visual directa com o auditório principal da Casa, através do duplo envidraçado curvo (impossibilitador da transmissão de sons de um lado para o outro e vice-versa). É uma sala escura que simula o imaginário dos quartos de criança. Para acentuar o efeito, várias lâmpadas de luz negra encontram-se dispersas para que o seu reflexo contra o vidro ondulado simule com os respectivos reflexos as estrelas no céu.

▫ Os *mosaicos axadrezados* correspondem ao *Terraço* (**img. 68**) com vista para o monumento da *Guerra Peninsular*. O padrão de xadrez em preto e branco é uma referência directa ao símbolo desportivo do clube *Boavista*. Este padrão situa-se ironicamente no único local descoberto (semi-exterior), espaço que se forma pela subtracção *lascada* do *poliedro*, onde se faz visualmente a relação *significante* referencial do *mega-object* com o seu correspondente posicionamento no Porto. Mais uma vez por referência à *Globe Tower* de Samuel Friede, não conseguimos deixar de notar a semelhança do “nosso” *Terraço* com o *Jardim Aéreo de Palmeiras de Friede*, onde a *estratificação social coincide com maior refinamento e elegância do espaço*, e onde mais acima haveria (se tivesse sido concluída) um restaurante mais *elitista* do que os restantes pisos da *GT* (Koolhaas, 1978: pp.96, 97). As suas *mesas distribuídas num jardim de palmeiras*, são análogas à relação que se consegue com a arborização da Rotunda a partir do *Terraço* (por pura coincidência, ou



67



68

67. *Sala Roxa*. 68. Terraço da cobertura.

por um mecanismo *paranóico-crítico*), como a *Plataforma do Observatório* o faria sendo supostamente a mais alta da cidade de Nova Iorque (*Ibidem*).

▫As *folhas de ouro* da *Sala Suggia* (**img. 70**) espelham a ambiguidade do contraplacado de madeira no qual aderem. Já que este, sabemos tratar-se de um material desfasado com as expectativas nobres que se esperam para um equipamento com aquela importância na cidade, equilibram-se pela aplicação de talha dourada, num padrão orgânico estranho: não se percebe se se trata de um aumento de escala tornado ambíguo pelos contornos *pixelizados*, ou se metaforiza a visualização que se poderia ter do som sob uma estética contemporânea, por exemplo, uma interpretação ilustrativa de ondas de música digitalizada banhada pela luz que entra nos topos deste auditório, ou mais literalmente uma caixa de som de madeira que com os seus apliques metálicos amplifica a *dispersão* sonora. Ainda mais impressionante é a contemplação deste espaço se soubermos que apenas dois quilos de ouro foram necessários conseguir o efeito, sem dúvida um *Sintético Irresistível* atingido pelo recurso dos meios tecnológicos democratizáveis que Rem Koolhaas costuma recorrer.

Mas escolha das superfícies não deixa de responder às exigentes especificidades técnicas de uma sala de concertos: o ripado de madeira que flanqueia as primeiras filas da bancada insere mais uma textura abstracta às paredes do auditório e funciona como difusor acústico, garantindo a proliferação homogénea do som; o canóptico, com a forma de uma almofada, constitui-se por uma fina camada de fibra sintética insuflada por ar-comprimido, e garante que o som dos concertos sinfónicos chegue às bancadas superiores com a mesma fidelidade de onde partem; o tecido das cadeiras da mesma sala, reves-

tem-se de um tecido acusticamente absorvente, para que mesmo que a sala esteja vazia o desempenho sonoro da caixa de sapatos se mantenha, e assim se assemelhem tanto quanto possível as condições do ensaio com as da performance propriamente dita. A *Sala 2* também denominada de *Sala Barroca* (img. 72), é um espaço mais polivalente que a *Sala Suggia*, na medida em que recebe outro tipo de eventos musicais, para além dos de música de orquestra sinfónica e electrónica do auditório maior. Isto deve-se ao facto de possuir um revestimento que permite a qualidade acústica para uma maior variedade de categorias musicais: painéis de madeira perfurada e pintada de carmim (como referência simbólica ao estilo do séc. XVIII que deu nome a este espaço).

É com o ensaio *Junkspace* que melhor se esclarece a sobreposição dos processos criativos neo-dadaístas de RK aos critérios fundamentais da composição arquitectónica: *In Junkspace the tables are turned: it is subsystem only, without superstructure, orphaned particles in search of a framework or pattern. All materialization is provisional: cutting, bending, tearing, coating: construction has acquired a new softness, like tailoring (...)*. É com esta informalidade que RK descreve os métodos amadores mais próprios da auto-construção ou do *bricolage* inspirados pela *Junk Culture*, com que aquela vanguarda artística substituíra a acumulação por hierarquia, a adição pela composição com vista ao resultado *desviante* e *anti-autoritário*, referido no capítulo 2.2.1. O estilo é aquele já conhecido dos lugares comuns da cidade *genérica*, que sintetiza num só edifício tipologias funcionalmente “completas”, mas as reorganiza numa síntese temática.

Os *signos* que orientam a “massa” social pela Casa também absorvem a lógica informativa dos *shopping centers*, aeroportos, e supermercados que Koolhaas descreve em *Junkspace*, porque nutrem a mesma objectividade genérica e abstracta na sua simplicidade gráfica.

Veja-se, por exemplo, a tipografia (subtraída por moldes ao betão), uma arte que tem vindo a revalidar a sua importância na comunicação visual contemporânea, e que na CdM “comunica” numa fonte sem serifa e em caracteres capitais, sem miolo, mas com a proporção adequada para não só referenciar os espaços mas também assumir um impacto estético na composição textural das enormes superfícies da pedra branca artificial (**img. 69**). Ou a chapa metálica perfurada que nos acompanha com as paredes e tectos, e nos deixa entrever (como um *layer* tão transparente quanto a área de perfuração “permite”), a camada seguinte – infra-estrutural – que como as *entranhas* de *Freud Ilimitado* de Madelon Vriesendorp desvelam fragmentos lineares das ligações eléctricas, os tubos de ventilação artificial as canalizações, assumidas anti-glamourosamente como pedaços gráficos em homenagem à *fantástica tecnologia* industrial.

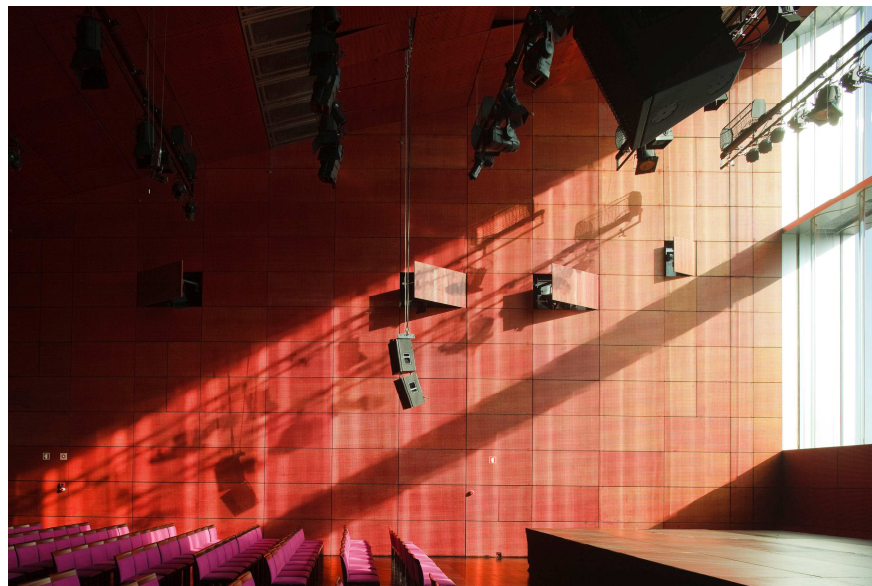


69

69. Tipografia “subtraída” ao betão.



70



71

70. *Sala Suggia*. 71. *Sala 2* (ou *Sala Barroca*).



E finalmente para encerrar esta análise, é com a casca de betão branco, que terminámos os apontamentos materiais da Casa da Música. Na verdade aquela ideia, polémica ou até mesmo sarcástica, do “meteorito que embateu naquele lote” face à Rotunda da Boavista, e que chegou mesmo a “imprimir” a sua onda de impacto na praça de travertino, tem vindo a desvanecer, seja pelo tempo ou pelo hábito a estranheza do *objecto*. Ou então, numa explicação mais própria do *humor* provocador de RK, pode ser que quando o betão adquirir o tom dourado do travertino, através da pigmentação laranja que constitui a pedra artificial, metaforize (com o mesmo cinismo que lhe foi apontado) a altura em que a poeira que se vaporizou da praça na altura do embate, e desça para cobrir, com a mesma familiaridade que a praça o conseguiu, o meteorito *desgovernado* e por fim se camufle o corpo estranho, consumando-se o acidente. Talvez se possa até reconhecer-lhe o estatuto de “ruína precoce” como a que H. Ferris procurava imprimir aos seus protótipos *manhattanos* (Koolhaas, 1978: p.139).

Obra Aberta em Rem Koolhaas



72. Futuro uso da Casa da Música satirizado no livro *Monsterpieces*. 73,74. Cartazes que espelham o ecletismo musical das performances que decorrem na Casa da Música.

3 – CONCLUSÃO

“Mas se cada vez que volto à expressão encontro raízes de prazer e de satisfação, se o convite ao itinerário mental me é oferecido por uma estrutura material que me é proposta sob uma aparência agradável, se a fórmula da proposta conseguir assim encantar-me sempre com a sua eficácia, se encontrar nela um milagre de equilíbrio e necessidade organizativa (...) então a surpresa desta aliança dará sempre origem a um jogo complexo de imaginação: agora capaz de gozar não só a referência indefinida, mas também de gozar juntamente com ela o modo como me é despertada a indefinição, o modo definido e calibrado com que ela me é sugerida, a precisão do mecanismo que me convida para o impreciso.”

Eco, 1962: p.109

As experiências do jornalismo e do cinema de Rem Koolhaas provaram ser ferramentas indispensáveis para a «*calibração*» de toda a congestão que se compacta no poliedro de betão branco e respectivos arranjos exteriores. A capacidade de análise e processamento de dados do seu gabinete aliadas ao poder de síntese que teve com o jornalismo e ainda o tratamento cénico unificador das diversidades espaciais, convergem com particular felicidade para a consumação do *dispositivo que nos convida para o impreciso*. A Casa da Música contém de as características próprias daquilo que Umberto Eco considera como uma *obra aberta*. Entendemos, pela comparação dos argumentos do semiólogo italiano com os factos arquitectónicos do arquitecto holandês no projecto da *Casa*, que existe de facto uma analogia possível que talvez esclareça um pouco como se materializam alguns paradigmas da

arquitectura contemporânea. Ainda que os aspectos mais inéditos que descrevemos ao longo da prova provenham de uma contaminação do mundo artístico, no final de contas, é de arquitetura que falamos, e portanto daquilo que esta permite atingir dentro daquela ténue barreira entre a busca da forma/função num mundo utópico e o lado concreto i.e. o contexto que realmente recebe a obra construída. Estamos conscientes de que é mais fácil sentir a *abertura* acompanhando a obra com a respectiva história projectual, no entanto, o ecletismo dos cartazes publicitários da *Casa*⁹¹, a abrangência de públicos que atrai, os vários tipos de apropriação inéditas que promove, revelam-nos a adaptabilidade e eficácia funcional do edifício. Porém um projecto tão fragmentado e de geometria assaz complexa será capaz de resistir a uma mudança de usos? Como seria transformar a Casa da Música numa biblioteca, ou numa *remise*? Este parece-nos o ponto frágil do projecto, e que faz “tremar” a sua *continuidade* temporal (a longo prazo) assim como “treme” o rótulo de *obra aberta*, isto pelo menos, com a mesma eficiência que possui enquanto dispositi-

⁹¹ Veja-se por exemplo o método criado por Sagmeister Inc., um gabinete de *design* nova-iorquino, para o desenho dos cartazes que parece imbuir-se da mesma complexidade geométrica da Casa para encontrar um meio digital de produzir infinitos cartazes sempre diferentes, ainda que, de logaritmo comum: *After hearing Koolhaas describe the building as a “conglomeration of various layers of meaning”, Stefan Sagmeister realised that such a definition could be transferred from the concepts used in architectural discourse to one of graphic design, branding and logo design. The creation of an identity system needs to convey different aspects of an organisation into one conceptual whole, to group together disparate parts into a unifying and distinct entity. By using the same language and justification as Koolhaas, Sagmeister realised that the built form would be able to inform the visual identity; by using the memorable shape of the building itself as the logo.*

[<<http://nevolution.typepad.com/theories/2011/03/casa-de-musica-contingent-solutions.html>> (cons. em 17/6/2011)].

vo/contendor de *performances* musicais, aspecto que chegou mesmo a ser alvo de uma demonstração sarcástica do futuro da CdM no livro *Monsterpieces* (2010). O livro avança uma possibilidade, em tom humorístico, do prolongamento da obra como uma praia artificial e armazém das águas outonais. Seja qual for o seu *futuro* a verdade é que o seu aparente descompromisso com o contexto e forma facetada “muito confusa” mas ao mesmo tempo *certa* e *firme* lhe confere uma solenidade bizarra tal que nos faz até acreditar que poderia de facto albergar os usos mais “esquisitos” que lhe quisermos imaginar, se estes [usos] se adequassem à forma da CdM como RK/OMA conseguiram formalizar a *sala de concertos* a partir do projecto da *casa* (unifamiliar) Y2K.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia referenciada:

- ÁBALOS, Iñaki, *A boa-vida*, Barcelona: GG, 2001.
- BAEZA, Alberto Campo, *A Ideia Construída*, Lisboa: Caleidoscópio 2009.
- BALMOND, Cecil, *Informal*, Munken Lynx: Prestel, 2002.
- BARNARD, Toby, *The activist drawing: retracing situationist architectures from Constant's New Babylon to beyond*, Oxford, Catherine Zegher and Mark Wigley, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et Simulation*, Michigan: University of Michigan Press, 1981.
- BENJAMIN, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, onde: editora, 1936.
- CALDEIRA, Brunella, *Eisenstein e a influência construtivista*, Vitória: UFES, 2009.
- CANNATÀ, Michele & Fátima Fernandes, *A Tecnologia na Arquitectura Contemporânea*, Lisboa: Estar, 2000.
- CULLEN, Gordon, *Concise Townscape*, Oxford: Architectural Press, 1971.
- DEBORD, Guy, *The Society of the Spectacle*, 1995
- ECO, Umberto, *Opera Aperta*, 1962
- FRAMPTON, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge: MIT Press, 2001.

- FRAMPTON, Kenneth, *MODERN ARCHITECTURE – a critical view* (1997), [São Paulo: Lmfe ltd., 2003].
- FRANÇOIS, Ascher, *Les Nouveaux Principes de l'Urbanism. La fin des villes n'est pas à l'ordre du jour* (2001), [Lisboa: Livros Horizonte, 2010].
- GARGIANI, Roberto, *Rem Koolhaas/OMA*, Roma: Editori Laterza, 2006.
- GLEINIGER, Andrea, *Pattern, Ornament, Structure and Behaviour*, Berlin: Birkhauser, 2008.
- GLEINIGER, Andrea, *Simulation, Presentation Technique and Cognitive Method*, Berlin: Birkhauser, 2008.
- GOZAK, Andrei, *Ivan Leonidov*, Rizzoli, 1988.
- JACOBS, Jane, *the Death and Life of Great American Cities*, New York: Modern Library, 1961.
- JOHNSON, Phillip, *Deconstructivist architecture: the Museum of Modern Art*, New York. Boston: Little Brown, 1988.
- JOSEPH, Branden W., *“My Mind Split Open: Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable”*, 1966.
- LEACH, Neil, *The Anaesthetics in Architecture* (1999), [Lisboa: Antígona, 2005].
- LOOS, Adolf, *Ornament und Verrechen* (1908), [Lisboa: Cotovia, 2004].
- LUPTON, Ellen, *Thinking with Type*, New York: Princeton Architectural Press, 2004.
- LYNCH, Kevin, *The Image of the City*, Massachussets: MIT, 1960.
- MONTANER, Josep Maria, *As Formas do Século XX*, Barcelona: GG, 2002.
- MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura y Critica*, Barcelona: GG, 2004.
- MONTANER, Josep Maria, *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*, Barcelona: GG, 2009.

- NESBITT, Kate, *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965/1995*, São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- PAIXÃO, Pedro A. H., *Desenho, a Transparência dos Signos*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- SCRUTON, Roger, *THE Aesthetics of Architecture*, Lisboa: Edições 70, 1979.
- VENTURI, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: The Museum of Modern Art Press, 1966.
- VENTURI, Robert, SCOTT BROWN, Denise & IZENOUR, Steven. 1972. *Learning from Las Vegas: The forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge (Mass.) e London: The MIT Press, 1977.

Escritos de/sobre RK/OMA:

- CORTÉS, Juan Antonio, “Delirious and More”, *El Croquis* n. 131/132 OMA/Rem Koolhaas 1996-2006, 2006.
- LUCAN, Jacques, *OMA-Rem Koolhaas Architecture 1970-1990*, New York: Princeton Architectural Press, 1991.
- KOOLHAAS, Rem, *Rem Koolhaas: Conversations With Students*, Houston: Rice University School of Architecture, 1996.
- KOOLHAAS, Rem, *S,M,L,XL*, New York: Monacelli Press, 010 Publishers, 1997.
- KOOLHAAS, Rem, *Colours*, New York: Princeton Architectural Press, 2001.
- KOOLHAAS, Rem, *Harvard Design School Guide to Shopping*, Cambridge: Harvard Design School, 2002.
- KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan*, London: Academy Editions, 1978.
- PATTEEUW, Véronique (ed.), *WHAT IS OMA?*, Rotterdam: NAI Publishers, 2003.

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

KOOLHAAS, Rem, *Junkspace*, Macerata: Quodlibet, 2006.

Consulta de Periódicos:

BASAR, Shumon, “The building that fell to earth”, *DOMUS* n.881, Maio 2005.

“OMA/Rem Koolhaas”, *EL CROQUIS* n.131/132 1987-98, 1998.

“OMA/Rem Koolhaas”, *EL CROQUIS* n.134/135 1996-07, 2007.

“Spot Check: A conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting”, *ASSEMBLAGE* n.40, Dezembro, 1999.

“A Casa Abre-se à Música”, *PÚBLICA*, Edição especial 14 de Março, 2005.

Referências Electrónicas:

ARCHINED:

[<<http://www.archined.nl/en/reviews/exit-utopia/>>: (cons. em: 20/3/2011)].

ARCHINED:

[<http://www.archined.nl/oem/reportages/babylon/newbabylon_01.html>: (cons. em: 20/3/2011)].

ARCHITEKTURTHEORIE.EU:

[<http://www.architekturtheorie.eu/?id=magazine&archive_id=108>: (cons. em: 2/24/2011)].

BOPSECRETS:

[< <http://www.bopsecrets.org/SI/detourn.htm>>: (cons. em: 20/12/2010)].

BUT DOES IT FLOAT:

[<<http://butdoesitfloat.com/filter/delirious-new-york>>: (cons. em: 2/1/2011)].

CTHEORY.NET:

[<<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=94>>: (cons. em: 2/26/2011)].

LEONIDOV, Ivan:

[<http://www.utopia.ru/english/e_leonidov/e_index.htm>: (cons. em: 15/11/2010)].

LINDA, Boersma, art:21:

[<<http://blog.art21.org/2009/07/31/an-interview-with-constant-by-linda-boersma/>>: (cons. em: 2/2/2011)].

PARALLAXIS:

[<<http://parallaxisaeterna.blogspot.com/2010/10/super-surface-in-late-60s-already.html>>: (cons. em: 1/4/2011)].

REDAKTIONSBÜRO:

[<http://web.redaktionsbuero.at/output/?e=58&page=rb_ARTIKE&a=8eb34a1e&c=Arts&Culture,Architecture&f=e>: (cons. em: 21/3/2011)].

OMA:

[<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&id=583&Itemid=10>: (cons. em: 10/1/2011)].

SITUATIONIST INTERNATIONAL:

[<<http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/constant.html>>: (cons. em: 2/2/2011)].

SOLÀ MORALES, Ignasi, Parole:

[<http://parole.aporee.org/work/hier.php3?spec_id=5337&words_id=405>: (cons. em: 4/3/2011)].

SPIEGEL, SPIEGEL International:

[<<http://www.spiegel.de/international/spiegel/0,1518,408748,00.html>>: (cons. em: 5/4/2011)].

VITRUVIUS:

[<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.109/45>>: (cons. em: 14/1/2011)].

Filmografia:

EISENSTEIN, Serguei, *Bronenosets Potiomkin*, Creative Commons, 1925.

HEIDINGSFELDER, Markus, *Rem Koolhaas: a kind of architect*, Digi-Beta, 2008.

Referências Iconográficas:

1.1 - Possibilidades de abertura em Rem Koolhaas

1. HOLLEIN, Max, Yves Klein, Germany: Hatje Cantz, 2004
- 2.<http://www.holisticpage.com.au/Colours:RemKoolhaasOma,NormanFoster,AlessandroMendini_RemKoolhaas,fosterMendiniFosterNormankoolhaas%7C9783764365691>.
3. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.
4. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.
5. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.
- 6.<<http://www-scf.usc.edu/~pbourgeo/itp104/project/>>.
- 7.<<http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/10/Architectuur/Babylon/CKV-f0011.htm>>.
- 8.<<http://www.strabrecht.nl/sectie/ckv/10/Architectuur/Babylon/CKV-f0011.htm>>.
- 9.<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=282>.
- 10.<<http://www.architonic.com/ntsht/look-who-s-talking-architecture-in-the-global-communication-era/7000499>>.

- 11.<<http://designblog.rietveldacademie.nl/?cat=1873>>.
12. *Welfare Palace Hotel Project* visto em *Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan*, Academy Editions, London, 1978.
- 13.<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Suprematist_Composition_-_Kazimir_Malevich.jpg>
- 14.<<http://www.deconet.com/blog/home/entry/archizoom>>
- 15.<<http://www.lia.tu-berlin.de/sites/projects/futuretypocities/ftc-m-references.htm>>
- 16.<<http://dprbcn.wordpress.com/2011/01/05/on-the-border/>>
- 17.<<http://hellavate.com/2010/04/superstudio-2/>>
18. GARGIANI, Roberto, Rem Koolhaas/OMA, Roma: Editori Laterza, 2006.

1.2 - Y2K, o início

- 19.<<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.100.126.19>>.
20. GARGIANI, Roberto, Rem Koolhaas/OMA, Roma: Editori Laterza, 2006.
- 21.<http://www.moma.org/modernteachers/large_image.php?id=240>.
- 22.<<http://www.flickr.com/photos/onyone/favorites/page24/?view=md>>.
- 23.<<http://veldhuijzenvanzanten.nl/projects/project-3/>>.
- 24.<http://davidszondy.com/future/Living/dymaxion_prototypes.htm>.
- 25.<<http://rosswolfe.wordpress.com/page/6/>>.

2.1.1 - Re-urbanizar o vazio

26. Quadríptico com imagens retiradas do *Bing Maps 3D*.
27. PÚBLICO, *A Casa Abre-se à Música*, Edição especial, 2005.
- 28.<<http://digidicidi.blogspot.com/2010/11/superstudio.html>>.

2.1.2 - Bigness

29. Diapositivos do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

30.<<http://wirednewyork.com/forum/showthread.php?t=5180&page=15>>.

31. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

32.<<http://forum.skyscraperpage.com/showthread.php?t=172358>>.

2.2.1 - O antiautoritarismo pelo desvio

33.<http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view=portal&Itemid=10&id=583>.

34.<http://veraonacasa2011.casadamusica.com/client/skins/tipo_evento.asp?cat=128>.

35.<http://veraonacasa2011.casadamusica.com/client/skins/tipo_evento.asp?cat=128>.

36.<http://olhares.aeiou.pt/entrada_da_casa_da_musica_foto3951774.html>.

37.<<http://connect.in.com/suspenso/images-7439129142c655d75o-jardim-suspenso-2-913156810954.html>>.

38.<<http://www.360portugal.com/Distritos.QTVR/Porto.VR/Patrimonio/CasaDaMusica/JAVA/FoyerPoente.html>>.

39.<<http://www.flickr.com/photos/eduardoaviz/page48/>>.

40.<<http://xicovaiaoporto.blogspot.com/2011/03/casa-da-musica.html>>.

2.2.2 - Envelope ≠ Conteúdo

41. Montagem a partir dos logótipos de Seigmeister e de diapositivos do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

42. Diapositivos do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

43. Diapositivos do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

44. Montagem minha com *Globe Tower* de DNY, *Freud Ilimitado* de Madelon V. e plano de acessibilidades suterrâneas de Siza e Souto Moura.

45. (?) Referência perdida.

2.2.3 - A sugestão abstracta

46. *Involucro Teórico* de Ferris em *Delirious New York: A retroactive Manifesto for Manhattan*, Academy Editions, London, 1978.

47.<<http://www.htvdeijnsberg.nl/79-mental-architecture-former-utopian-building/jean-bernard-koeman/>>.

48. PÚBLICO, *A Casa Abre-se à Música*, Edição especial, 2005.
49. <http://www.russianartgallery.org/famous/malevich_suprematism.htm>.
50. PÚBLICO, *A Casa Abre-se à Música*, Edição especial, 2005.
51. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

2.2.4 - Do *poché* a *Junkspace*

52. <<http://www.deconcrete.org/2010/05/15/what-happens-in-vegas/>>.
53. GARGIANI, Roberto, Rem Koolhaas/OMA, Roma: Editori Laterza, 2006.

2.2.5 - Diagrama e Trajectória

54. <<http://janub.wordpress.com/tag/architecture/>>.
55. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.
56. <<http://www.360portugal.com/Distritos.QTVR/Porto.VR/Patrimonio/CasaDaMusica/JAVA/FoyerNivel1.html>>.
57. *Downtown Athletic Club* de Madelon V. em *DNY*.
58. <<http://blitz.aeiou.pt/clubbing-optimus-da-casa-da-musica-com-cibelle-e-ratatat-texto--fotogaleria=f68733>>.

2.2.6 - A montagem cinematográfica

59. <<http://www.messiasdelmar.com/index.php?/joao-messias-e-alexandre-delmar/experiencia/>>.
60. 55. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.
61. Diapositivo do documentário *Rem Koolhaas: a kind of architect*.

2.3.1 - O *Sintético Irresistível*

62. *Banbo Eléctrico* em *DNY*.
63. <<http://picasaweb.google.com/lh/photo/KWPE7PEvcmKK4TC6HgNk8A>>.
64. <<http://picasaweb.google.com/HaiLing.Ng/PortoPortugal#>>
65. <<http://calhaumusical.blogs.sapo.pt/>>

66.<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/10.112/3641>>.

67.<http://veraonacasa2011.casadamusica.com/client/skins/cat_geral.asp?cat=1>.

68.<http://veraonacasa2011.casadamusica.com/client/skins/cat_geral.asp?cat=1>.

69.<<http://www.360portugal.com/Distritos.QTVR/Porto.VR/Patrimonio/CasaDaMusica/JAVA/FoyerNivel1.html>>.

70.<http://photo.net/photodb/photo?photo_id=11131571>.

71.<<http://www.casadamusica.com/mediaroom/default.aspx?channelID=8F326D46-CE0E-4EE3-9572-77C2EE5CE30C&id=&l=&letter=C>>.

3 - CONCLUSÃO

72.<http://lukebutcher.blogspot.com/2011_04_01_archive.html>.

73.<<http://o-almanaque.blogspot.com/>>.

74.<<http://nevolution.typepad.com/theories/contemporaneicity/>>.

4 – ANEXOS

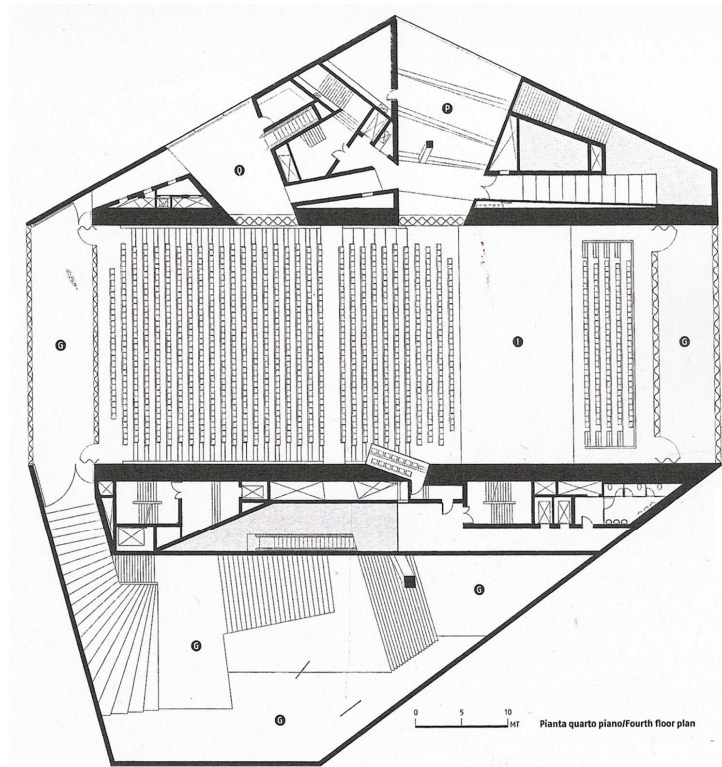
Págs 135, 136 e 137: imagens provenientes da revista *Pública*, 2005.

Pág.138 em cima: <<http://www.flickr.com/photos/poesia/page98/>>

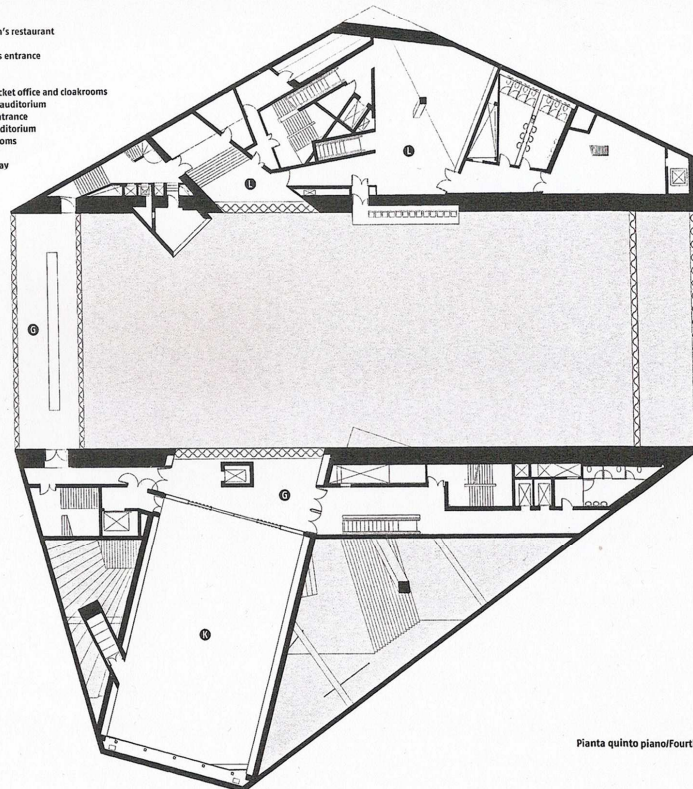
da autoria de César Augusto visto em: 3/7/2011. Em baixo: *Une nuit dairain*, da autoria de Roberto Matta (1959), visto em: <<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=5191>> em: 5/6/2011.

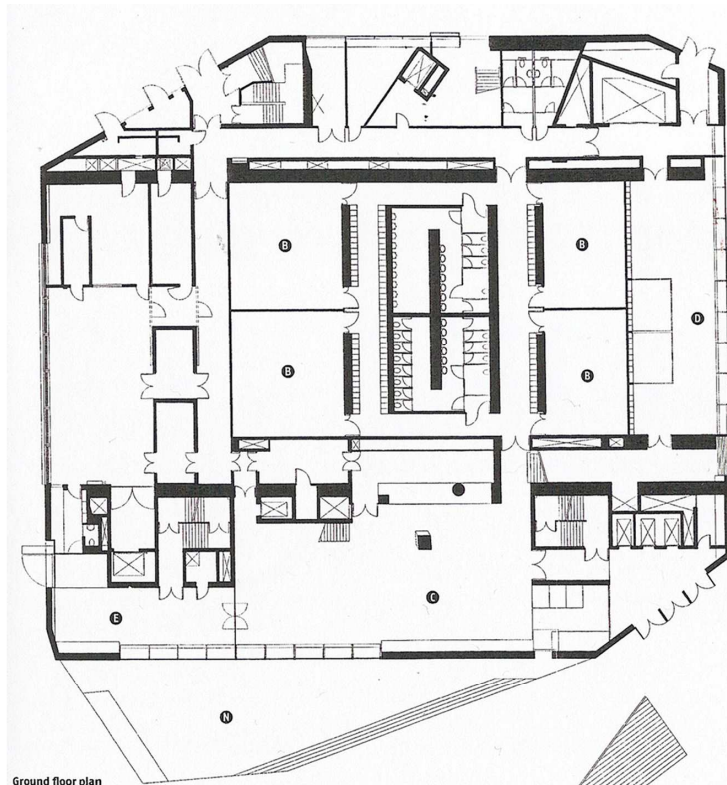
Pág. 139: bilhete da visita guiada.

ANEXOS:

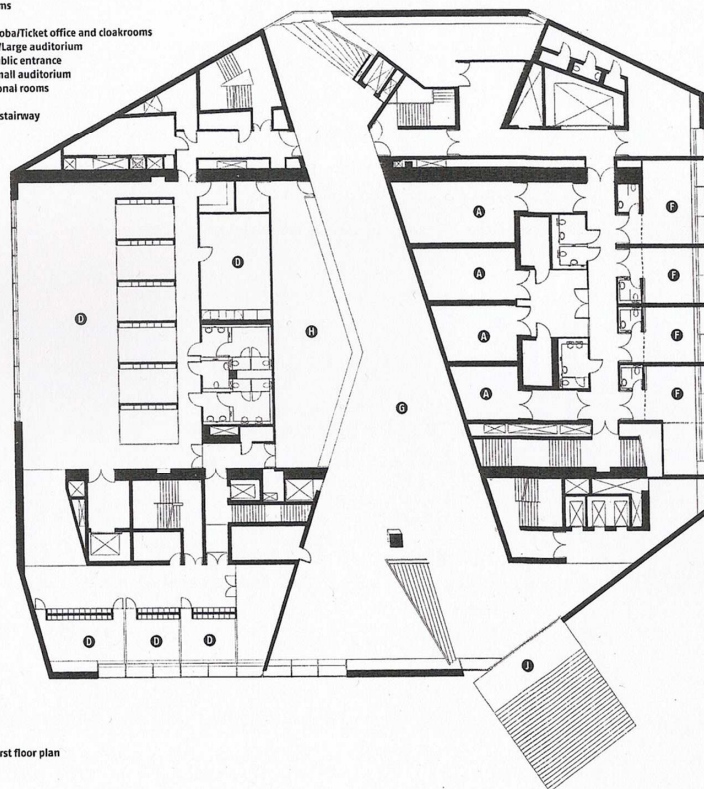


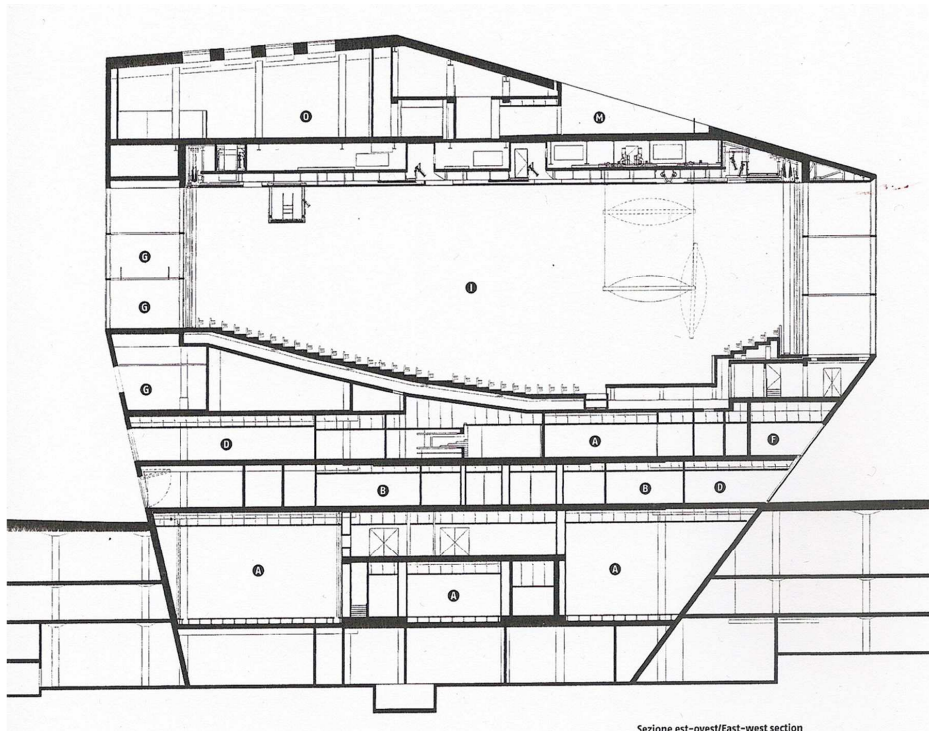
- A. Sale prove/Rehearsal rooms
- B. Camerini/Dressing rooms
- C. Ristorante musicisti/Musician's restaurant
- D. Uffici/Offices
- E. Ingresso musicisti/Musician's entrance
- F. Sale solisti/Soloist rooms
- G. Foyer
- H. Biglietteria e guardaroba/Ticket office and cloakrooms
- I. Auditorium principale/Large auditorium
- J. Ingresso principale/Public entrance
- K. Piccolo auditorium/Small auditorium
- L. Sala per corsi/Educational rooms
- M. Terrazzo/Terrace
- N. Scale principali/Main stairway
- O. Sala VIP/VIP room
- P. Cyber Music
- Q. Bar





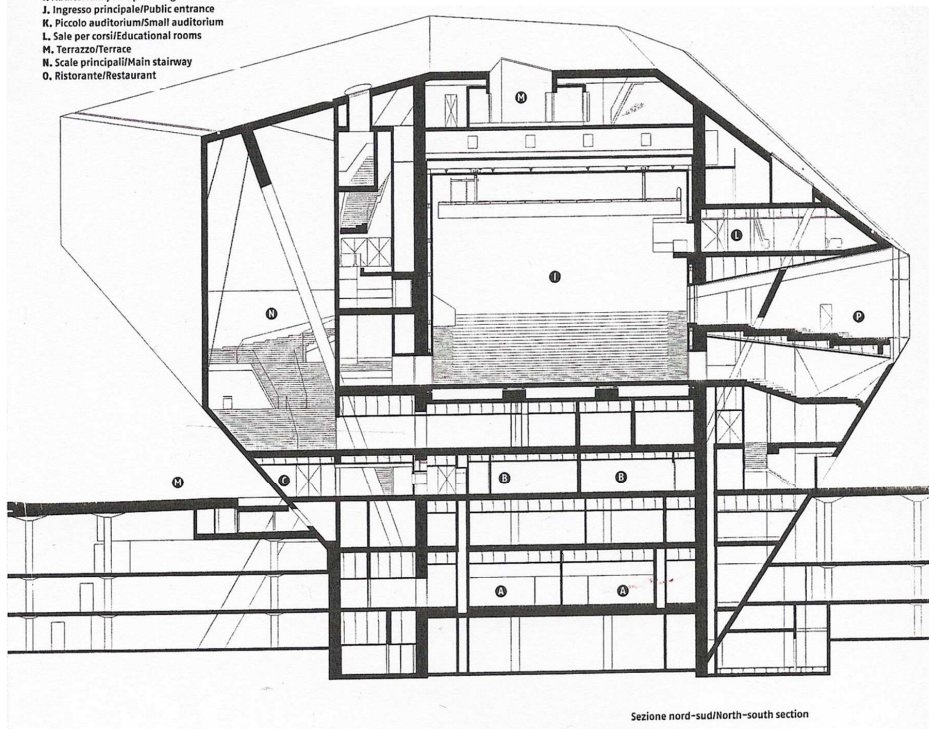
- A. Sale prove/Rehearsal
- B. Camerini/Dressin
- C. Ristorante music
- D. Uffici/Offices
- E. Ingresso musicisti/Musician's entrance
- F. Sale solisti/Soloist rooms
- G. Foyer
- H. Biglietteria e guardaroba/Ticket office and cloakrooms
- I. Auditorium principale/Large auditorium
- J. Ingresso principale/Public entrance
- K. Piccolo auditorium/Small auditorium
- L. Sale per corsi/Educational rooms
- M. Terrazzo/Terrace
- N. Scale principali/Main stairway
- O. Sala VIP/VIP room
- P. Cyber Music
- Q. Bar





Sezione est-ovest/East-west section

- A. Sale prove/Rehearsal rooms
- B. Camerini/Dressing rooms
- C. Ristorante musicisti/Musician's restaurant
- D. Uffici/Offices
- E. Ingresso musicisti/Musician's entrance
- F. Sale solisti/Solists rooms
- G. Foyer
- H. Biglietteria e guardaroba/Ticket office and cloakrooms
- I. Auditorium principale/Large auditorium
- J. Ingresso principale/Public entrance
- K. Piccolo auditorium/Small auditorium
- L. Sale per corsi/Educational rooms
- M. Terrazzo/Terrace
- N. Scale principali/Main stairway
- O. Ristorante/Restaurant



Sezione nord-sud/North-south section

Obra Aberta em Rem Koolhaas



Em cima: Porta (aberta) de entrada dos Artistas lado Poente da CdM. Em baixo: *Une nuit d'airain*, de Roberto Matta (1959).

