



beyond
delirious

Rafaela Naia Gonçalves

apresentada ao Departamento de Arquitectura da FCTUC
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

sob a orientação do Professor Doutor João Paulo Cardielos
COIMBRA, Maio 2011

aos pais e à mana
simplesmente obrigada por tudo

aos guerreiros
a ausência da presença vai deixar saudade

ao orientador
pela constante aprendizagem proporcionada





**beyond
delirious**

reflexões sobre o icônico, o social e o urbano

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

[p. 09]

- I. iconic spectre
[p. 17]
- II. an urban reference
[p. 59]
- III. a social catalyser
[p. 103]

CONCLUSÃO

[p. 141]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[p. 147]

FONTES DE IMAGENS

[p. 161]

introdução

CONTAGIAR A ENVOLVENTE,
TRANSFORMANDO-A.

No decorrer da longa aprendizagem projectual, o esquiço foi o meu pilar de trabalho. Hoje, o desafio para mim é escrever sobre arquitectura. Escrever, de modo a reflectir sobre este percurso, revelando algumas inquietações e emoções. Ao longo do curso, sempre me induziram a trabalhar a questão do *diálogo do edifício com a envolvente*. Neste último ano, a questão esteve especialmente presente com a abordagem de uma escala territorial, na disciplina de *Projecto 5*. Foi um desafio invertido relativamente ao que julgávamos já estar habituados a fazer, – *reflectir a envolvente no projecto do edifício* – ao intervir, agora, à escala urbana.

Foram projectos que, de alguma maneira, espelharam o nosso entendimento sobre as problemáticas da cidade. Cidade esta que, quando não é analisada em confronto com as suas arquitecturas, fica desprovida de conteúdo. Numa altura em que assistimos à popularização da prática disciplinar, onde o debate sobre o campo estilístico se esbateu em prol da discussão massiva acerca de como deverá ser a arquitectura, surgem formalizações cada vez mais centradas em concepções exuberantes e egocêntricas, o que torna pertinente a reflexão sobre estas arquitecturas, como pretexto para falarmos sobre as cidades. De facto, trata-se de uma reflexão sobre o icónico em arquitectura e as suas contribuições para o estimular da sociabilidade na paisagem urbana. Espaços que proporcionam a integração de diferentes modos de vida, de diversas culturas e que se mostram protagonistas de novas expressões urbanas.

Contraopondo realidades e contextos distintos, a cidade de hoje apresenta-se como um espaço onde, simultaneamente, se tentam preservar os antecedentes históricos do lugar e as especificidades que os distinguem dos restantes espaços, por se considerar que vivemos num mundo onde a heterogeneidade de culturas, a difusão de imagens e a informação nos aproximam facilmente de qualquer outro local, mais ou menos desconhecido. A arquitectura transforma-se num objecto, símbolo do novo poder económico, onde a produção urbana acontece segundo uma lógica genérica e a noção de fronteira se dilui constantemente, obrigando o arquitecto a procurar respostas para essa nova realidade, tornando-se autor de novos símbolos, num *zeitgeist*¹, que o faz adquirir um estatuto de celebridade. Conscientes desse poder, políticos e multinacionais, usam a arquitectura como veículo de afirmação e encantamento de uma sociedade. Na verdade, a marca da arquitectura e a sua imagem, fazem com que o edifício se assuma como protagonista, colocando frequentemente as motivações sociais, culturais e funcionais em segundo plano.

Beyond delirious apresenta-se como um repto que visa focar pontos nevrálgicos, mas que por diversos motivos são relegados para segundo plano, quando se fala de arquitectura de excepção. Quero com isto dizer que facilmente se perde mais tempo a criticar a duração de uma obra, que quase sempre excede o tempo inicialmente previsto, ou a escolha do arquitecto que influenciará decisiva e automaticamente o custo final da obra, ou mesmo a discutir as derrapagens desse custo final. Adicionalmente às questões políticas tece-se a seguinte censura sistemática, sobre o violento impacto que as formalizações frequentemente protagonizam sobre a envolvente, por vezes deprimida, que algumas vezes consideram completamente inusitadas. A crítica será porventura pertinente, em alguns edifícios e numa fase inicial, mas pode facilmente revelar-se leviana com a construção da obra, quando não são estudados detalhadamente os pormenores e subtilezas dos projectos, ou quando a crítica está mais interessada em validar pontos de vista e princípios de arquitectura, do que em reflectir realmente sobre os próprios projectos.

Parti do pressuposto que estas obras não são concebidas com o intuito primordial do *delírio* pelo *delírio*, pelo que tentei de algum modo olhar para estes edifícios, que frequentemente causam um certo desconforto na prática disciplinar, de uma forma positiva, reconhecendo independentemente das suas formalizações, a capacidade que têm para criar oportunidades na cidade contemporânea. É claro que esta visão optimista, pressupõe a consciência de que existem explorações falhadas, em que esta capacidade de se tornarem raízes para uma nova sociedade, nem sempre teve lugar.

¹ *Zeitgeist*, ou *espírito do tempo*, resume a ideia do homem agir de acordo com as especificidades gerais de uma determinada época.

Deste modo a tese fragmenta-se em três capítulos, que pretendem precisamente revelar a *intelligentia* que estes *landmarks* emprestam aos espaços, para além de todo o *delírio* que lhes estará subjacente, ou seja, a importância da iconografia enquanto elemento capaz de gerar fenómenos de sociabilidade no espaço urbano.

Em *iconic spectre* (primeira parte), centrei a minha atenção no edifício ícone, num entendimento e aceitação das problemáticas vigentes à criação do icónico e dos pretextos que obrigam cidades, governos, instituições privadas e curadores de arte a apetrecharem-se com uma *arquitectura-espectáculo*, preocupada em despertar quimeras. Uma arquitectura mediatizada que se predispõe aos efeitos da globalização. As cidades que desejam intensamente diferenciar-se das demais, apostam em estratégias de marketing competitivo, que passam frequentemente pela reprodução de efeitos vividos noutras cidades, o que faz com que comecem a perder a sua singularidade, igualando-se cada vez mais.

Tendo como ponto de partida o entendimento de um estado de metamorfose urbana, que cada vez mais, funde centro com periferia, em *an urban reference* (segunda parte), procuro desvendar como é que estes edifícios, que trabalham no processo de redefinição da imagem da cidade e das diferentes visões do espaço público, reajustam a sua escala a estas alterações. Tornam-se cada vez maiores, assumindo-se isoladamente como elementos de ruptura com a paisagem, levando o transeunte a alterar o modo como se relaciona com o novo lugar. Assim, independentemente das opções conceptuais e da sua formalização, torna-se imprescindível que tenham o poder de actuar como *social catalyser* (terceira parte), compatibilizando a sua resposta urbana com uma solução mais social, onde simultaneamente admitem responder às exigências da cidade, do automobilista, mas também do peão, que é o seu utilizador quotidiano.

De modo a elucidar a minha abordagem, centrei-me preferencialmente, nas iconografias realizadas depois dos anos 80², alternando entre obras nacionais e estrangeiras, numa tentativa de ilustrar uma equivalência de problemáticas inerentes à construção destes objectos, em *Portugal* e no resto do mundo. Concretamente, interessava-me abordar a temática proposta, mencionando alguns edifícios privados empresariais, lado a lado e com maior ênfase, em edifícios culturais, onde me interessa sobretudo a construção de uma hipótese de regeneração do contexto social e urbano e não tanto o estudo das diferentes tipologias edificadas.

² 'Os anos 60 – que são entendidos como um novo começo – e os anos 80 – que são entendidos como o nosso começo'. Até 1974, as cidades portuguesas encontravam-se sob o espartilho do Estado Novo, alienadas dos problemas com que as cidades europeias se debatiam. FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*. 2005, p.7.

A necessidade crescente das cidades se questionarem sobre a acção destas iconografias na construção de uma nova paisagem, talvez *des-ideologizada*, usando a expressão de *Jorge Figueira*, torna este tema pertinente no debate actual da arquitectura para a cidade. Uma cidade que vive cada vez mais na urgência da velocidade, das metamorfoses, do consumo e do fugaz e onde o fenómeno *moda*, hoje, irá certamente ser diferente de amanhã. O que restará? A que perenidade podemos aspirar?

Neste sentido, será fundamental compreender a importância que estas obras, referências para as novas sociedades, desempenham nos contextos onde se inserem, mas acima de tudo, qual a duração e o impacto destes edifícios, que desenham o tecido urbano como individualidades e que reflexos deixam nas cidades?!

*'Nada, senão a liberdade de pensamento
Nada, senão a emoção da arquitectura
Senão, nada.'*

'A arquitectura não me interessa muito enquanto estilo, enquanto objecto arquitectónico. O que me interessa realmente é a relação da arquitectura com o meio envolvente, as relações arquitectura/contexto, arquitectura/paisagem, arquitectura/matéria. (...) A arquitectura pela arquitectura não é nada. A não ser que exista emoção, que se permita liberdade, que se torne utópica, sensual, séria, triste, invisível. Não sei... Mas é preciso que haja emoção e, então, nesse momento, a arquitectura torna-se importante'.³

³ Dominique Perrault. in BAÍA, Pedro; COUCEIRO, Joana - *Dominique Perrault: o desaparecimento da arquitectura*. 2002. [Em linha].



01. Pirâmides de Gizé
02. Parténon
03. Coliseu de Roma

Ao longo da história da cidade, sempre se assistiu à construção de edifícios com grande impacto e dimensão, *bigness*, quer fosse pela sua localização, estratégia, monumentalidade ou pela carga simbólica. Funcionavam como marcos referenciáveis à estruturação urbana, no entanto a designação de ícones não lhes era aplicada. Antigamente, ícone encerrava um carácter ligado à veneração religiosa e ao poder, *'eram monumentos redutores construídos por monarcas para impressionar, controlar e deliciar o seu povo'*.⁴

Poderemos reflectir sobre o poder iconográfico das pirâmides do antigo *Egipto*, das catedrais, dos monumentos como o *Parténon* ou o *Coliseu de Roma*, que foram sempre corporizando o *'fascínio pelo monumento arquitectónico que se afirma isolado e se destaca de uma paisagem cenográfica'*.⁵ Com a sua monumentalidade e forma de ocupação territorial, localizados em posições estratégicas de modo a criarem uma hierarquia entre si e as restantes edificações da urbe, fizeram com que a cidade se desenvolvesse à sua volta, permanecendo como elementos singulares na paisagem. Quer fossem visíveis de perto ou de longe, de dia ou de noite, estes edifícios serviam como pontos de orientação, como *landmarks*, assinalando constantemente os cumes das colinas com igrejas ou torres. Numa época em que a imagem de *Deus* e da igreja começou a ser questionada e o indivíduo procurava a essência do seu ser, já não fazia sentido que

⁴ JENCKS, Charles; SUDJIC, Deyan - *As Construções Ainda Possuem um Valor Simbólico?* 2005. [Em linha].

⁵ BANDEIRA, Pedro - *Torre na Paisagem da Utopia à Distopia*, in *Jornal Arquitectos*, Antologia 1981-2004, 2005, p.280.



04. 05. Lattin Observatory em 1853. Gravura da Torre da Babel, por Pieter Brueghel.
06. 07. Crystal Palace de Nova Iorque. Torre Eiffel, Paris.

fossem os edifícios religiosos a pontuar a cidade. A *revolução industrial* modificou o carácter dos marcos urbanos, uma vez que introduziu grandes alterações nas dinâmicas da sociedade mas também na economia de mercado. A máquina ganhou importância e agora tudo parece mudar a uma velocidade espantosa. Fizeram-se descobertas no campo das possibilidades construtivas, pela introdução na construção do ferro e do vidro, levantando-se novas problemáticas com a nova filosofia do habitar, surgindo novas tipologias como os *Falanstérios* e os *Familistérios* das utopias socialistas de *Fourier* e *Godin*, e da cidade. Se até esta altura os monumentos construídos tinham como grande objectivo a sua longa duração, de modo a marcarem perenemente um determinado momento, aparecem agora construções com um carácter efémero, possibilitadas pelo emergente crescimento da industrialização e da tecnologia, que permitem a sua construção e desconstrução num curto espaço de tempo.

Apareceram na *Europa* as *Feiras Internacionais*, que serviram de mote para a criação de grandes pavilhões e monumentos comemorativos com carácter temporário que, já na altura, surgiam com o intuito de associar ao evento um símbolo arquitectónico marcante, como o *Crystal Palace* de *Joseph Paxton*, para albergar a *Exposição de 1851*, ou a *Torre Eiffel*,⁶ construída como porta de entrada da *Exposição Universal de 1889*. Esta última tornou-se, posteriormente, num objecto permanente que é hoje um símbolo *ex-libris* da cidade de *Paris*. Como expressa *Zaha Hadid*, ‘*si aspira a evolucionar, la arquitectura necesita retos. Sólo los proyectos valientes ponen a prueba los límites de la disciplina. (...) Las exposiciones han sido siempre terreno abonado para la experimentación. Si no lo hubieran sido, arquitecturas como la de la Torre Eiffel no existirían*’.⁷ Contemporaneamente, mas do outro lado do *atlântico* assistia-se a um evoluir diferente, onde a ambição especulativa é a força motora de novas construções. O arranha-céus, nascido em *Chicago*, assume a função de transformar *Nova Iorque* no ‘*teatro das atracções*’.⁸ Na sequência do sucesso da *Grande Exposição de 1851* realizada em *Londres*, é construído ao lado do *Palácio de Cristal de Nova Iorque*, aquilo que para muitos, foi ‘provavelmente o primeiro arranha-céu do mundo, se exceptuarmos a

⁶ ‘We can see this with the most important monument ever constructed in France, the Eiffel Tower. Designed by the engineer Gustav Eiffel for the Universal Exhibition celebrating the hundred-year anniversary of the French Revolution, it was first of all just an abstract structure of metal, something utilitarian to ascend. Secondly, and by association, it was an abstract bridge tilted vertically. Eiffel was already famous for cantilevering bridge sections from one side of an open gorge to the other so that they would meet miraculously in the center and come to the most proficient structural stability. Here the bridge was cantilevered, as it were, from the earth straight up at the moon to meet its other half in fantasy – the “ultimate Tower of Babel,” as it was termed in the press, and then mercilessly attacked’. JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.198.

⁷ MOIX, Llätzer - *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, 2010, p.120.

⁸ KOOLHAAS, Rem - *Nova Iorque Delirante*, 2008, p.19.



08. Apresentação pública do elevador. *Elisha Graves Otis*, em cima de uma plataforma, no *Crystal Palace*, em *Nova Iorque*, choca uma multidão de pessoas quando corta a única corda que suspendia a plataforma em que se encontrava. Esta descaí alguns centímetros e pára.

*Torre de Babel*⁹ – o *Latting Observatory* em 1853. Estas duas estruturas colossais vieram introduzir uma nova escala ao *skyline* da ilha, uma vez que *Manhattan* vivia numa quase ruralidade, com ‘casas avulsas espalhadas pelas quadras cobertas de mato’.¹⁰

A auxiliar o discurso impositivo destas estruturas, introduziu-se pela primeira vez a *teatralidade urbana*, através da apresentação ao público do elevador, usando o ‘*anticlímax como desfecho, o não acontecimento como triunfo*’.¹¹ Este foi o mote para a construção sucessiva de arranha-céus, que na impossibilidade de surpreenderem no seu desenho de planta, tentam redesenhar-se em altura, com formas cada vez mais inusitadas e com a sua ascensão na vertical cada vez maior, permitindo desenhar um novo *skyline* às cidades modernas – ‘o máximo de controle para o máximo de descontrolo: impõe uma disciplina bidimensional muito restritiva (a quadra isolada como máxima unidade de intervenção), mas que obriga a uma anarquia completa na terceira dimensão, já que cada quadra tem necessidade de sobressair para triunfar dentro da competição selvagem, e o incremento do valor do solo tem como único tecto o céu’.¹² Esta malha tão restritiva acabava, com alguma frequência, por gerar formas estranhas, que não eram mais do que excedentes de terreno. Exemplo disto, é o edifício concluído em 1902, pelo arquitecto *Daniel Burnham*, o *Fuller Building*, que ocupa o topo de um quarteirão, determinado pelo cruzamento da diagonal da *Broadway* com a *Quinta Avenida*. Devido ao seu desenho em planta ser um triângulo, a volumetria do edifício sugere a analogia com um *ferro de engomar*, tendo sido alterado, posteriormente, o seu nome para *Flatiron Building*.

‘*One hundred years ago, a generation of conceptual breakthroughs and supporting technologies unleashed an architectural Big Bang. By randomizing circulation, short-circuiting distance, artificializing interiors, reducing mass, stretching dimensions, and accelerating construction, the elevator, electricity, air-conditioning, steel, and finally, the new infrastructures formed a cluster of mutations that induced another spices of architecture. The combined effects of these inventions were structures taller and deeper – Bigger – than ever before conceived, with a parallel potential for the reorganization of the social world – a vastly richer programming*’.¹³

⁹ KOOLHAAS, Rem - *Nova Iorque Delirante*, 2008, p.40. Estas duas estruturas colossais, construídas para a *Exposição de Industria de Todas as Nações, Feira Mundial* realizada em 1853, vieram introduzir uma nova escala ao *skyline* da ilha, permitindo que os habitantes de *Manhattan*, subissem ao cimo do observatório da *Rua 42*, observando a sua envolvente.

¹⁰ *Ibidem*, p.40.

¹¹ *Ibidem*, p.44.

¹² *Ibidem*, p.12.

¹³ O.M.A; KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - *S,M,L,XL: small, medium, large, extra-large*, 1995, pp.497, 498, 499.



09. Capela Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp), Le Corbusier.
10. 1950-1955.

Com a chegada do século XX houve a alteração de um paradigma. Um período marcado pela *tábua rasa*, que despoletou momentos de radicalização, de auto-reflexão e de crítica, evidenciando a necessidade de criar novas formas de intervir num ambiente metropolitano onde emergiam constantemente novas realidades. De modo a responder às necessidades vigentes, a arquitectura transformou-se num produto imagético e consumista, em que a utilização da sua imagem se torna mais importante do que os conceitos que a definiam até agora, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*. A dimensão estética e a beleza em arquitectura, *decorum*, ocuparam ao longo dos séculos grande peso valorativo, no entanto permanecia a procura pela sua dimensão ética e social. Com o passar do tempo, o desenvolvimento do sistema capitalista e da sociedade de consumo reivindicaram cada vez mais uma imagem iconográfica aos objectos criados, favorecendo principalmente uma dimensão formal e estética, para os novos objectos construídos. Com a *Segunda Grande Guerra*, assistiu-se a uma exaltação formal, nos diferentes campos artísticos, como tentativa de traduzir o sentimento de repúdio e o desconforto criado por ela. Produziram-se formas mais expressivas e fragmentadas, carregadas de violência e dramatismo, uma *'sculptural explosion'*¹⁴, que segundo *Jencks*, teve como matriz a construção do primeiro edifício ícone do pós-guerra, a *Igreja de Ronchamp* de *Le Corbusier* (1950|1955).

Ronchamp surge-nos com uma nova linguagem, pretendendo responder a uma nova realidade, que põe em causa a metodologia do movimento moderno e de uma arquitectura universalista, pela procura de localismos e de desenhos mais humanizantes. *Le Corbusier* explora o uso exacerbado de metáforas em *Ronchamp*, envolvendo-a numa série de imagens, que não incorporam uma mensagem mercantilizada como é característica dos ícones contemporâneos, procurando antes uma ideia de introspecção.

*'But it is true that for modern architects, in the late 1950s, straight lines, right angles, and boxes were assumed to be normal, understated, and more easily mass-produced, and in those senses rational.'*¹⁵ Uma nova interpretação do mundo que se apresenta mais ligada às sensações, à emoção e ao prazer, faz emergir a crítica à racionalidade, ao funcionalismo, às regras e rigidez dos modernistas, que dominaram a

¹⁴ *'There was one important exception, to which we shall return, the first post-war icon, the little church at Ronchamp by Le Corbusier, the building that was to set the standard for all subsequent work in the genre, the sculptural explosion that opened the door to what becomes the hero of the tale, the "enigmatic signifier." But I want to skirt around this masterpiece designed in 1950, and look first at the froth created in its wake, to see the turbulent waves for what they became because to judge any part of a new genre it helps to see the whole. So, a quick tour d'horizon.'* JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.24.

¹⁵ *Ibidem*, p.57.



11. Capa da edição inglesa do livro *Society of the Spectacle*, Guy Debord.

primeira metade do século XX, numa atitude de tábua rasa. Comprometidos com a verdade dos materiais, desejavam o *'movimento (o futurismo de Sant'Elia), desmaterializando-se em planos (o neoplasticismo de Theo van Doesburg) ou elevando-se do chão (o purismo de Le Corbusier), a arquitectura moderna quer participar no mundo mecânico do automóvel e do avião e renegociar as leis da gravidade'*,¹⁶ numa apologia à máquina.¹⁷

Nas décadas de 60 e 70, o poder dos media, faz chegar até nós, imagens adulteradas da realidade. Somos constantemente assediados, por uma parafernália de informação visual, que nos aparece de todo o lado, desde os *outdoors* às montras, aos ecrãs exteriores, às luzes dos semáforos e toda a sinalética. Nesta altura, *Jean Baudrillard* e *Guy Debord* condenavam a cultura das aparências da cidade ao objecto arquitectónico, assim como o embelezamento em detrimento do conteúdo e dos significados. *Debord* definiu a sociedade contemporânea como a sociedade do espectáculo, onde todas as experiências são substituídas por representações, por imagens, onde o espectáculo surge como a alienação do homem, do processo produtivo. Procura-se assim uma imagem que alicie, que proporcione novas experiências e sentimentos. É deste universo que a arquitectura quer fazer parte, quer-se mostrar cada vez mais através das formas insólitas e ousadas, manifestando diferentes métodos de sedução, traduzindo cada vez mais imagens, ideias mentais que se transformam em metáforas, em objectos *hiper-reais*, que segundo *Baudrillard*, nos transportam repentinamente da escala local para a global.

Procura-se uma estética determinada para um determinado projecto, que deixa de responder ao racionalismo moderno, ambicionando um desenho metafórico carregado de simbolismo. Com a construção do *Terminal TWA* (1956|1962), desenhado com o intuito de servir o aeroporto *J. F. Kennedy*, *Eero Saarinen* quis responder directamente às leis do consumo visual que começavam a despontar, optando por uma exploração formal expressiva e dinâmica, numa antinomia à expressão *form follows function!* *Nikolaus Pevsner* interroga-se, *'why should an airline departure and arrival building rise to such heights of expression? Surely the spiritual function, if you call it that, of an airline terminal is neither elating or edifying. Does anybody want to receive*

¹⁶ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005, p.47.

¹⁷ *'Daqui, mesmo considerando o equívoco da subjugação ao kitsch norte-americano, às linguagens triviais, é exactamente nele que se fundamentam certas posições pós-modernistas que preferem obras híbridas às formas puras ou interpretações de múltiplas formas, havendo maior preocupação com a imagem e o simbolismo dos edifícios que com a correcção estilística. Abandona-se o estilo arquitectónico único em favor dos estilos múltiplos, incluindo o estilo internacional e reconhece-se o valor de cada um em relação a cada projecto particular. A ironia é a arma, ela distancia o arquitecto do perigo da crença numa única solução, o pluralismo das linguagens formais é dominante'*. CONSIGLIERI, Victor; TOUSSAINT, Michel - *Para uma nova Contradição na Arquitectura? in Jornal Architectos*, Antologia 1981-2004, 2005, p.17.



12. Queda do Muro de Berlim, em 9 de Novembro de 1989.

*information on Flight 230 from a trim girl busy inside a coral reef?*¹⁸ Surgia um terminal com assinatura, detentor de uma forte expressão teatral, alcançado pelo desenho fluído de linhas curvas, que procura acima de tudo múltiplas analogias formais. O excesso de consumo leva a que as empresas sintam a necessidade de adoptarem uma imagem dissemelhante, que surpreenda pela originalidade e que chame a atenção. *Saarinen* percebe e desenha um edifício diferente, capaz de distinguir aquela companhia, de outras, através de uma identidade própria.

As leis do consumo visual ganham cada vez mais força na produção arquitectónica, de tal modo que nos começamos a aperceber que retemos na memória a imagem de edifícios que conhecemos simplesmente por fotografias, sem que na realidade saibamos com certeza do que se trata. Se isto acontece, é porque estão verdadeiramente a representar o seu papel de *landmarks sedutores*, no entanto, segundo *Neil Leach*, o *'facto de se privilegiar a imagem levou a uma compreensão empobrecida do espaço construído, transformando o espaço social numa abstracção fetichizada'*.¹⁹

Duas décadas depois, a queda do *Muro de Berlim* obriga o mundo a reorganizar-se política e economicamente, assistindo-se ao *'crescimento de uma rede de relações, ideias, informação e culturas a nível um nível global'*.²⁰ As cidades começaram a apostar num *marketing* competitivo, capaz de as diferenciar das demais. Auxiliaram-se destes edifícios para a sua promoção mediática, onde estas arquitecturas passam a ser *símbolos|ícones* de determinada cidade, distinguindo-a. Esta disposição, para uma arquitectura produzida à escala mundial faz com que, preferencialmente os governos das cidades convidem arquitectos estrangeiros para projectarem obras de grande expressão, numa tentativa de transformar as suas cidades em capitais culturais e cidades mundiais. Isto implica que um local passe a ser maioritariamente conhecido pela sua construção global, fazendo com que o seu reconhecimento através da identidade e da sua história comece a ser desvalorizado.

¹⁸ Nikolaus Pevsner - *Pevsner on art and Architecture: the Radio Talks*. apud: JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.29.

¹⁹ LEACH, Neil - *AANestética da Arquitectura*, 2005, pp.25, 26.

²⁰ *'Um repto lançado pelo crítico de arquitectura Luis Fernandez-Galiano, o qual afirmava que a "queda" do Muro de Berlim, em 1989, marcara o fim do século XX, abrindo a porta a uma nova década que pertenceria já ao século seguinte. Os anos 90 confirmaram essa condição, evidenciando a primazia das cidades, - de "globais" a "criativas" -, enquanto centros financeiros, laboratórios políticos, e, sobretudo, palcos da diversidade sócio-cultural, por excelência; mas também, e confirmando o reverso da medalha, enquanto espaços de um conflito civilizacional latente nessa vertiginosa transformação económica, política, social e cultural, a que chamamos "globalização". GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.456.*



13. Exploração da expressão formal em edifícios, localizados em pontos oposto do mundo. TWA, Nova Iorque (1962) e Ópera de Sydney (1973).
- 14.

As 'políticas urbanas, sobretudo no universo ocidental, foram distanciando-se da visão holística e profética fixada pelo urbanismo moderno, para se aproximarem de métodos de gestão mais flexíveis e capazes de manter ou "colocar as cidades no mapa" das redes globais'.²¹

A obstinação pela imagem de um edifício transforma-o num logótipo, que deixa de competir exclusivamente com outras empresas e instituições, para se colocar num patamar competitivo superior, numa concorrência entre cidades do mesmo país, mas sobretudo internacionais. O dinamarquês *John Utzon* importa para o território australiano a máxima do edifício como imagem marcante, respondendo às solicitações de uma sociedade de consumo, numa analogia com o que tinha acontecido com o edifício dos *TWA*. *'O seu carácter objectual, associando a sua excepcionalidade programática à exuberância da sua forma arquitectónica, e assim afirmando-se como "marcas" culturais e turísticas das cidades de implantação'.²²* Servem-se de uma imagem, para com ela seduzirem um número significativo de utilizadores. Tal como a *Ópera de Sydney*, os edifícios teriam que condensar a inteligência de criar uma imagem sedutora, sinónima de prestígio, que facilmente consiga motivar imagens no inconsciente de quem as observa e consome. O edifício em si, deixa de ser o mais importante, passando sim, a ser impreterível que estas iconografias suscitem sonhos e estórias.

'John Utzon, Sidney Opera House, 1956-73, seen between white boats with similar shapes. Sails, shells, fish, waves, and other maritime metaphors are also embedded in this enigmatic signifier. (...) In terms of metaphors, the building not only picked up the sails and waves of the harbor, but more clearly the glistening white vessels that constantly pass in front. From one angle, where the white vessels that constantly pass in front. From one angle, where the white cowl-like curves confront each other, it looks like "a scrum of nuns." From another "a car accident with no survivors." The students of Sydney celebrated it as "turtles making love," while many visitors pick up the marine metaphors of "superimposed seashells," or "fish eating each other." (The "scales" of the building support this reading.) Inevitably, the architect had a different metaphor in mind: he generated the design by cutting segments of a sphere, and concertinaed them together like "orange peels"'.²³

²¹ *Ibidem*, p.459.

²² *Ibidem*, p.476.

²³ JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.33.



15. Guggenheim de Bilbao projectado por Frank O. Gehry, 1992-1997.

Frank O. Gehry concebeu em *Bilbau*, o edifício que encerra o conjunto das problemáticas inerentes aos edifícios icónicos. *'With Bilbao (as the building is now known among architects), Gehry opened Pandora's Box or, according to taste, destroyed the box, the taboos, the constraints of decorum, square architecture, the right-angled world, what was damned as the Dumb Box'*.²⁴ Estava-se perante um concurso aparentemente pequeno, mas onde constavam nomes como *Arata Isozaki* ou *Coop Himmelblau*, com o objectivo de cativar novos investimentos, negócios e turismo para terrenos situados junto à foz do *rio Nervión*. Outrora ocupado por vazios industriais, que sucederam à poderosa área portuária e aos estaleiros navais da cidade, que foram dos mais relevantes da *Europa* e que relacionavam *Bilbau* com o mundo. A reconversão das frentes do *Nervión*, na década de 90 surgia como oportunidade para redefinir a imagem da cidade. O processo voltaria neste mesmo local, mas anos mais tarde, a colocar a cidade no mapa global. Previa-se a transformação dos estaleiros industriais e navais que ali perduravam, através de um conjunto de propostas para espaços públicos intercalados com equipamentos culturais, que perspectivavam este lugar como ideal para se construir uma nova sucursal da *Solomon R. Guggenheim Foundation*. Efectivamente, o que estava a acontecer nesta cidade cumpria os requisitos do *marketing urbanístico*, que associava à regeneração urbana a criação de algumas arquitecturas de autor. A juntar a *Gehry* surgiam nomes como *Norman Foster*, *Santiago Calatrava*, *James Stirling* e *Michael Wilford*, responsáveis por desenvolverem obras como a implantação de uma nova linha de metropolitano, um novo terminal aeroportuário e uma nova estação ferroviária, respectivamente. *'They needed the building to do for Bilbao what the Sydney Opera House did for Australia'*,²⁵ o que realmente aconteceu, excedendo até as melhores expectativas. A surpreendente exuberância objectual desta obra, permitiu à pequena e até então quase desconhecida cidade do *País Basco*, a sua mediatização mundial, sob a designação de *efeito Bilbao*.²⁶ Se inicialmente se poderiam levantar dúvidas e incertezas sobre as vantagens geradas pela icónica construção, rapidamente foram dissipadas pelo exponencial crescimento turístico e a consequente regeneração económica e cultural. Também pelo reconhecimento directo deste edifício como um símbolo de poder e contemporaneidade da cidade. *'Aos olhos de inúmeros outros políticos e gestores europeus, este facto provava que, em face da "crise do Estado-nação", as regiões e as cidades, independentemente da sua dimensão, podiam agora*

²⁴ *Ibidem*, p.9.

²⁵ *Ibidem*, p.12.

²⁶ O *efeito Bilbao* é usado ininterruptamente para apelar o facto da arquitectura se transformar num produto de consumo mediático capaz de colocar qualquer cidade por mais anónima que seja no mapa global.

aspirar a um lugar de destaque nas redes globais do investimento e do turismo cultural'.²⁷ Emblema dos *museus-espectáculo*, o novo museu atrai visitantes que estão frequentemente mais interessados em conhecer a sedutora arquitectura, do que em visitar as exposições que alberga. Um pouco de egocentrismo faz com que estas iconografias desejem ser a *luz da ribalta*. Auxiliando-se da novidade do material, do carácter tecnológico inovador, juntamente com a expressividade escultural e a monumentalidade da forma, representam estratégias para seduzir o olhar, concentrando em si todas as atenções, confirmando assim uma arquitectura de mercado. *'Na visão de Herzog, o problema levantado pelo Guggenheim basco não se colocava apenas em torno da "pirotecnia" museográfica de Frank Gehry - referida por Serota -, mas estendia-se, igualmente, ao seu "franchising" museológico, isto é, ao "desenraizamento" da própria arte, transformada, por Thomas Krens, numa "mercadoria" em trânsito global, indiferente às especificidades culturais de Bilbao ou de qualquer outra cidade*'.²⁸ A capacidade do *Guggenheim* como foco de atracção cultural, desencadeou uma corrida de petições de diferentes cidades, para hospedarem as novas sedes da fundação.

É portanto através do semblante que a obra comunica e afirma o seu reconhecimento global, o que significa que uma boa figura se traduz num eficaz ícone arquitectónico. O que vem justificar a intenção de *Frank Gehry* na criação de uma silhueta, *'I wanted the Guggenheim Bilbao to have an iconic presence in the city. I wanted it to work for the arts. I wanted it to connect to the city, to the bridge, to the water, to the 19th century, so that it became a usable part of the city (...). That is the spirit of urbanism I tend to be interested in'*.²⁹

Não foi só na antiguidade que os governos se serviram destas construções para revitalizar áreas específicas de uma cidade, para cativar desenvolvimentos locais e até mesmo globais. Entre 1981 e 1995, *François Mitterrand*, então *Presidente da República francês*, centrou a sua política na construção de grandes obras, na maioria culturais, demonstrando uma nova dinâmica cultural e suscitando um interesse renovado em torno do seu país - *les grands travaux de Mitterrand*. Assim, *Paris* passou a conjugar as suas antigas construções com edifícios novos e arrojados, projectados por arquitectos-estrela. O *Grande Arco de La Defense*, o *Parc de La Villette*, a *Ópera da Bastilha*, o *Instituto do Mundo Árabe*, a *Biblioteca Nacional da França* e a

²⁷ GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.482.

²⁸ *Ibidem*, p.490.

²⁹ Gerhard Mack - *Art Museums into the 21st Century*. apud: BARRANHA, Helena - *Beyond the Landmark: the effective contribution of museum architecture to urban renovation*. [Em linha].

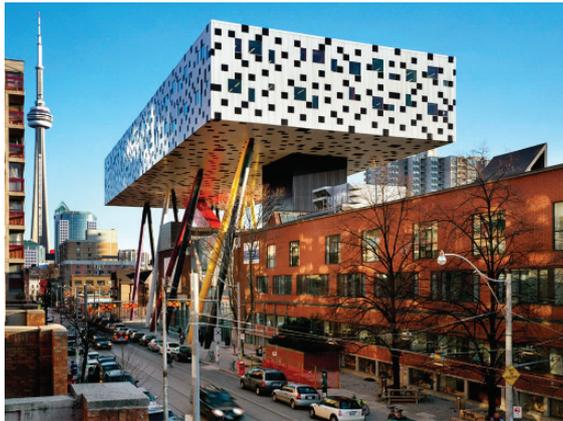
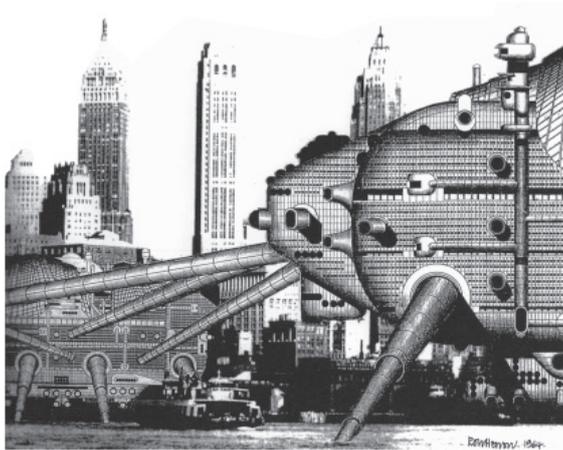
ampliação do *Museu do Louvre*, são exemplos de algumas construções que vieram ocupar locais obsoletos da cidade, devido à desactivação de algumas indústrias, das quais as duas últimas foram directamente impulsionadas por *Mitterrand*. Apesar da magnitude que estes edifícios representam isoladamente, adquirem maior importância pelas sinergias que promovem e que interferem com as dinâmicas da cidade, ajudando a activá-la, através da criação de uma rede de percursos e conexões, que os unem e relacionam, *‘criando pontos ou nós de convergência. Quanto maior for a intensidade de cruzamentos num determinado ponto maior é a sua capacidade atractiva. Nesta materialização, um pouco abstracta, dos movimentos físicos e metafísicos, é curioso reparar que os pontos são os espaços de maior dinamismo e intensidade, contrariando a sua definição habitual de estaticidade. Aliás, os conceitos de dinamismo e de movimento constante afirmam-se como fundamentais na sociedade contemporânea – in the end the urban truth is in the flow’*.³⁰

Não existe uma matriz consensual sobre o facto de um edifício poder ser icónico e sobre a relação destes últimos com cidade contemporânea, no entanto, *Jencks* responde-nos, *‘we live in a permissive, radically egalitarian era when any building type can be an icon’*.³¹

Foram muitos os temas que permitiram afirmar aos edifícios a sua condição icónica. Produzidos em diferentes tempos e pertencentes a diferentes movimentos de arquitectura subordinaram-se sempre aos problemas de cada época. Se em alguns momentos como o movimento moderno, as problemáticas se voltaram para a questão da habitação, apareceram contudo variados edifícios residenciais que se apresentam hoje como verdadeiras iconografias. Contrariamente ao primeiro pensamento que nos ocorre quando ouvimos falar de edifícios icónicos, estes não se apresentam apenas, por exemplo, numa atitude de exagero e de confronto com a realidade envolvente. Em alguns casos, poderão ter a energia para catalisar actividades geradoras de afluência de diferentes públicos, podendo também materializar-se em edifícios ou conjuntos notáveis pelo seu valor histórico e antiguidade; em edifícios que corporizam homenagens, momentos especiais ou eventos marcantes; e ainda em objectos que expressam desejo de representatividade futura (pelo tipo de programa que albergam, pela inovação tecnológica, demonstrando a capacidade inovadora e o poder económico de uma sociedade). Porventura, estas arquitecturas podem ensaiar formas de expressão radicalmente inovadoras, construindo assim propostas concretas de uma paisagem alternativa aos modelos

³⁰ Pedro Oliveira, Nan Ellin. *apud*: PUNKTO, 2010, pp.10 e 11.

³¹ JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.40.



16. Semelhanças entre Walking City, uma cidade móvel com uma
17. escala soberba, proposta pelo grupo Archigram e o projecto para
a faculdade de design em Toronto.

e morfologias tradicionais das cidades. Normalmente alteram a ordem socio-cultural da sociedade, através de uma mensagem arquitectónica implícita, corporizando novos valores de representação colectiva. No entanto, são os edifícios que se impõe pela sua dimensão, *bigness*, que chegam até nós com uma maior predominância, talvez porque assumem uma relação contrastante de escalas, que fazem crescer, desde logo, críticas acesas à sua concepção.

Actualmente, assiste-se a uma multiplicação de edifícios *bigness*, onde para qualquer programa inserido num qualquer contexto parece justificar-se uma construção cada vez mais alta ou cada vez mais extensa. Nesse sentido, a grande dimensão não habita apenas o ambiente urbano consolidado, surgindo como um objectivo estratégico, de modo a poder aplicar-se a qualquer contexto urbano, num aparente processo de imparável dispersão urbana. *'But in fact, only Bigness instigates the regime of complexity that mobilizes the full intelligence of architecture and its related fields'*.³² *'Only Bigness can sustain a promiscuous proliferation of events in a single container'*.³³ Os ícones contemporâneos *'de modo a ganharem visibilidade adquiriram uma escala escultórica, afirmativa. Partem do mesmo princípio do outdoor. (...) São poderosos, quase soberbos, para que se possam avistar de longe, do automóvel e do ónibus'*.³⁴ A sua concepção, parte de um processo de entendimento do espaço, que questiona os modos tradicionais de ver. Neste sentido, há que readaptar os antigos paradigmas aos novos elementos, reorganizando a percepção do espaço segundo novos padrões, que frequentemente provocam desequilíbrios, prendendo a atenção do observador.

Num gesto de total provocação, veja-se a proposta de *William Alsop* para a ampliação do *Sharp Center for Design*, em *Toronto*. Claramente a confirmar uma atitude de ruptura com a envolvente, *fuck context*³⁵, o objecto destaca-se do cenário urbano ao elevar-se de forma monumental sobre o conjunto edificado das pré-existências. O seu valor icónico assume-se especialmente pela forma como se propõe integrar na envolvente, assumindo-se como uma proposta que altera radicalmente a escala da envolvente, obrigando o transeunte a reorganizar a imagem que tinha daquele bairro, transformando-o automaticamente num observador. A sua formalização, o seu sentido futurista e utópico, remete imediatamente para as propostas do grupo *Archigram*, *Walking City*.

³² O.M.A; KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - *S,M,L,XL: small, medium, large, extra-large*, 1995, p. 497.

³³ *Ibidem*, p. 511.

³⁴ MILHEIRO, Ana Vaz - *A cidade grande*. in *Jornal Arquitectos, Antologia 1981-2004*, 2005, p.231.

³⁵ O.M.A; KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - *S,M,L,XL: small, medium, large, extra-large*, 1995, p. 502.

Também o facto de serem desenhados por arquitectos mundialmente conhecidos faz com que se criem expectativas elevadas logo desde a encomenda e idealização, focalizando-se aqui todas as atenções. Assim, quando se encomenda um projecto a *Frank Gehry*, espera-se exactamente um '*Frank Gehry Building*',^{36,37} caso contrário não se recorreria a este arquitecto, mas a qualquer outro. '*It doesn't have enough of whatever these buildings are supposed to have – yet*'.³⁸

O mundo entendeu o *efeito Bilbao* e a comprová-lo, surgiram por todo o mundo, cidades a quererem reinventar-se, pensando que a simples construção de um edifício ícone, '*las redima de sus pecados, las cure de sus achaques*',³⁹ garantindo repentinamente a sua afirmação como cidades globais. No entanto, '*querer ponerse en el mapa recurriendo a un arquitecto estrella es algo que, si no se controla muy bien, puede convertirse en una auténtica imbecilidad*'.⁴⁰

O *Guggenheim* de *Gehry* desencadeou uma nova aura de confiança na realização de *arquitecturas emblemáticas*, levando em Espanha a que '*comunidades autónomas, ciudades y pueblos depositaran parte de sus esperanzas de futuro en la labor de los arquitectos más afamados. (...) Parecieron convencidas de que los edificios estelares poseían poderes extraordinarios, si no sobrenaturales. Es decir, que garantizaban visibilidad global, atraían a multitudes turísticas y estimulaban la economía local. En la era de la imagen y la simulación, un edificio de rúbrica selecta y formas espectaculares adquiriría el potencial renovador*'.⁴¹

Muitas vezes, os edifícios de excepção materializam apenas os '*sueños de los creadores*'⁴² deixando para segundo plano a função social da proposta. Estarão as cidades exclusivamente dependentes destes edifícios, para se afirmarem mais competitivas num mercado global?

A história repetia-se mais uma vez, agora em *Graz*, com a construção do novo *Museu de Arte Moderna*, pela dupla de arquitectos *Peter Cook* e *Colin Fournier*, que respondiam com uma formalização invulgar

³⁶ JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.9.

³⁷ Considera-se assim que uma obra de arquitectura possui determinados signos, que devem ser transmitidos de forma clara ao observador, de modo que este os consiga interpretar posteriormente. Assim, alguns projectos tornam-se facilmente associáveis a um arquitecto, uma vez que os signos que nos estão a ser transmitidos estão subjacentes a determinado autor. No entanto, reconhece-se que apesar das disparidades formais que nos apresentam as arquitecturas de autor, sintetizam normalmente uma ideia de obra de arte.

³⁸ *Ibidem*, p.9.

³⁹ MOIX, Llätzer - *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, 2010, p.24.

⁴⁰ *Ibidem*, p.256.

⁴¹ *Ibidem*, p.9.

⁴² Luis Fernández-Galiano. *apud*: PARDO, José - *Contra la Arquitectura Espectáculo. Los profesionales critican las obras emblemáticas sin función social*. 2009. [Em linha].



18. Kunsthaus, Museu de Arte Contemporânea em Graz, Peter Cook e Colin Fourier, construído para a Capital Europeia da Cultura em 2003.

aos dirigentes desta cidade. Deyan Sudjic afirma-nos que *'la búsqueda del icono arquitectónico se ha convertido en el tema más ubicuo del diseño contemporáneo. (...) empeñados en construir su propio icono para que el mundo inicie un peregrinaje hasta sus puertas, un edificio tiene que presentar algo que llame realmente la atención'*.⁴³ *Kunsthhaus* foi certamente um novo símbolo para a cidade de Graz, que se mostrou receptiva à justaposição de ideias mais radicais com os antigos edifícios existentes. Um edifício que contrasta, mas que está a ser capaz de regenerar uma parte do tecido ocidental da cidade, que até então estava um pouco menosprezado em relação ao lado oriental, onde existia uma maior dinâmica entre universidades, museus e edifícios públicos. Constrói-se assim uma alternativa para gerar novos modos de vida, numa ideia ainda presa aos conceitos do grupo *Archigram*. *'Freed from the obligation to fit its form to any particular function, the design has two options: either to develop a distinctive and highly idiosyncratic form of its own and to playfully celebrate its own iconic image, such as Frank Ghery's Guggenheim museum in Bilbao, or to adopt the self-effacing stance of the well serviced anonymous shed that inconspicuously services its string of successive tenants'*.⁴⁴

Não é só uma formalização, uma imagem que se procura, mas sim toda a mediatização que envolve o seu processo de construção. Num universo onde a competitividade de empresas se apresenta com bastante importância no crescimento financeiro das cidades, a encomenda privada tende a encontrar na arquitectura o *álibi* para a expressão do seu poder, muitas vezes associada à construção de edifícios de grande dimensão e impacto. Avolumam-se na cidade objectos que são expressão da individualidade dos privados, sinal bem evidente de uma sociedade capitalista cada vez mais global, onde marcas, logótipos e símbolos são as representações das empresas. Marcas de automóveis de luxo, de alta-costura, complexos farmacêuticos, indústrias multinacionais e sedes de grandes empresas financeiras, por exemplo, solicitam na sua esmagadora maioria, *arquitectos-estrela* para criarem diversas *imagens ficcionais*. Procura-se provocar um olhar de espanto e uma arquitectura que possa vender pelas diferentes emoções que suscita. O objectivo é criar uma aura de fama e prestígio que impulse estas empresas através da concepção de um edifício persuasivo, com o duplo efeito de projectar a marca na procura de um maior mediatismo, ao mesmo tempo que os arquitectos difundem o seu nome e vendem a sua arquitectura como um produto imagético, com um conceito eloquente.

⁴³ SUDJIC, Deyan - *La Arquitectura del Poder*, 2007, p.264.

⁴⁴ Colin Fournier in *Kunsthhaus Graz*. [Em linha].



19.
20.

Sedes da empresa Vodafone em Lisboa e no Porto.

Em Portugal a empresa *Vodafone*, torna-se paradigmática na procura de um edifício simbólico, que junta os interesses da marca, assim como os benefícios de um edifício de assinatura. Ainda sob a designação de *Telecel*, em 2002, auxilia-se dos arquitectos *Alexandre Burmester* e *José Carlos Gonçalves*, conquistando através deste projecto o retorno próprio de uma visibilidade mediática. '*A Telecel queria um edifício emblemático e foi isso que os arquitectos procuraram oferecer através de uma imagem com uma linguagem própria*'.⁴⁵ Neste caso concreto da *Vodafone Portugal*, a estratégia não parte tanto da escolha de uma arquitectura de autor mas antes da construção de edifícios esteticamente arrojados, tornando-os possivelmente, nos mais emblemáticos da cidade. Foi o que aconteceu também com a construção da nova sede no *Porto*, já em 2009, da autoria dos arquitectos *Barbosa & Guimarães*, que tinham como objectivo projectar um edifício que reflectisse a filosofia da marca, materializando a atitude que se queria ver associada àquela empresa. Surge um edifício aparentemente em desequilíbrio e desconstruído em diferentes planos, envolvido por edifícios tradicionais que desenham uma grande avenida. Ao mesmo tempo que tenta impor a sua imagem inovadora e desconcertante, parece querer agarrar-se ao passado, não desconsiderando a cêrcia e a escala da envolvente, numa tentativa de prolongamento do plano marginal da rua.

As empresas começam a repensar o modo como usam o mercado para se afirmarem e reflectirem sobre o tradicional modelo de consumo, na procura de espaços formais e tecnologicamente mais inovadores, assim como materiais representativos dos seus ideais. Assiste-se então ao desenvolvimento de um lado promíscuo entre as marcas e arquitectos solicitados. Se por um lado encontramos a necessidade das marcas se associarem a arquitectos que se lhes dêem uma imagem sedutora para uma melhor aceitação no mercado económico, o contrário também acontece, transportando as duas partes para um maior mediatismo.

Surgem assim algumas empresas em que a estratégia passa por estar associada não a um, mas a dois ou mais arquitectos de prestígio como é o exemplo da empresa *Vitra*, que fabrica e expõe objectos desenhados pelos mais conceituados designers mundiais. Condensou na Alemanha um conjunto de obras de *arquitectos-estrela*, depois de um grande incêndio ter destruído todo o antigo complexo, servindo como pretexto para a marca se reposicionar. Desde então, surgiram diversos arquitectos, que ficaram responsáveis por desenhar diferentes edifícios. Em 1986 concluía-se o primeiro pavilhão, desenhado pelo arquitecto *Nicholas Grimshaw*, ao qual se foram somando outros, desenhados por nomes como *Frank Gehry*, *Tadao*

⁴⁵ GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005: uma crítica cultural do campo arquitectónico, 2007, p.397.



21. Edifício Prada em Aoyama desenhado por Rem Koolhaas, 2001, Tóquio.

Ando, Zaha Hadid, Siza Vieira, e mais recentemente Herzog & de Meuron e Kazuyo Sejima, que se vieram juntar ao legado histórico já preenchido por Buckminster Fuller e Jean Prouvé. Edifícios com formalizações e programas diferentes, como os pavilhões para as fábricas, o museu, o centro de conferências, a loja, entre outros, que convivem lado-a-lado no complexo desta marca. Uma estratégia diferente de outras empresas, que preferem disseminar arquiteturas de autor por distintos pontos do mundo.

A marca *Prada* personifica isto mesmo, elegendo arquitectos como *Rem Koolhaas* (*Prada Nova York*, 2001 e *Prada Los Angeles*, 2004) e *Herzog & de Meuron* (*Prada Tóquio*, 2001) para projectarem lojas em diferentes pontos do mundo, reformulando a experiência e o conceito do consumo. *'Prada represents for us a new type of client who is interested in a new type of architecture, one that involves an exchange of experience, that participates in a cultural debate. This is not the typical client-architect relationship, in the sense that it goes beyond the traditional boundaries of architecture and fashion'*.⁴⁶ Num desenho discreto, que mistura charme e vanguarda *Herzog & de Meuron* criam uma nova loja, em *Aoyama, Tóquio*. Numa envolvente de *'extremada heterogeneidad, que permitiría trabajar sin excesivos condicionamientos contextuales; y por otro, la poca altura de los edificios colindantes, que generaban un tejido abigarrado, en el que no quedaba ni un metro cuadrado sin edificar'*.⁴⁷ Esta conjuntura iria propiciar o desenvolvimento em altura da proposta, bem como a subocupação do terreno, permitindo a criação de uma praça, tão característica dos espaços europeus. Além disso, uma casca em vidro assume características mutáveis e altera a identidade do edifício. *'El edificio se convertiría en una atracción debido no sólo a su visibilidad, sin también gracias al potencial de la plaza como punto de encuentro'*.⁴⁸

A auxiliar o processo de mediatização destes edifícios evidencia-se o papel dos media, que são responsáveis pelo aumento da atenção pública perante a arquitectura, *'to a new kind of expressive architecture'*⁴⁹ e pelo reconhecimento destes edifícios mundialmente. Foi o que aconteceu com o *AT&T Building*, com a *Sydney Opera House* e com o *Terminal TWA*. Segundo *Gehry*, foi com o edifício do *AT&T* de *Philip Johnson* que se iniciou a tradição de se fazer edifícios icónicos. Em 1978 o mundo acordou com este edifício na capa do jornal *The New York Times* e, de repente, este era capa de outras revistas e jornais de todo o mundo.

⁴⁶ ARROYO ALBA, Pedro - *Prada Tokyo. Architecture is Architecture*. in Revista di Architettura, 2003. [Em linha].

⁴⁷ *Herzog & de Meuron*, AV Monografias, 2005, p.102.

⁴⁸ *Herzog & de Meuron*, AV Monografias, 2005, p.102.

⁴⁹ JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.11.



22. 23. 24.

25. 26. Arquitetura como factor de mediatização generalita.

27. 28. 29.

No entanto, depois da sua explosão nas primeiras páginas dos jornais, ele parece ter-se desvanecido. *'An example of Warhol's fifteen minutes of fame. An icon for North America, maybe, but not for the rest of the world'*.⁵⁰

'Now every new corporate headquarters seeks to be an icon, has to have a nickname that sums it up, a one-liner, a bullet point that journalists love to hate, love to spice up their workaday prose – "erotic gherkin", or "shard", or "crystal beacon"'.⁵¹ Com o intuito de distinguir algumas figuras no campo da arquitectura, surge em 1979 o prémio *Pritzker*, que desde então tem vindo a galardoar arquitectos mundialmente conhecidos, como por exemplo *Philip Johnson, Oscar Niemeyer, Frank Gehry, Robert Venturi, Alvaro Siza, Norman Foster, Rem Koolhaas, Herzog & Meuron, Zaha Hadid, Richard Rogers, Kazuyo Sejima* e mais recentemente *Souto Moura*, que devido a esta distinção, passam a integrar imediatamente o *star-system* da arquitectura mundial. Este reconhecimento mediático acentuou ainda mais a procura de uma arquitectura de autor, que faz com que personagens distinguidas se tornem mais conhecidas do que as suas obras, fazendo destacar apenas este leque de arquitectos, como se apenas estivesse ao seu alcance a capacidade de carimbar com sucesso, um *brand* a uma reconversão urbana.

'É possível falar de cidade ocasional no duplo significado: de terreno de ocasiões e de cidade que se desenvolve de maneira ocasional. O plano torna-se um caos: ou se constrói a partir das ocasiões ou se varia continuamente em função das ocasiões. A cidade deste modo, mesmo com a sua política urbanística, torna-se geradora de ocasiões e esta última um êxito de todo ocasional. Neste contexto, tiveram um papel relevante os chamados "grandes eventos"'.⁵² Os grandes eventos como as exposições mundiais, capitais da cultura, bienais de arte, jogos olímpicos, procuram preferencialmente este tipo de arquitecturas, com uma imagem ousada, de modo a transformarem as cidades onde se realizam, em locais *'simbolicamente globais, captando e articulando investimentos de escalas e proveniências distintas, reconvertendo tecidos urbanos abandonados ou tecidos industriais degradados (...), em novos pólos de desenvolvimento sustentável, quando possível, para além do próprio evento'*.⁵³

⁵⁰ *Ibidem*, p.40.

⁵¹ *Ibidem*, p.13.

⁵² Francesco Indovina - *Os grandes acontecimentos e a cidade ocasional*. apud: GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.460.

⁵³ GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.461.

Os grandes eventos assumem um denominador comum, uma imagem marcante conseguida por uma arquitectura espectáculo, que nos permite afirmar com grande certeza que, durante o período de tempo em que estão vigentes, têm o poder de movimentar um excepcional número de pessoas e de desenvolver e estimular as cidades onde se inserem. Uma arquitectura maioritariamente pensada para o deslumbramento do turista e não para quem usufrui diariamente daquele espaço, deixando as propostas efectivas de regeneração para segundo plano. É neste momento que interessa tomar consciência de que a duração do impacto destas construções tem uma vigência bastante limitada, que na maior parte das vezes se prolonga pouco para além da data de encerramento do evento. Assim, as construções que outrora se impunham na cidade começam a ser absorvidas por ela. *'Deste modo, a "arquitectura representacional" do passado cede lugar a uma "arquitectura do entretenimento", em que os elementos lúdicos, espectaculares e decorativos assumem centralidade na concepção e planeamento dos espaços e dos elementos físicos. Trata-se de uma arquitectura que privilegia fundamentalmente a estimulação sensorial e a vertigem lúdica'*.⁵⁴

Em 1996, um conjunto de arquitectos reconhecidos, manifestava-se no *La Vanguardia*, com o texto *'La revolución de la Arquitectura'* sobre a forma de como nos entregámos à fruição do desejo e à ilusão, adulterando a expressão *form follows function*. *'Anunciaban un radical cambio de prioridades a la hora de concebir los edificios, para sorpresa, y en algunos casos escándalo, de quienes valoran ante todo la racionalidad como base de la arquitectura. A su modo de ver, el equilibrio entre forma y función era cosa del pasado. En adelante, la forma se manifestaría con mayor libertad'*,⁵⁵ aproximando-se da *form follows fiction*,⁵⁶ uma vez que a criação de *icónico*⁵⁷ está por vezes associada à construção metáforas arquitectónicas, onde os edifícios se apresentam como *signos de analogias visuais*.⁵⁸ *'O pós-modernismo entende a arquitectura como uma linguagem que deve ser articulada no sentido de permitir a legibilidade das suas propostas. O*

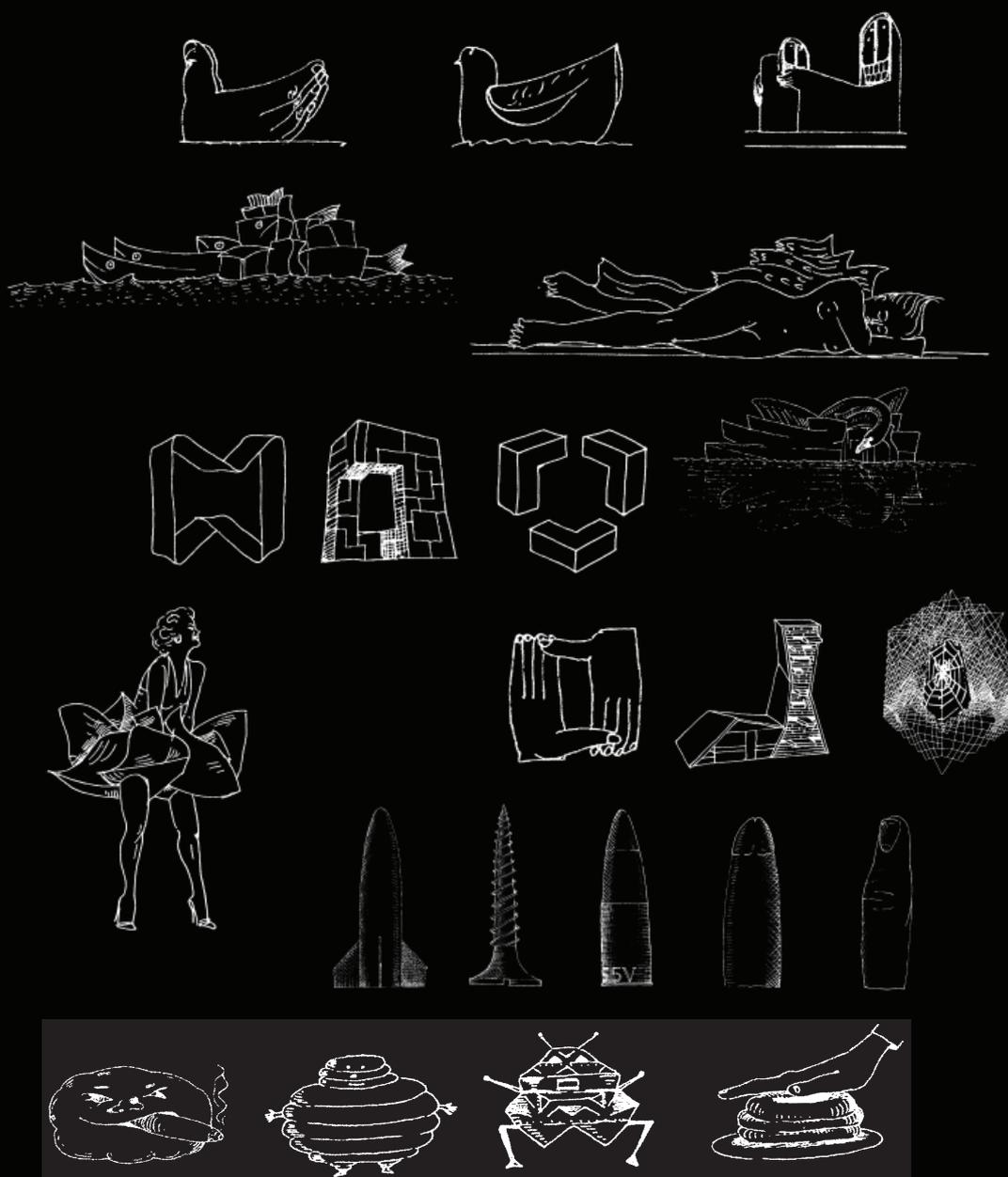
⁵⁴ Claudino Ferreira - *Processos Culturais e Políticos de Formatação de um mega evento*. apud: GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.463.

⁵⁵ MOIX, Llätzer - *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, 2010, p.11.

⁵⁶ Título do livro de Jeffery Deitch.

⁵⁷ Segundo a análise semiológica de Pierce, ícone é a *'imagem que mantém com um determinado objecto uma relação de semelhança'*. Ou seja, é a abstracção de algo que é do nosso conhecimento, mas que no entanto possui determinados elementos comuns com outros objectos, podendo deste modo, ser usado para os representar. NESBITT, Kate - *Uma Nova Agenda para a Arquitectura: antologia teórica 1965-1995*, 2008, p.156.

⁵⁸ *'O desejo de uma arquitectura complexa, com as suas concomitantes contradições, não é apenas uma reacção à banalidade ou afectação da arquitectura corrente. É uma atitude comum nos períodos maneiristas (...) e também é um traço contínuo visto em arquitectos tão diversos quanto Miguelangelo, Palladio, Borromini, (...) Le Corbusier, Aalto e Kahn'*. VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1995, p.8.



30. Desenhos realizados por Madelon Vriesendorp e Hillel Schocken, que traduzem algumas analogias visuais e efeitos metafóricos de diferentes edifícios como a Igreja de Ronchamp, o Guggenheim de Bilbao, a torre dos estúdios CCTV, a torre Swiss Re headquarters de Foster.

que significa a utilização de figuras de estilo e narrativas, procurando encenar uma *architecture parlante*, contra o “reducionismo” da *arquitectura moderna*.⁵⁹ Para *Koolhaas*, o melhor papel que o arquitecto da modernidade pode desempenhar é o de ‘produzir metáforas capazes de ordenar e interpretar a realidade metropolitana, convertendo-a em conhecimento social’.⁶⁰ De facto, a recorrência a este tipo de linguagem é característica dos edifícios icónicos, ‘*the building is the sign, is the logo*’.⁶¹

Kevin Lynch fala-nos sobre a importância de existirem elementos marcantes na cidade, uma vez que estes podem auxiliar a orientação do transeunte, que não tem domínio sobre ela. Estes podem ser ‘*elementos marcantes distantes, pontos importantes, visíveis de muitas posições, que quando relacionados com a história, um sinal ou significado, o seu valor como um elemento marcante aumenta*’.⁶² Assim a força da estratégia reside na aproximação a figuras conhecidas, como eram os casos da Ópera de Sydney e a sua semelhança com conchas ou velas de barcos, ou da sugestão de um navio encalhado do *Guggenheim* de Bilbao, ou ainda, a analogia do Parque da Música de *Renzo Piano* com a carapaça de uma tartaruga. Deduz-se então que as imagens que se aproximam de um ‘*campo formal forte: densas, rígidas e vivas; as que usam todos os tipos de elementos e características da forma sem concentrações limitadas*’;⁶³ são as que mais facilmente se traduzem em imagens e são compreendidas pelo subconsciente. Existe assim a necessidade dos observadores desfragmentarem e distorcerem ‘*formas complexas, tornando-as simples, mesmo quando isso significa um erro de percepção e de prática*’;⁶⁴ que efectivamente irá fazer com que a múltiplos observadores correspondam múltiplas interpretações. ‘*De facto, se pretendermos tornar o nosso ambiente significativo, temos necessidade de uma tal coincidência de associação e de imaginabilidade*’.⁶⁵

‘This has a direct likeness to the foot that caused it, a similarity in some respect. An iconic building, as we will see, has many and often divergent likenesses to the most bizarre and contradictory things. This is a primary

⁵⁹ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005, p.15.

⁶⁰ KOOLHAAS, Rem - *Nova Iorque Delirante*, 2008, p.9.

⁶¹ JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.15.

‘A more recent definition on “icon” is also relevant. In computing, the small symbolic pictures on a monitor look like the options they represent. For instance, the folder icon and recycle bin icon have a similarity to their function. The iconic building usually, but not always, has this same compressibility’. *Ibidem*, p.22.

⁶² LYNCH, Kevin - *A Imagem da Cidade*, 2001, p.92.

⁶³ *Ibidem*, p.101.

⁶⁴ ‘*Quando um elemento não é imediatamente visível como um todo, a sua forma pode ser uma distorção topológica de uma forma simples e, porém, pode ser compreendida’.* *Ibidem*, p.118.

⁶⁵ *Ibidem*, p.114.



31. Imagens do projecto, ainda em execução, para a nova Tate
32. Modern, Herzog & de Meuron.

reason they are often so powerful and amazing (as with Bilbao, above, the building as fish, mermaid, and artichoke)'.⁶⁶

Seis anos após a inauguração da *Tate Modern* em Londres (2000), *Nicholas Serota* expressa o desejo de uma ampliação do antigo edifício. Volta a requerer *Herzog & de Meuron*, arquitectos do primeiro projecto, para desenharem um novo edifício que serviria de acrescento. 'A experiência de *Serota*, na adaptação de dispositivos expositivos, levou-o a considerar, para esse fim, a devoluta *Bankside Power Station*, uma central eléctrica, de aspecto massivo, desenhada por *Giles Gilbert Scott* na década de 40. Contrariando a opinião política dominante, sobre a vantagem de associar a "marca" *Tate*, a um novo ícone arquitectónico a construir sobre o *Tamisa* - a exemplo do que acontecia com o *Guggenheim Bilbao Museum*, então em curso - o curador-director da instituição preferiu debater e defender a manutenção daquele edifício industrial, convencendo a comunidade artística londrina das suas vantagens em termos de dimensão, versatilidade e relação com a memória colectiva e com o uso público da cidade'.⁶⁷

Se na primeira intervenção na *Central Eléctrica de Bankside* o projecto era pautado por extrema contenção na forma como se intervinha, respeitando a fisionomia do volume exterior mas em contrapartida suprimindo elementos do interior, o projecto *Transforming Tate Modern*, apresenta-se formalmente e conceptualmente mais audaz. Agora *Serota* arriscava um edifício de cariz icónico. Reflectamos na vontade de criar um *landmark* com uma linguagem contemporânea, que se soma a outro, que por si só já é um museu de arte contemporânea reconhecido em todo o mundo. No meu entender, esta ampliação aspira a algo mais, do que a mera necessidade de expansão das áreas expositivas e a criação de mais espaços públicos para os visitantes. Transporta-nos para a necessidade das instituições se reinventarem constantemente. Se até agora assistíamos a estratégias que passavam pela desmultiplicação destas instituições por diferentes cidades e países, através da criação de *museus satélites*, *franchising cultural*, de forma a afirmarem o seu poder, eis que surge a *Tate Modern 2*, com uma visão um pouco diferente. Um projecto que hoje nos demonstra que estava inacabado. O novo edifício, em forma de *pirâmide truncada*, acopla-se pelo lado sul da galeria

⁶⁶ 'This has a direct likeness to the foot that caused it, a similarity in some respect. An iconic building, as we will see, has many and often divergent likenesses to the most bizarre and contradictory things. This is a primary reason they are often so powerful and amazing (as with Bilbao, above, "the building as fish, mermaid, and artichoke")'. JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.22.

⁶⁷ Rowan Moore e Raymond Ryan - *Building Tate Modern*. apud: GRANDE, Nuno; *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.488.

existente, excedendo a altura da antiga chaminé da central, querendo afirmar-se como ponto de orientação no *skyline* da cidade, criando assim uma nova relação com o atravessamento da *Ponte do Milénio* sobre o *rio Tamisa*. Apesar do revestimento do edifício pré-existente (tijolo) se prolongar para a nova construção, com uma exploração material diferente da anterior, parecem ser poucas as similaridades entre ambos, clarificando a leitura da nova intervenção. Se a construção pré-existente se desenvolve horizontalmente com rasgos verticais, o novo projecto desenvolve-se verticalmente com aberturas horizontais. Com o original projecto, *Londres* entrou no *novo milénio* com um poderoso símbolo de modernidade, revitalizando as margens do *rio Tamisa*, até então deprimidas. À transformação da *Tate* num museu do século XXI, com conclusão prevista para 2012, junta-se agora a um novo evento, os *Jogos Olímpicos*. Assim, a história da *Tate* acompanhou a história da evolução de *Londres* que, com a inauguração do primeiro projecto no bairro de *Southwark*, fez com que este passasse a ser visto como um bairro aprazível para se viver, começando a atrair novos moradores e trabalhadores para aquela zona.

'The Transforming Tate Modern project will be a catalyst for engaging local audiences more deeply and broadening access to the museum. The new development will continue to bolster the growth of the borough. A public walkway through the building will make possible a direct route from the City to the heart of Southwark'.⁶⁸

Será este século sinónimo de novos desafios à arquitectura? *Luíz Galiano* afirma que não estamos muito longe dos princípios delineados por *Vitruvius*. *'O desafio da arquitectura é o mesmo que tinha há 20 séculos. Ou seja, é compreender que há uma função que não pode de nenhuma maneira se esconder. (...) A boa arquitectura é competente tecnicamente, é socialmente útil e esteticamente prazerosa'*.⁶⁹

É precisamente na existência de um observador que se suporta a estratégia dos *iconic buildings*, uma vez que se privilegia a pele do edificado reforçando o tratamento da arquitectura enquanto imagem. A capacidade de criar uma pele sedutora, monumental, que consagre a arquitectura como imagem, marca o salto evidente de uma arquitectura produzida para um utilizador, para uma outra arquitectura direccionada a um *observador|consumidor*.

⁶⁸ *Tate Modern*. [Em linha].

⁶⁹ Luis Fernández-Galiano. in *Revista AU*. [Em linha].

*'Estas arquitecturas brillantes, seductoras y atractivas, suelen decir mucho más sobre la ciudad que lo que, aparentemente, dicen sus autores. Si se quiere, el suyo es un mensaje subliminar, no explícito, por el cual están privilegiando una ciudad de objetos singulares, llene de episodios emocionantes perdidos en el magma gris de la producción común. La ciudad difícilmente podría soportar la concentración de experiencias sublimes, y tanto el tiempo como las metamorfosis del gusto se ocupan de dar una vida efímera a estos faros de estimulación estética cargados con potentes mensajes hedonistas. Pero, en ellos, hay una idea de ciudad que tiene que ver con el individualismo propio de nuestra cultura, de la lucha competitiva por alcanzar una posición más destacada y por acaparar una atención exclusiva. La ciudad de las arquitecturas estelares es la ciudad de los VIPs, de las estrellas, de las clasificaciones Forbes o Guinness, de la lucha feroz en el mercado de cualquier tipo de productos.'*⁷⁰

⁷⁰ MORALES, Solá - Territorios, 2002, p.28.

2. an urban reference

As formas urbanas são um produto da história e nesse sentido, a noção de cidade variou em função do contexto histórico existente em cada período, sempre que a estrutura económica e as relações de produção assumiram um papel preponderante. Geraram-se novas dinâmicas associadas às transformações sócio-económicas, face ao entendimento de um novo homem, mais global e competitivo, e foi-se modificando o conceito tradicional de cidade, através do questionamento de binómios como centro|periferia e urbano|rural. O que se propunha eram novas formas de pensar a cidade e a arquitectura, mais relacionadas com os modos de vida vigentes, alicerçando espaços urbanos sólidos para o futuro. Com o romper dos anos cinquenta e sessenta começou a debater-se a abstracção da arquitectura do movimento moderno, cujos fundamentos, baseados na *Carta de Atenas*, contribuíam para que se estabelecesse uma ruptura entre a arquitectura e a cidade. Deste modo, as atitudes de ruptura surgem com o intuito de se introduzirem elementos de referência nos projectos de arquitectura, para que a cidade se debruçasse novamente sobre o seu espaço público como espaço de sociabilidade da colectividade.

‘Os anos 60 são o momento em que a firmitas Moderna – herdeira, até certo ponto, da gravidade clássica – se começa a desfazer: os cartoons dos Archigram, o decorated shed de Venturi, a nostalgia de Rossi, os patterns de Alexander, são sinais distintos de uma vincada perca de



33. Centro ou periferia? Panorâmica do IC19 e da linha de Sintra, Lisboa. 2010.

*materialidade. A arquitectura é proposta através da Banda Desenhada, ou de um slogan lúdico – “less is a bore” -, de uma releitura autobiográfica da cidade, ou de análises científicas’.*⁷¹

Com esta nova filosofia, a cidade funciona como subterfúgio para compreender as novas conjunturas políticas, sociais, económicas e culturais que resultam hoje na multiplicação dos sistemas urbanos, das relações espaciais, das modas simuladas, dos *clichés iconográficos*. *‘Em Portugal, numa fase em que a recusa do desenho urbano referenciado à Carta de Atenas havia efectuado o seu caminho próprio, abrindo caminho a leitura específica dos métodos e processos de intervenção na cidade que, ao longo das décadas de 60 e 70 do século XX, tinham vindo a informar os sectores da profissão que protagonizavam um corte com a cidade dos objectos moderna’.*⁷²

A partir da década de 80, um crescimento acelerado dado pela democratização do acesso ao consumo, o aumento da mobilidade e a banalização do automóvel, juntamente com as mudanças dos estilos de vida e as novas tecnologias de informação e comunicação, a alteração dos hábitos do consumo bem como o liberalismo económico, acentuaram a *‘emergência de um urbanismo espontâneo’*.⁷³ As periferias desenvolvem-se ao longo das principais vias de comunicação, garantindo o acesso ao centro da cidade, o que despoletou um crescimento fragmentado, descontínuo e centrífugo dos espaços urbanizados, que de algum modo impossibilitam a sua leitura globalizante. A sobreposição do sistema viário com o edificado cria um conjunto de situações de conflito que dão origem a vazios e espaços intersticiais expectantes - *terrain vague*. Contextualizando, a cidade contemporânea, uma realidade em constante mutação e expansão, deixa de ter os seus limites físicos claramente definidos, alargando-se cada vez mais no território muito para além da cidade consolidada, onde *‘naturaleza i construcció es confonen en paisatges mixtos ambigus i imprecisos, fracturats per traçats bàsics infraestructurals’*,⁷⁴ que convocam, *‘em simultâneo, a cidade e o campo, o natural e o artificial, a abundância e a escassez, a indústria obsoleta e activa, a desertificação sazonal e pendular, o espaço público e privado, num esboroamento de fronteiras físicas e sociais. Paradoxalmente, estes lugares possuem muitas vezes, localizações privilegiadas relativamente a áreas consolidadas da cidade’*,⁷⁵ questionando assim, a frágil dicotomia entre centro e periferia.

⁷¹ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005, p.99.

⁷² LOUSA, António - *Object-City*, 2009, p.11.

⁷³ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005, p.19.

⁷⁴ GAUSA, Manuel - *Metropolis: Metapolis*. in *Quaderns*, 1996, p.12.

⁷⁵ ADRIÃO, José; CARVALHO, Ricardo - *Lugares em Espera*. in *Trienal de Arquitectura de Lisboa; Vazios Urbanos = Urban Voids*, 2007, p.151.

Para Álvaro Domingues, 'a paisagem urbana, ou melhor, a raiz da crise da paisagem urbana, parece semelhante à que é apontada por A. Roger, neste caso, provocada pelo trauma ou pela nostalgia da perda da "boa cidade" (qual delas?). A transformação da cidade (mais ou menos) histórica e canónica – a cidade *in visu* – e sobretudo, a explosão dos territórios urbanizados que caracterizam a condição urbana contemporânea e a sua pluralidade de paisagens – o urbano *in situ* -, extremou os discursos, polarizando-os entre atitudes historicistas e patrimonialistas e novos radicalismos metaforicamente identificados como cidade sem qualidades: o caos, o labirinto, a fragmentação, a anomia, "...simultaneously, the relentless technological and economic compression of space and time, equally characteristic of postmodernity, destroys the local, erasing boundaries, bringing the exotic to our doorstep".⁷⁶

A realidade que nos envolve é cada vez mais complexa e contraditória, e a identificação das características do lugar torna-se cada vez mais difícil de se fazer. 'El nuevo paisaje urbano europeo está hecho pues de una superposición de procesos socio-económicos y tiempos históricos que trabajan sobre un espacio construido, destruido y reconstruido en oleadas sucesivas de transformación urbana. Lo que la globalización produce específicamente es la aceleración de ese proceso continuo de restructuración urbana en función de demandas y objetivos cada vez más externos a la sociedad local'.⁷⁷ O centro da cidade, desde sempre um referencial das aglomerações urbanas, reúne um conjunto de edifícios representativos de poderes, quer sociais, políticos, económicos ou religiosos, fazendo actualmente parte de uma rede mais vasta de centralidades, que deslocaram algumas das suas funções, para espaços mais afastados destes centros tradicionais.

Deixam assim, de ser apenas os grandes centros urbanos a concentrar investimentos com projecção. A 'emergência de novos ícones urbanos (arquitecturas de excepção com assinatura de autor) localizados fora do centro, retiram o monopólio da representação simbólica aos edificios patrimoniais e institucionais'.⁷⁸ É assim, que por este fenómeno de contaminação a cultura se dispersa por todo o território, com a construção de novos edificios culturais ou pela reabilitação de espaços já existentes, numa descentralização da oferta existente, que impulsiona o desenvolvimento de cidades de pequena e média dimensão. O centro de artes Casa das Mudanças é exemplo desta contaminação. Construído propositadamente fora da cidade do Funchal, numa tentativa de sensibilizar um novo público para as artes, protagoniza uma tentativa de democratização

⁷⁶ DOMINGUES, Álvaro - *Novas Paisagens Urbanas*. in *Jornal Arquitectos*, Antologia 1981-2004, 2005, p.267.

⁷⁷ BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel - *Local y Glocal: la gestión de las ciudades en la era de la información*, 1997, p.59.

⁷⁸ DOMINGUES, Álvaro - *Os Novos Mapas da Cidade*. in *ECDJ: Novos Mapas para Velhas Cidades*, Novembro 2000. p.36.



34. Centro de Artes Casa das Mudas, Paulo David, Calheta, 2004.
35.

do acesso à cultura como lazer. Ergue-se na *Calheta*, um novo edifício com origem numa estratégia de desenvolvimento regional. *‘Em termos de ocupação do território, a Madeira está a criar um ciclo (novo) de hiper-realismo português. Não é só um território em profunda mutação paisagística; é um lugar onde se experimenta sem esforço uma sensação próxima da “amnésia”: aqui o tempo sofreu um processo de indiscutível aceleração.’*⁷⁹ Um pólo dinamizador de arte alicerçada numa construção pré-existente, que para além de um claro compromisso social, se nos apresenta como parte da paisagem. Como refere o autor, *Paulo David*, este projecto ganha ainda mais força, pelo facto de pretender ser um ponto de paragem, não só para se vislumbrar arte, mas para contemplar a paisagem. Um ponto de paragem cada vez mais indispensável, tendo em conta que as deslocações se fazem a grande velocidade.

*‘O desafio da arquitectura é criar esses espaços de visão num percurso que é feito a 120 à hora. Porque o que hoje acontece “é uma espécie de viagem de submarino, onde de vez em quando se vem à superfície e se torna depois a mergulhar”. A Casa das Mudanças procura contrapor precisamente esta realidade de submarino.’*⁸⁰

Estes factos, *‘traduzem-se na pulverização da condição central, criadora de novas centralidades (polarizações) e de novos referenciais urbanos (iconografias) que passam a ter uma relação tensa, misto de complementaridades e de concorrência com os centros tradicionais.’*⁸¹ Lembrando *Borja e Castells*, estamos perante uma nova sociedade que se rege por um conjunto vasto de fluxos, desde financeiros, tecnológicos, imagéticos, de informação - *la sociedad de flujos*. Neste sentido, será importante compreender a diferença entre o que é cidade e o que é o urbano. *‘A cidade é um lugar reconhecível, o lugar da história, inamovível embora recriável; o urbano é a presença daquilo que se move, do que é transitório, do que depende do futuro. O urbano não é exclusivo da cidade, mas é tudo que tem a ver com densidade e ambiciona movimento e não está organizado por um centro ou por uma razão de ser indiscutíveis. Tem a ver com fluxos, com os desejos das pessoas, com os centros comerciais, os hipermercados, os aeroportos: o urbano é aquilo que não é rural mas também não é cidade. O urbano não se move pelos valores do que é genuíno ou ético, tradicional ou pitoresco, mas aquilo que funciona segundo um determinado efeito desejado.’*⁸²

⁷⁹ MILHEIRO, Ana Vaz. in DAVID, Paulo - *Centro das Artes | Casa das Mudanças*, Abril 2006, p.92.

⁸⁰ Paulo David. in *Um olhar que pára a velocidade*. Junho 2010. [Em linha].

⁸¹ DOMINGUES, Álvaro - *Os Novos Mapas da Cidade*. in ECDJ: *Novos Mapas para Velhas Cidades*, 2000, p.36.

⁸² FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005, p.37.

São os *não-lugares* de Marc Augé. Lugares sem identidade, sem história e sem relações urbanas, como os espaços de passagem, comunicação e consumo, que o excesso caracterizador da sobremodernidade ajudou a evidenciar. Excesso que se pode caracterizar em três momentos, ‘*superabundância de acontecimentos, superabundância espacial e a individualização das referências*’,⁸³ que caracterizam os *não-lugares*. Estes não fazem parte dos ‘*lugares antropológicos, dos lugares de memória*’,⁸⁴ lugares necessariamente históricos, que permitem a quem neles habita, reconhece-los como pontos de referência. Neste sentido, ‘*pelo termo de “não-lugar” entendemos designar duas realidades complementares mas distintas: como os espaços construídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer), e a relação que os indivíduos estabelecem com esses espaços*’.⁸⁵ No entanto, Augé refere que não são apenas as estruturas necessárias para a circulação de pessoas e bens, as vias rápidas, os meios de transportes ou os grandes centros comerciais que englobam estes *lugares da sobremodernidade*. Determinadas palavras transportam consigo imagens associadas, que caracterizam lugares que não existem senão através de conceitos que os evocam, como é o caso dos vocábulos como o *Taiti* e *Marraqueche*, que se convertem instantaneamente em quimeras apenas ao serem evocados. Surgem como uma consequência da globalização, manifestando-se como espaços muito semelhantes em qualquer parte do mundo, uniformizando a paisagem urbana. Em qualquer cidade, aldeia, ou continente os *não-lugares* têm características bastante similares, uma vez que tanto hotéis, aeroportos ou mesmo supermercados, adoptaram ‘*una misma forma reconocible que les concede un rasgo de familiaridad. A pesar de que Augé no emplea jamás la palabra, estos “no lugares” pueden percibirse como señales manifiestas de la era de la globalización*’.⁸⁶

A celebração do milénio em *Londres* serviu como pretexto para a criação de uma série de novos edifícios na capital e também em diferentes cidades britânicas. Fora do centro de *Londres*, na margem sul do rio *Tamisa*,

⁸³ AUGÉ, Marc - *Não-Lugares introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, 2005, p.114.

⁸⁴ ‘*Michel de Certeau vê no lugar, seja ele qual for, a ordem “segundo a qual os elementos são distribuídos em relações de coexistência” e embora exclua a possibilidade de duas coisas ocuparem o mesmo “lugar” e admita que cada elemento do lugar esteja ao lado de outros, num “sítio” próprio, define o “lugar” como uma “configuração instantânea de posições”, o que, certamente, equivale a dizer que, num mesmo lugar, podem coexistir elementos distintos e singulares, mas dos quais nada nos impede de pensar quer as relações, quer a identidade partilhada que a ocupação do lugar comum lhes confere*’. *Ibidem*, p.60.

⁸⁵ *Ibidem*, p.99.

⁸⁶ IBELINGS, Hans - *SUPERMODERNISM: Architecture in the age of Globalization*, 2002, p.66.

‘*O paradoxo do não-lugar: o estrangeiro perdido num país que não conhece (o estrangeiro “de passagem”) só se reencontra no anonimato das auto-estradas, das áreas de serviço, dos supermercados ou das cadeias de hotéis. O anúncio de uma marca de gasolina constitui, para ele, um ponto de referência tranquilizante, e é com alívio que reencontra, nas prateleiras dos supermercados, os produtos sanitários, de “ménage” ou alimentares, consagrados pelas multinacionais*’. AUGÉ, Marc - *Não-Lugares introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, 2005, p.111.



36. Cúpula de Greenwich proyectada por Richard Rogers, 1999.

ergue-se uma estrutura de grande dimensão num vazio outrora ocupado pela indústria. Surgia como um ambicioso projecto de revitalização de uma área da península de *Greenwich*, até então esquecida, mas com a pretensão de se relacionar com uma área mais vasta, servindo como referencial de uma nova zona da cidade. Desde logo rodeado de intensas críticas, o projecto para a *cúpula de Greenwich*, de *Richard Rogers*, viria a transformar-se num verdadeiro *não-lugar*, numa fase posterior ao cessar a exposição para o qual foi construído. Um contentor de tecnologia, que separa abruptamente as possibilidades de relações entre interior|exterior e que apesar da flexibilidade programática que permite, não conseguiu captar para junto de si, eventos de uma forma continuada. Agora, assume-se como uma arquitectura desprovida de conteúdo, que problematiza as consequências de uma construção obstinada pelo presente, sem reflectir sobre o futuro. *‘Londres experimentava assim, o revés dessa linhagem simplista entre “cidade-evento”, “arquitecto-estrela” e “arquitectura-ícone”, aqui suportada por um programa absolutamente desarticulado do conjunto das “obras do Milénio”. Na cúpula de Greenwich, (...) o hardware não chegaria a encontrar o seu adequado software, produzindo, na verdade, um imenso “vazio” cultural, que ainda hoje perdura’*.⁸⁷

‘Es evidente que en los dos últimos siglos las ciudades, primero las del mundo occidental y después las de otras regiones del globo, han cambiado radicalmente: sus dimensiones, sus edificios y sus espacios públicos, así como las relaciones que los individuos y los grupos establecen entre sí y el medio físico en que se generan estas relaciones’.⁸⁸

O aparecimento de novas dinâmicas urbanas, veio alterar o modo de como as pessoas se relacionam com o espaço e o lugar. Todos nós, que vivemos em cidades, temos nelas pontos de ancoragem da memória: lugares em que nos reconhecemos, em que vivemos experiências do quotidiano ou situações excepcionais. Estes espaços dotados de significado fazem de cada cidade, um território urbano qualificado. Como demonstra *Lynch* no livro *A Imagem da Cidade*, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária e envolvida noutras referências. No entanto, o transeunte à medida que se familiariza com o meio envolvente, parece precisar cada vez menos das continuidades físicas para se orientar no espaço. Perante um país e um território que se vai enchendo de cicatrizes, em que a multiplicação de estradas proporciona fugazes deslocamentos, a realidade percebida começa a não deixar imagens na

⁸⁷ GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.487.

⁸⁸ MORALES, Solá - *Territorios*, 2002, p.57.



37. Grande Arco de La Defense, 1989.

38. Biblioteca Nacional de Paris, 1995.

memória, o que consequentemente levará à perda dos lugares de referência. A nova cidade metropolitana, segundo *Borja*, deverá ser entendida como uma rede ou malha de geometria variável, que se articula através de nós, que constituem pontos fortes de centralidade. *'Hoy el proyecto consiste en captar todas las energías y dinámicas que configuran nuestro entorno. Se privilegia el cambio y la transformación y de ahí que se haga difícil pensar en términos de formas e materiales estables, o definiciones fijas y permanentes de un espacio'*.⁸⁹ A leitura e intervenção por fragmentos, suscita o aparecimento de *projectos micro-cosmos*, destinados cada vez mais a autores e programas de excepção, que criam novos *ícones de referência urbana* disseminados desde os centros até às periferias, em propostas que não consistem apenas numa transformação imediata da cidade existente, mas sim na procura de novos significados para o desígnio urbano. *'A mediados de los años ochenta, Willem Jan Neutelings publicó un manifiesto en la publicación Vlees & befan (nº 10), acerca de lo que él designó como "cultura circunvalatoria" donde exponía que en toda Europa, las áreas próximas a las grandes arterias de comunicación se estaban convirtiendo rápidamente en centros urbanos lineales, lugar ideal para situar auditorios, salas de congresos y exposiciones, moteles, parques deportivos y campings'*.⁹⁰

Mais preocupados em dar uma resposta à cidade do que ao programa que albergam, a *Biblioteca Nacional de Paris*, de *Dominique Perrault* e o *Grande Arco de La Defense* de *Otto von Spreckelsen* e *Paul Andreu*, assumem-se como marcos na malha citadina. Configuram uma nova paisagem, impositiva por um lado, transparente e permeável por outro. O *Grande Arche*, surge com o objectivo de encerrar o grande eixo histórico que reúne um conjunto de monumentos, edifícios e vias públicas, que começa no *Louvre* e se prolonga pela avenida dos *Campos Elísios*, passando também pelo *Arco do Triunfo*. Apesar de passar despercebido aos transeuntes, esta construção propõe a criação de simetria com o *Louvre*, rodando ligeiramente em relação ao eixo da composição, o que reforça a sua profundidade.

Todas as cidades ou povoações reclamam a sua história ao automobilista que está de passagem, através de um conjunto de cartazes que se exibem como o cartão-de-visita daquele lugar. Os cartazes das auto-estradas perto de *Paris*, quando se referem ao centro desta cidade, apresentam-nos imagens como a *Torre Eiffel* ou indicam-nos o local de *Notre Dame*, uma referência ao coração original e histórico da capital. A paisagem contemporânea tem que equacionar novos elementos integrantes, placards, ecrãs, cartazes,

⁸⁹ *Ibidem*, p.11.

⁹⁰ *IBELINGS, Hans - SUPERMODERNISM: Architecture in the age of Globalization*, 2002, p.84.



39. Las Vegas, 1968. Imagens de Robert Venturi and Denise Scott
40. Brown.

outdoors, que nos bombardeiam com as suas mensagens, ícones e imagens, ficando o viajante, *'de certo modo, dispensado de parar e até de olhar, (...) e cujo prazer, nessas condições, depende do simples conhecimento da sua proximidade'*.⁹¹ *'São estas as lições de Las Vegas, a grande capital da sociedade do espectáculo, em que os cartazes sexistas saúdam o visitante, (...) um mundo superficial, sem profundidade, onde a ironia reina acima do conteúdo e o pastiche se sobrepõe à sensibilidade histórica'*.⁹² Os outdoors, painéis publicitários, reclamos de néon que Venturi proclama, não são mais do que a celebração da sociedade do consumo e da superficialidade de um mundo de imagens mercantilizadas, que quer tentar vender não só um produto, mas um estilo de vida, como advoga Neil Leach, em *ANestética da Arquitectura*, e que Debord e Baudrillard oportunamente criticaram como causas da alienação da sociedade contemporânea. O exemplo de *'Tan Hawaiian with Tanya'*⁹³ - *Bronzei-se com Tanya*, é paradigmático desta *fetichização da imagem*, em que o expoente máximo dos bronzeadores dos anos 60 nos *Estados Unidos*, é dado a consumir ao público através do outdoor que ladeia a estrada, conduzindo à sua aceitação acrítica – *'defende uma cultura da imagem, uma sociedade do espectáculo onde os indivíduos vivem alienados do verdadeiro eu e seduzidos por representações glamorosas das suas vidas'*.⁹⁴ Em *Learning from Las Vegas*, a arquitectura da *publicidade|imagem* torna-se ícone, focalizando-nos no *'apagamento da antiga fronteira (essencialmente alto-modernista) entre alta cultura e a chamada cultura comercial ou de massas'*,⁹⁵ (...) *'é certamente o primeiro manifesto, que, a partir do campo arquitectónico, faz a crítica do isolamento da prática arquitectónica modernista em torno da auto-referência formal e disciplinar'*.⁹⁶ Venturi faz, deste modo, uma forte crítica ao modernismo aludindo a temas que tinham sido esquecidos, apelando a uma nova riqueza, formal e de sentidos, a uma arquitectura mais complexa e contraditória, comunicativa e significativa, ou seja, mais próxima do utilizador. Propunha assim, o diálogo com a sociedade de massas através de uma pluralidade de signos e símbolos, independentemente da sua linguagem histórica ou popular, outorgando um novo papel social e cultural ao arquitecto. Consequentemente, desencadearam-se diversas intervenções na cidade, que propõem a sua reconstrução através de um sistema comunicativo.

⁹¹ LYNCH, Kevin - *A Imagem da Cidade*, 2001, p.102.

⁹² LEACH, Neil - *ANestética da Arquitectura*, 2005, p.122.

⁹³ VENTURI, Robert - *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, 1977, p.125.

⁹⁴ LEACH, Neil - *ANestética da Arquitectura*, 2005, p.113.

⁹⁵ Frederic Jameson - *Postmodernism, or the cultural logic of the late capitalism*. apud: GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.47.

⁹⁶ GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.47.

'Pensar en la ciudad y en la arquitectura es pensar en lo que hay pero también es proponer nuevas maneras de afrontar lo que está apareciendo'.⁹⁷ Neste contexto desenhar um landmark passa por redesenhar o tecido urbano, requalificando áreas degradadas ou periféricas na tentativa de redefinir os seus limites, criar novas promenades, espaços públicos, consubstanciando um conjunto de dinâmicas, temporais, sociais, culturais, económicas ou políticas que tornem o ícone um elemento estruturador da linguagem da cidade. Landmarks ou pontos marcantes, expressão usada por Lynch, partem do pressuposto de serem referências exteriores ao observador, mas que podem ocupar um lugar próximo ou encontrarem-se a uma distância considerável, tornando-os constantes símbolos de direcção. A sua diferenciação dos elementos que o envolvem, tanto em altura como na sua forma, é talvez a sua característica mais preponderante. 'A característica chave destes é a originalidade, um aspecto que é memorável ou único num contexto. No caso de terem a forma clara, os elementos marcantes tornam-se, ainda, mais fáceis de identificar; isto verifica-se, igualmente, quando contrastam com o cenário de fundo ou se localizam espacialmente num local predominante. O contraste com as formas de cenário parece ser o mais importante'.⁹⁸ Lynch afirmava que um edifício tinha a capacidade de ser marcante tanto pela sua dimensão como pela concentração de determinadas actividades, o que faria com que os edifícios permanecessem na memória do observador. 'The successful landmark has to be both enigmatic and expressive, it must suggest much more than it names, and leave the final interpretation, if it ever comes, up to the critics, the public, and the detectives of mystery. These few lucky buildings are good examples of what Umberto Eco has called "the open work," those creations that allow completion by the viewer, those that elicit multiple interpretation along coherent but unchartered lines'.⁹⁹

'Identificamos assim uma das premissas na formação do conceito do objecto-cidade, o de partes urbanas autonomizáveis do ponto de vista do seu desenho, da sua forma. Mas esta leitura não se esgota na cidade enquanto entidade global, antes permite encarar o desenho de objectos arquitectónicos como referenciáveis à estruturação urbana, edifícios que se estruturam a partir dos arquétipos espaciais da cidade histórica consolidada. Reconhecemos neles mais do que uma vontade de forma, mais do que uma objectualidade imanente a qualquer obra de arquitectura. Reconhecemos múltiplas possibilidades de afirmação de um pensamento modelar sobre a cidade. Identificamos assim uma segunda dimensão do objecto-cidade'.¹⁰⁰

⁹⁷ MORALES, Solá - *Territorios*, 2002, p.32.

⁹⁸ LYNCH, Kevin - *A Imagem da Cidade*, 2001, pp.90,91.

⁹⁹ JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.203.

¹⁰⁰ LOUSA, António - *Object-City*. 2009, p.7.



41. Panorama de Lisboa, onde se destacam as torres do mega-bloco das Amoreiras.

A partir dos anos 80, em *Portugal*, para além de arquitectura centrada no objecto, os arquitectos portugueses usaram o projecto arquitectónico como meio de pensar e criticar a cidade, propondo construções à escala da cidade, em que o espaço público surge como ordenador e não como resultante das diferentes construções. *Nuno Portas* refere que *'sob o ponto de vista da arquitectura urbana não pode haver edificio que não faça cidade ou seja, não há tipologia que não esteja, por estrutura, penetrada por uma morfologia urbana'*.¹⁰¹ *'Se o arquitecto se fica na aceitação passiva do contexto que lhe for dado para o seu problema de desenho, dá agora prova de miopia, oportunismo ou conformismo, serve-se talvez, mas não serve a sua comunidade, negando irremediavelmente os princípios éticos e a metodologia mais genuína da revolução da arquitectura moderna'*.¹⁰²

Aparece na primeira metade da década de 80, em *Lisboa*, o *mega-bloco* ou o *super-quarteirão* das *Torres das Amoreiras*, (1980-1985). Trata-se do primeiro complexo moderno, em *Portugal*, que reúne um *shopping-center*, habitação e áreas destinadas a serviços, com uma arquitectura que assume uma dimensão imponente e um aspecto pouco convencional. *'De facto, as torres situam-se num dédalo de vias rápidas e acessos a estacionamentos, e aparecem como uma das portas aéreas da capital portuguesa, ao situarem-se sob a vista de quem chega de avião na principal rota de aproximação ao aeroporto da Portela'*.¹⁰³ *Tomás Taveira* adoptou cores e formas oriundas das arquitecturas de *Michael Graves* e *Ricardo Bofill*, *'numa importação directa da típica arquitectura americana'*.¹⁰⁴ segundo o entendimento de *Paulo Varela Gomes*. Esta obra revela a *Portugal* uma *'imagem de arquitectura-espectáculo, que era ao tempo inusitada, acertando o passo com o ecletismo pós-moderno de referente iconográfico da corrente americana'*.¹⁰⁵ Surgem críticas aceras antes e após a sua construção, na maioria das vezes feitas através dos media não especializados em arquitectura, jornais, revistas e televisão, pondo os *'portugueses a falar de arquitectura como nunca antes tinha acontecido. (...) Baseada numa decomposição e articulação volumétrica e num recurso ao lugar e à sua história, transformadas em extrapolações metafóricas e cenográficas transfiguradas em sinais comunicantes como mitos e memórias (...), a obra deste autor afirma-se energeticamente na imagem da cidade, revelando uma capacidade de invenção formal assinalável, consubstanciada no uso intenso da cor*

¹⁰¹ PORTAS, Nuno - *A Cidade como Arquitectura*, 2007, p.15.

¹⁰² *Ibidem*, p.17.

¹⁰³ GOMES, Paulo Varela - *A América*. in *Trienal de Arquitectura de Lisboa; Vazios Urbanos = Urban Voids*, 2007. p.77.

¹⁰⁴ HENRIQUES, Ana; SOARES, Marisa - *Amoreiras: a polémica passou de moda, o shopping subiu de estatuto*. 2010. [Em linha].

¹⁰⁵ TOSTÕES, Ana - *Arquitectura Portuguesa Contemporânea*, 2008. p.55.

e através de uma veemente expressividade formal.¹⁰⁶ *‘A abertura das Amoreiras inaugura uma nova fase. O modelo dos centros comerciais define-se a partir daqui segundo a lógica de uma mega-estrutura com uma imagem coreografada. O que conta passa a ser a quantidade de lojas, a dimensão do empreendimento, e uma síntese gráfica que possibilite uma arquitectura que fala, à boa maneira pós-modernista, e com a qual o utente possa dialogar. Investe-se no regresso a uma iconografia*.¹⁰⁷ Numa entrevista mediada por Ricardo Dias Felner a Taveira, este revelou que as Amoreiras foram, *‘um projecto “um pouco ousado” dado “o especial momento da arquitectura nacional e até internacional, em que “os edificios ícone ainda não eram muito cultivados” – como agora seria o caso da Casa da Música. (...) As Amoreiras são ainda vistas por Taveira como provocando a “irritação a alguns fundamentalistas, que continuam a afirmar que o pós-modernismo foi o que de mais horrível aconteceu na história da Estética do século XX.” Finalmente, a descrição do edificio é rematada pela sua caracterização como sendo “de raiz pós-moderna free style. Para horror dos neo-racionalistas*.¹⁰⁸

‘Sendo a cidade um processo histórico de construção colectivo, que espelha em cada momento, um dado estádio de evolução social, a situação presente espelha bem o conflito entre saberes e vontades entrincheirados nas suas ambições e vontades específicas, não restando à arquitectura mais do que procurar encontrar, no meio desta situação paradoxal, as oportunidades que possibilitem a construção de ideias de cidade capazes de se constituírem como novas sínteses urbanas.¹⁰⁹

O *objecto-cidade* ou os edificios da grande dimensão que realço, não são os que arriscam uma condição genérica e a sua constante multiplicação, num gesto de controlo exacerbável sobre a cidade. Distinguem-se antes, pelas suas intrínsecas capacidades de estruturação espacial e de referenciação de um território extenso e descontínuo, dando uma resposta arquitectónica a um problema de planeamento, numa tentativa de devolver à cidade as relações urbanas outrora interrompidas com o decorrer do seu crescimento. *‘Referimo-nos ao estabelecimento de um método de cirurgia urbana através da construção de edificios espacialmente significantes, quer se situem em plena malha urbana consolidada, quer venham a constituir-se como referenciais urbanos periféricos, mas que transportam a capacidade de gerar urbanidade, de serem*

¹⁰⁶ HENRIQUES, Ana; SOARES, Marisa - *Amoreiras: a polémica passou de moda, o shopping subiu de estatuto*. 2010. [Em linha].

¹⁰⁷ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005, p.29.

¹⁰⁸ GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista, 1990-2005, 2007*, p.387.

¹⁰⁹ LOUSA, António - *Object-City*, 2009, p.114.

palcos de vida social fervilhante onde antes subsistia o vazio.¹¹⁰ Para Manuel Gausa, os *bigness*¹¹¹ afirmam-se como paragens, aritmias, acontecimentos que geram novos acontecimentos que frequentemente podem assumir um carácter informal. As cidades procuram dialogar estas novas construções com os monumentos do passado, num equilíbrio que *'deve ser então criado a partir de opostos. (...) Uma sensibilidade especial para o paradoxo permite que coisas aparentemente dessemelhantes existam lado a lado, sua própria incongruência sugerindo uma espécie de verdade*'.¹¹² *'Por isso têm que ser cada vez maiores e mais excêntricos, e fazem-se metáfora, fazem-se artifício, fazem-se tudo o que a cidade estática, pesada, e velha, não pode ser*'.¹¹³ Assim a cidade que procura responder às recentes necessidades quotidianas, veste-se com *edifícios híbridos*¹¹⁴, de grande dimensão e multifuncionais, que reúnem uma pluralidade de espaços e programas, em ocupações mistas. Em certos casos, assistindo de perto aos processos de dispersão urbana assim como ao desenvolvimento da terciarização, estes edifícios deslocam-se para lugares periféricos, o que lhes permite ganhar novas alturas e dimensões, reclamando a sua própria escala, convertendo-se assim em novas centralidades.

'Fazer arquitectura com dimensão urbana é negociar, tantas vezes, relações entre interesses divergentes, entre a conexão e a segregação, a privacidade e a vida comunitária. Trata-se de um exercício carente de uma visão urbana, crítica, sobre a refundação da intensidade funcional de um território onde se busca permitir diversidade sem pôr em causa a individualidade'.¹¹⁵ Oscilando entre as possibilidades de metamorfosear um território com intensa memória colectiva, agarrado ainda às imagens do *antigo hotel Estoril-Sol* e com

¹¹⁰ *Ibidem*, p.111.

¹¹¹ *'El concepto de bigness. Una palabra difícilmente traducible que centra el tema en la nueva escala de los problemas metropolitanos y también de las arquitecturas. Los grandes contenedores, las grandes infraestructuras, las terminales de transporte, etc., constituyen, en una cultura de consumo masivo, un tipo de artefactos para los que la arquitectura convencional no parece tener unas proposiciones especialmente adecuadas. Este cambio de escala es cualitativo. Afecta al modo de proyectar, hacer y operar y coloca a la arquitectura ante procesos jamás imaginables en el pasado, y detecta para la ciudad actual, la metrópoli inacabable y difusa, un tipo de relación arquitectura-ciudad'*. MORALES, Solá - *Territorios*, 2002, pp.31,32.

¹¹² VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1995, p.4.

¹¹³ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005, p.28.

¹¹⁴ Foi no início do século XIX, que os edifícios híbridos despontaram, uma vez que a malha da cidade se começava a adensar. Neste momento sente-se a necessidade de sobrepor diferentes funções e uma variedade de programas, no interior de um único contentor. *'Como depende de la naturaleza individual de su proceso de creación, puede adoptar múltiples representaciones, incluso contradictorias en su apariencia: hito urbano, escultura, paisaje o volumen anónimo. (...) El híbrido-hito no está sujeto a la indiferencia, su sentido es producir impacto en el observador. No pasa desapercibido, sino que manifiesta sus habilidades en público, su carácter extravertido y sus dotes de atracción. El edificio híbrido con carácter de hito es un actor con un papel destacado en la escena urbana'*. MOZAS, Javier - *Usos mezclados | Mixed uses*. in Revista a+t – *Hybrids II*, 2008, p.22.

¹¹⁵ BYRNE, Gonçalo - *Estoril-Sol Residence*. [Em linha].



42. Hotel Estoril-Sol, Gonçalo Byrne, (2010) Cascais.

uma envolvente histórica e patrimonial, aparece-nos um edifício maioritariamente habitacional. Caracteriza-se como um *landmark*, que se confronta violentamente com o contexto e que propõe uma nova visão da paisagem existente, desimpedindo a relação entre o vale e a linha do mar, até então impedidas pela antiga construção. Desligando-se de quaisquer memórias e tradições, assume-se desde logo como uma *possibilidade de futuro*, quer pelas visões críticas que suscita, quer pelos antagonismos que propõe. Uma construção que embora fragmentada pela existência de ocios na sua materialização, faz uma tentativa de anulação de barreiras, permitindo permeabilidades visuais ao mesmo tempo que tenta criar relações pedonais, desenhando uma praça de entrada para o *Parque de Palmela*, prolongando o coberto vegetal até ao mar e criando uma passagem sob a rua, que desemboca no passeio público que percorre a marginal. Numa atitude de domínio sobre a paisagem, projectando-se parte da obra sobre a avenida, expõe-se *‘uma escultura híbrida, uma consola balanceada que assume a geografia do vale, que não é nem torre, nem prédio, nem construção horizontal’*.¹¹⁶

‘La moderna insistencia en la correspondencia entre la forma del edificio y su función ya no funciona. La relación forma-función en un híbrido puede ser explícita o implícita. En el primer caso se tiende a la fragmentación, en el segundo a la integración. Un híbrido genérico es un edificio-contenedor que procura un hábitat indiferenciado a la diversidad de funciones que se agrupan en su interior’.¹¹⁷ *‘Son organismos con múltiples programas interconectados, preparados para acoger, tanto a las actividades previstas, como a las imprevistas de una ciudad. (...) La hibridación se asocia con una cierta forma de grandeur, de esplendor, de gigantismo, porque la mezcla impone la talla, a su vez, la superposición reclama altura y la apropiación de superficie por la ampliación del programa consume terreno’*.¹¹⁸

O *edificio-contedor* de programas ultrapassa os domínios da arquitectura, para fazer parte do campo do urbanismo. No entanto, como mencionam *Borja* e *Castells* no livro *Local y Global*, nem todos os grandes projectos urbanos são capazes de gerar novas centralidades, uma vez que entendem que para estabelecer uma nova centralidade são necessárias múltiplas acções, que não passam apenas pela resolução do projecto isolado. *‘Los grandes proyectos urbanos son hoy los elementos definitorios de la construcción de la ciudad metropolitana. La eficacia de los proyectos infraestructurales, vinculados a la movilidad y virtualmente*

¹¹⁶ *Complexo habitacional Estoril-Sol gera «bastante impacto»*. [Em linha].

¹¹⁷ MOZAS, Javier - *Usos mezclados | Mixed uses*. in *Revista a+t – Hybrids II*, 2008, p.22.

¹¹⁸ *Ibidem*, p.24.



43. Vistas de Hamburgo e imagem do projecto da
44. Elbphilharmonie. Herzog & de Meuron (conclusão
45. prevista para 2011).

multiplicadores de accesibilidades y generadores de centralidades, dependerá del carácter integral de los mismos, es decir, de su polivalencia, de su capacidad de servir, más allá de su función específica o sectorial (...) Finalmente los grandes proyectos tendrán un valor estratégico según sea su capacidad de promover transformaciones del medio urbano regional que aumenten su atraktividad y su cohesión.¹¹⁹

No extremo do porto de *Hamburgo*, existe um enorme volume que, até à *Segunda Guerra Mundial*, era ocupado por armazéns. Destruído nesta altura, detinha um lugar de destaque, uma vez que se assumia como a porta de entrada da cidade, na foz do *rio Elba*. Para o fazer renascer, foi concebido um projecto cultural que compreendia salas de concertos, hotel e espaço residencial, aos quais se somava o intuito de um projecto que fomentasse um forte desenvolvimento urbano, tornando-se num ponto vital para a renovação da cidade. A *Elbphilharmonie* assumia-se desde logo como um potencial *landmark*, desenhando uma paisagem incompleta. Uma coroa em vidro, que culmina com uma forma que nos remete instantaneamente para imagens de ondas e que se adiciona verticalmente às paredes de tijolo vermelho da pré-existência, numa mistura de antagonismos, entre tradição e modernidade, robustez e leveza. Esta divisão origina um enorme terraço, que com alguma generosidade poderemos apelidar de praça, que ao invés das tradicionais que antecedem a entrada no edifício, aparece no limiar entre o antigo esqueleto e o acrescento, numa posição elevada em relação a toda a cidade, permitindo a sua contemplação. *‘En algunos lugares la terraza de la Plaza, que circunda el edificio, se ensanchará para generar espacios exteriores de mayor amplitud, cuya altura y modelado con formas abovedadas conseguirán potenciar el dramatismo del panorama*’.¹²⁰ Pensar que esta praça integrada no edifício seria apenas para fruição de um grupo restrito de pessoas, era um equívoco pois não foi para isso que ela foi desenhada. O objectivo é que os habitantes possam transferir as suas rotinas incorporando esta nova construção como um local de enorme valor social e que demarcará a cidade culturalmente. *‘It is, so to speak, a vertical city within a city, in which different urban functions come together. It’s a focal point for social and cultural life in Hamburg. Of course all of this has influenced the planning. So the uniqueness lies in the complexity of the project, which caters for these many different users and their varying interests*’.¹²¹ É curiosa a grande presença social que a *Elbphilharmonie* captou para junto de si desde o seu início. Com as primeiras imagens conseguiu impressionar o público, que exerceu uma

¹¹⁹ BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel - *Local y Glocal: la gestión de las ciudades en la era de la información*, 1997, p.253.

¹²⁰ Herzog & de Meuron, AV Monografias, 2005, p.160.

¹²¹ Elbphilharmonie Hamburg. [Em linha].

forte pressão sobre os media, políticos e investidores para que o edifício fosse realmente construído. Um novo *farol*, com todas as implicações que isso poderá trazer à cidade.

Desde logo, percebemos que a importância do edifício enquanto ícone não deve ficar apenas pela ascensão a um limite estético, pela reinvenção e competição entre cidades ou pela sedução do turista. Acima de tudo, deve assumir-se como uma arte útil, auxiliando uma necessidade social, que não desculpa que não possam seduzir e serem belos. Como *Luís Galiano* expressou, estamos perante uma arquitectura que parece querer deslumbrar-nos mais do que servir-nos. Onde ficou o limite entre o socialmente útil e a experiência estética? Torna-se fundamental que estas arquitecturas sejam aceites pelos habitantes da cidade, satisfazendo primeiramente as suas necessidades e melhorando, assim, a sua qualidade de vida. Se isto não acontecer, certamente não traduzirão uma mais-valia para o local e para a sua população.

Os vazios¹²² urbanos começam a emergir na paisagem urbana de um modo recorrente, consequências tanto de uma urbanização descontínua e heterogénea sobre o território, como das reminiscências de uma cidade industrial já morta, que deixou vestígios em ruínas de unidades produtivas desactivadas. *‘Nuestras grandes ciudades están pobladas por este tipo de territorios. Áreas abandonadas por la industria, por los ferrocarriles, por los puertos; áreas abandonadas como consecuencia de la violencia, el receso de la actividad residencial o comercial, el deterioro de lo edificado; espacios residuales en los márgenes de los ríos, vertederos, canteras; áreas infrautilizadas por inaccesibles, entre autopistas, al borde de operaciones inmobiliarias cerradas sobre sí mismas, de acceso restringido por teóricas razones de seguridad y protección’*.¹²³ *‘São espaços expectantes, mais ou menos abandonados, mais ou menos delimitados no coração da cidade tradicional, ou mais ou menos indefinidos nas periferias difusas. São manchas de “não-cidade”, espaços ausentes, ignorados ou caídos em desuso, alheios ou sobreviventes a quaisquer sistemas estruturantes do território’*.¹²⁴ Representam espaços flexíveis capazes de se articularem com a envolvente desconectada, espaços que foram esquecidos, aos quais o tempo acabou por conceder anonimato, colocando nestes, uma nova confiança associada às oportunidades de *(re) fazer paisagens*,

¹²² Segundo João Belo Rodeia *‘a palavra vazio não é utilizada para caracterizar algo que nada contém, dada a inevitabilidade de que, quando associada ao urbano, a tudo quanto é próprio e matéria da cidade, implica sempre algo (algum suporte) que contém. (...) E é este contido que resulta desconsiderado porque desocupado, desprovido ou destituído em face do que é próprio e matéria da cidade’*. RODEIA, João Belo - *Algumas considerações (muito) sumárias*. in Trienal de Arquitectura de Lisboa; *Vazios Urbanos = Urban Voids*, 2007, p.21.

¹²³ MORALES, Solá - *Territorios*, 2002, p.103.

¹²⁴ MELO, Luís Pedro Sá - *Terrain vague: notas de investigação para uma identidade*. in *Arte Capital*, 2007. [Em linha].

construir lugares e espaço público, para darem origem a novas centralidades, na tentativa de cicatrizar os efeitos da metropolização ou explosão das cidades. *Espaços vagos* que anseiam por oportunidades para se metamorfosearem. É na exploração conceptual destas circunstâncias territoriais que reside parte da (re) invenção dos paradigmas da cidade contemporânea. Solá-Morales fala-nos dos *vazios urbanos*¹²⁵ como espaços onde existe uma forte memória urbana, habitualmente com enorme importância no imaginário colectivo. Implicam uma operação que envolve um contrato social, através da preservação do passado e da inserção de rupturas na memória, [re]construindo uma outra história, fazendo destes lugares singulares, *'derradeiras possibilidades de pensar as partes como o todo e o todo como as partes, convocando, em simultâneo, cidade, metrópole e ruralidade. Propiciam, também o ensejo de reflectir a actuar localmente desde a globalidade e de reflectir e actuar globalmente desde a localidade'*.¹²⁶ Estes espaços informais têm mostrado que quer estejam localizados em territórios periféricos, quer em centros históricos da cidade consolidada, têm sido quase sempre alvo de experimentação e exploração conceptual, considerados por Jacques Herzog como os melhores espaços para se inventar cidade. Neste contexto, remetem-nos para novas estratégias de intervenção, gestão e contaminação metropolitanas, que de acordo com Solá-Morales não passam apenas pela ordenação e reposição na malha citadina, destes vazios. *'Una zona obsolescente es una oportunidad, incluso de centralidad. Una operación inicialmente "especializada" (una ronda perimetral o una zona de actividades logísticas) puede propiciar un desarrollo urbano a una escala superior. Un gran evento internacional (Exposición Universal, Jugos Olímpicos, etc.) puede transformar la ciudad (...) o dejar solo algunas infraestructuras subutilizadas'*.¹²⁷ Podem conciliar a resolução da pequena, até à grande escala, onde a exploração de edifícios especialmente significantes ou de carácter iconográfico revela a capacidade de gerar nestes lugares, um novo território com novas referências.

'Más regeneraciones que reformas, las conversiones de la central eléctrica madrileña en centro de arte y de los almacenes del puerto de Hamburgo en auditorio alteran radicalmente los edificios existentes. Es ilustrativo el contraste entre la grave volumetría del cuerpo añadido en el primer caso y la ligereza aérea del segundo, una reflexión visual para la que Semper brinda un contrapunto con su elogio de la solidez simbólica e perceptiva del

¹²⁵ Vazios Urbanos = Brownfields = Terrain Vague = Espaços Banais.

MATEUS, José - *Spreebogen 33-91.07*. in Trienal de Arquitectura de Lisboa; *Vazios Urbanos = Urban Voids*, 2007, p.13.

¹²⁶ RODEIA, João Belo - *Algumas considerações (muito) sumárias*. in Trienal de Arquitectura de Lisboa; *Vazios Urbanos = Urban Voids*, 2007, p.23.

¹²⁷ BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel - *Local y Glocal: la gestión de las ciudades en la era de la información*, 1997, p.254.



46. La Caixa Fórum Madrid, as permeabilidades que proporciona aos transeuntes. Herzog & de
47. 48. Meuron (2008).

rusticato'.¹²⁸ Dando uma nova função a edifícios maioritariamente industriais, que se encontravam obsoletos, a equipa de *Herzog & de Meuron* desenha novas estruturas que predominam sobre as pré-existentes.

Um vazio urbano gerado pela desactivação de uma antiga central eléctrica construída nos finais do século XIX, que se encontrava inserida no seio de uma intensa malha de actividades culturais, foi o incentivo para se propor um novo espaço destinado à cultura. Trata-se de um edifício classificado, que não poderia ser de todo demolido. No entanto, era necessário dar visibilidade urbana ao novo centro social e cultural de *La Caixa Fórum Madrid* que, para além de se encontrar dissimulado nas estreitas ruas do centro histórico, estava rodeado dos actuais espaços culturais da cidade, dando seguimento ao grande eixo de arte que incluía o *Museu do Prado*, o *Museu de Arte Thyssen-Bornemisza* e o *Museu Nacional Rainha Sofia*. Se, por um lado, era necessário crescer verticalmente de forma a acenar sobre uma envolvente próxima, era também essencial criar-se um espaço de descompressão no miolo daquela malha densa, uma praça que possibilitasse um ponto de paragem para quem se deslocava até ao edifício. A estratégia foi subtrair o *embasamento* de granito da antiga unidade permitindo que a praça prolongasse a área comunitária para baixo do edifício, criando um espaço coberto, intermediário, entre interior|exterior e adicionar um *entablamento* no topo da construção pré-existente, que permitiu fazer face à área insuficiente da antiga central. Um volume desenhado em aço corten, por vezes perfurado, que se sobrepõe ao remate da antiga central. Um edifício que quase parece levitar, devido à possibilidade de deslocar o suporte perimetral da pré-existência para uma localização central, criando um magnetismo que convida o transeunte até ao seu interior. Para *Herzog & de Meuron*¹²⁹ a preservação do edifício original, grande parte das vezes não se revela imprescindível, a não ser que este manifeste qualidades fundamentais para serem conservadas. A reestruturação deste edifício ultrapassou a supressão do seu embasamento, os antigos vãos foram tapados com tijolo, material genuíno da antiga central, apenas subsistindo as cantarias exteriores da janela, no entanto, foram desenhadas pontualmente novas aberturas com uma formalização e ordem compositiva que as diferencia completamente das anteriores. *La Caixa*, totalmente integrada na dinâmica da cidade, tinha esse mesmo objectivo, a criação de sinergias com a envolvente tornando-se um ponto catalisador de dinâmicas culturais e sociais.

¹²⁸ *Herzog & de Meuron - AV Monografias*, 2005, p.13.

¹²⁹ Esta dupla suíça mostra-se como a opção mais acertada para reverter a antiga central eléctrica num centro cultural, uma vez que como nos transmite *Llätzer Moix*, estes arquitectos teriam trabalhado com um enorme sucesso na reabilitação da sede da *Tate Modern* em *Londres*, um dos museus mais reconhecidos internacionalmente.

'No sólo la transparencia y la fluidez espacial, la creciente conexión entre el interior y el exterior y el aligeramiento de los muros constituyen temas recurrentes desde mediados del siglo XIX'.¹³⁰ A importância da relação e complementaridade entre o espaço público e a arquitectura deve ser considerada fundamental, de modo a haver consonância entre as especificidades do objecto arquitectónico, com a praça, parques, rua, jardins e largos, elementos que sempre estiveram presentes na nossa compreensão de cidade. No entanto esta pesquisa não deve ficar apenas pela exploração da cenografia do edifício, devendo reflectir-se sobre as conexões entre o interior e exterior, continuidades de percursos, enfiamentos visuais, cumplicidade entre espaços de percurso e momentos de paragem, capacitando o diálogo entre o edifício e a cidade. Assim a definição do limite do edifício e do redesenho do plano marginal constitui um factor determinante na integração e transformação da nova arquitectura com o tecido urbano, capaz de influenciar igualmente o comportamento espacial dos transeuntes, pelas relações topológicas criadas. Na verdade, torna-se habitual, que os edifícios que se localizam no seio de uma cidade a passar por uma crise social de valores, em que as relações pessoais foram trocadas pela especulação imobiliária, as relações monetárias, os fluxos de automóveis e de informação, tenham a tendência de se relacionarem com este exterior de uma forma mais violenta. Tendem a interiorizar-se em busca do alheamento de uma realidade deturpada, numa tentativa de esquecer a frieza e a turbulência dos acontecimentos exteriores, criando espaços que permitem uma vivência distinta, no interior da massa construída.

Almada possui um extenso património industrial em desactivação, que permitiu oportunidades para uma reestruturação urbana que esta cidade não soube aproveitar. O *Teatro Azul*¹³¹ é uma excepção. Construído numa área arquitectonicamente pouco qualificada, encontra-se rodeado por edifícios anónimos, traseiras desqualificadas e pisos térreos ocupados por garagens, *'um lugar anónimo à espera de um qualquer acontecimento que pudesse articular sentidos'*.¹³² Rodeado de *banalidade*, este edifício não se assume isolado numa sensação de repulsa com a envolvente, tenta antes integrar-se e adaptar-se às geometrias envolventes. O *'teatro é radicalmente diferente mas, ao mesmo tempo, vai buscar à envolvente pretextos*

¹³⁰ MORALES, Solá - *Territorios*, 2002, p.139.

¹³¹ *'O revestimento a mosaico cerâmico vitrificado azul claro "embrulha" obsessivamente todo o conjunto de modo a "apertar", através da cor, brilho e textura, os dispersos e diferentes momentos que um organismo com esta complexidade gera e encerra. A unidade assim encontrada fez nascer, quase naturalmente, a designação Teatro Azul que nos parece portadora do poder referido por Kevin Lynch: Mesmo a doação de um nome tem um determinado poder, desde que esse seja um nome conhecido e aceite. [...] se pretendermos tornar o nosso ambiente significativo, temos necessidade de uma tal coincidência de associação e de imaginabilidade'*. Manuel Graça Dias + Egas José Vieira arquitectos. [Em linha]. <http://www.contemporanea.com.pt/tma_06.html>.

¹³² *Ibidem*.



49. Teatro Municipal de Almada ou Teatro Azul, Manuel Graça
50. 51. Dias e Egas José Vieira, 2005.

*para que esta não se “sinta mal”. É como ter em casa uma pessoa que chegou um bocado mal vestida para jantar e nós não irmos logo a correr vestir um smoking para a envergonhar. Pomo-nos um bocado à maneira dele, para que se sinta à vontade’.*¹³³ Um diálogo que se procura, não através da criação de praças, que iriam enaltecer e objectualizar a construção devido ao afastamento criado, mas através da criação de estreitos percursos através de ruelas que se desenham entre o novo edifício e os restantes. Com certeza um pedaço de cidade que pretende contaminar uma realidade dura e feia, onde o peão, até então, poderia não ter motivos para passar. *‘Acreditamos que a rua, que era um sítio de passagem, venha a ser também um destino. O facto de estar lá este programa novo já ajudará a que isso aconteça. Daqui a uns anos talvez seja possível que algumas destas garagens dêem lugar a lojas, cafés’.*¹³⁴ Constrói-se uma nova centralidade que mantém um forte diálogo com a rua, respeitando o plano marginal dos edifícios que o ladeiam, promovendo uma relação mais espontânea entre interior e exterior, já que lança as pessoas directamente para a dinâmica da rua.

*‘En muchos casos es importante preservar o producir la continuidad formal entre la nueva operación y el tejido preexistente, sobre todo si es de calidad. (...) En otros casos conviene ejecutar una actuación fuerte de desenclavamiento y de prestigio precisamente para hacer posible esta continuidad (...). En algunos casos la realización de una actuación fundamentalmente simbólica resulta de gran eficacia (por ejemplo, Arche de la Défense - París) para establecer continuidad. En otros casos la operación requiere una fuerte actuación de ruptura formal con el entorno inmediato, por ejemplo, áreas degradadas, precisamente para establecer la relación física, social y simbólica con la ciudad y sus centralidades, por ejemplo, un buen equipamiento cultural en un área histórica degradada’*¹³⁵ (museu MACBA, em Barcelona). O trabalho desenvolvido por Koolhaas parte da compreensão da densidade da realidade metropolitana e dos processos globalizantes, assumindo uma arquitectura assente na desconexão, no contraste e na ruptura, onde a ideia de continuidade de um tecido urbano se encontra dissimulada, ou simplesmente não existe, pela procura de projectos com sentimentos múltiplos, de arquitecturas fragmento que se mostram incapazes, por vezes, de dialogar com um mundo alheio às suas especificidades. No livro *Supermodernism*, Hans Ibelings afirma que para esta arquitectura, a envolvente não se constitui como elemento de inspiração ou legitimação,

¹³³ MATEUS, José - *Teatro Azul*. [Em linha].

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel - *Local y Glogal: la gestión de las ciudades en la era de la información*, 1997, pp.255,256.

uma vez que segundo ele, os edifícios que expressam a aura da globalização estão mais interessados em responder a um programa, ou seja, em cumprir um interior.

*'The first observation is that, in a building beyond a certain size, the scale becomes so enormous and the distance between center and perimeter, or core and skin, becomes so vast that the exterior can no longer hope to make any precise disclosure about the interior',*¹³⁶ isto significa que a casca e o miolo do edifício, interior e exterior, podem ser projectos completamente autónomos e separados, trabalhando de forma independente, uma vez que respondem a solicitações diferenciadas, por um lado, as exigências da cidade, por outro a resposta programática. Anteriormente, edifícios oitocentistas revelavam também esta autonomia entre a capa e o conteúdo. Construções como o *Crystal Palace* de Paxton ou a reconstrução de edifícios na Paris de Haussman, aludem-nos pela dificuldade que temos em apreender as suas dimensões interiores de acordo com o seu exterior. Se por um lado os edifícios de Haussman tinham a preocupação de desenhar o espaço urbano através da fachada que a circunscreve, já o *Crystal Palace*, adquire esta dicotomia através da sua *'dimensão que o autonomiza da simples fachada cortina, pelo facto de ser realizada na sua totalidade por elementos intermutáveis, que são igualmente indiferenciados em relação à composição da estrutura portante do edifício, mas contendo a capacidade de diferenciar a relação entre interior e exterior'*.¹³⁷

Deste modo, assiste-se em muitos edifícios à separação entre a pele, membrana envolvente, e o interior, uma *'separación de la realidad para crear con toda evidencia un espacio de representación. Separación física que niega la permeabilidad, la transitividad, la transparencia. Máxima artificialidad producida por un recinto cerrado, acotado, protegido. Artificialidad del clima, de la organización, del control. Artificialidad del espacio interior, siempre interior aunque esté al aire libre, producida por medios arquitectónicos que pueden ser múltiples, variables, efímeros, etc., pero que están siempre encerrados por el envoltorio rígido del contenedor'*.¹³⁸ Koolhaas em *Nova lorque Delirante* intitula a deliberada divergência entre o interior e o exterior dos edifícios, como *'lobotomia'*¹³⁹, em que as conexões nervosas da fachada com o funcionamento interno são quebradas. Refere ainda uma segunda lobotomia, *'não entre o invólucro e o conteúdo dos edifícios, mas entre o edifício individual e o conjunto do sistema urbano'*.¹⁴⁰

¹³⁶ KOOLHAAS, Rem - *Rem Koolhaas: Conversations with Students*, 1996, p.15.

¹³⁷ LOUSA, António - *Object-City*, 2009, p.85.

¹³⁸ MORALES, Solá - *Territorios*, 2002, p.100.

¹³⁹ KOOLHAAS, Rem - *Nova lorque Delirante*, 2008, p.13.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p.19.

*'Sem limites, a arquitectura não poderia existir: "Cancelar os limites (...) é cancelar toda a arquitectura". Mas esses limites, apesar de necessários, parecem um convite à transgressão, o que Tschumi descreve como uma 'prática crítica válida'.*¹⁴¹

No limite, a inexistência de diálogo com o contexto faz com que os edifícios, que têm implícita uma ideia de grandeza, assumam uma clara arrogância solitária pela sua envolvente. Os museus, gigantescos estádios, inúmeros centros-comerciais, os simulados parques temáticos, demonstram-se hoje cada vez mais como *contentores*¹⁴² | *arquitecturas bunker*. Percebemos assim que apesar de a sociedade aceitar a surpresa e a excentricidade formal, necessita por sua vez, que a estruturação espacial se relacione com a memória e a tradição urbana, no fundo, que seja possível reconhecer alguns arquétipos espaciais, como a rua, a praça e o largo, a distinção entre público e privado, de modo que o indivíduo se encontre no seio de uma malha urbana cada vez mais fragmentada e complexa.

*'El nuevo marco de referencia - al contrario del posmoderno y del deconstructivista ya no estará dictado por lo único, autentico o específico, sino por lo universal. En estos días tanto los arquitectos como los críticos se esfuerzan por trabar una relación genuina con el entorno cotidiano, incluyendo sus formas más arbitrarias, monótonas y feas. En la era de la globalización, mientras la banalidad se abre paso a escala abrumadora, tales esfuerzos son más necesarios que nunca'.*¹⁴³ No entanto, estamos a assistir rapidamente à desideologização do objecto, em que as noções de lugar, contexto e identidade parecem ser menosprezadas relativamente à crescente importância das sensações visuais e espaciais.

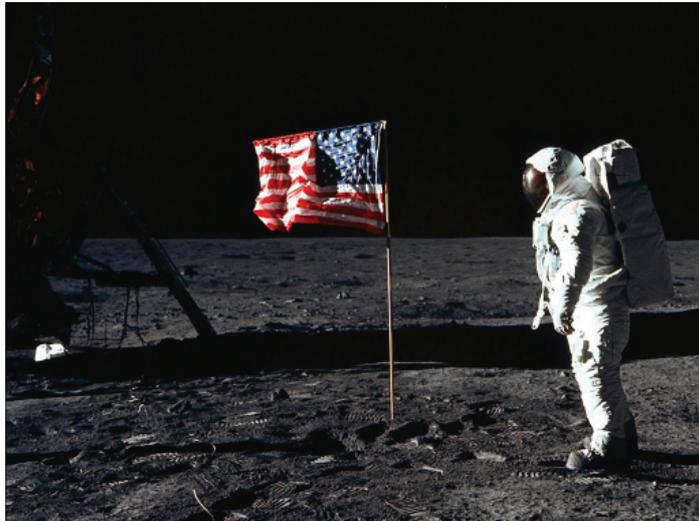
¹⁴¹ NESBITT, Kate - *Uma Nova Agenda para a Arquitectura: antologia teórica 1965-1995*, 2008. p.173.

¹⁴² *'Proponemos la categoría de contenedor para referimos a estos lugares, no siempre públicos, tampoco exactamente privados, en los que se produce el intercambio, la dispensa, la distribución de los dones que constituyen el consumo múltiple de nuestras sociedades altamente ritualizadas. Un museo, un estadio, un centro comercial, un teatro de ópera, un parque temático de entretenimiento, un edificio histórico protegido para ser visitado o un centro turístico, con contenedores. No son transparentes, sino recintos cerrados donde la separación generalizada de la que hablaba Guy Debord en su La sociedad del espectáculo, constituye una primera premisa fundamental'.* MORALES, Solá - *Territorios*, 2002, p.99.

¹⁴³ IBELINGS, Hans - *SUPERMODERNISM: Architecture in the age of Globalization*, 2002, p.135.

'The postmodern "rappelle á l'ordre" indicted modernism for devaluing the traditional urban values of pedestrian scale, street grid continuity, and contextual architectural character. As has been well documented, the postmodern impulse can be equally understood as a desire to communicate with multiple audiences or to commodify architectural images for diversifying consumer markets'.¹⁴⁴

¹⁴⁴ WALDHEIM, Charles - *The Landscape Urbanism Reader*. 2006, p.39.



52. Viagem até ao solo lunar, 20 de Julho de 1969.

'A arquitectura precisa de um tempo certo para ser bem feita. De um tempo e de um tempo. De uma duração e de um ritmo. [...] Tempo de estudo e de análise para se conhecer os dados do problema. Tempo de reflexão para se chegar a uma síntese, a uma solução rigorosa. E um tempo adequado para a sua construção'.¹⁴⁵ Assim, a arquitectura enquanto arte social que desenha espaços, necessita de tempo para a sua reflexão. Contudo a sociedade actual está cada vez menos, predisposta a aceitar o tempo que a arquitectura necessita, levando-a a uma compreensão superficial e empobrecida sobre os espaços construídos e consequentemente, sobre os que se irão construir.

O fenómeno da globalização que marca a época presente actua de forma contumaz sobre a mentalidade contemporânea, desde os anos 60, em que a viagem do homem à lua ajudou a conformar o lugar global. Como constatou Castells, tudo gira em torno de uma variada *rede de fluxos*, que impulsiona uma crescente artificialização da experiência humana. O que se constatava era uma sociedade em rede vinculada à exportação de valores, à uniformização e a um conseqüente diálogo entre cidades, que partilhavam um código cultural comum.

¹⁴⁵ BAEZA, Alberto Campo - *A Ideia Construída*, 2008. p.26.

Os equipamentos culturais estiveram, desde sempre, associados ao desenvolvimento e evolução da cidade, consubstanciando espaços onde a comunidade se reconhece. Foi perceptível com o decorrer do século XX, a aparição de numerosos espaços culturais com capacidade para darem resposta espacial às novas exigências sociais. Além de requalificarem zonas degradadas das cidades tinham o propósito de expandir o turismo cultural, dentro e fora de determinada região, por surgirem associados a estratégias de divulgação e promoção turística das cidades e regiões onde estavam implantados. Para isso precisavam de ser marcantes e de pontuar a cidade, mostrando, como afirmava *Kevin Lynch*, a sua originalidade como elementos únicos no contexto. Paradoxalmente à conservação dos monumentos do passado, as cidades, passaram a associar a duplicidade de serem simultaneamente, as mais antigas e as mais novas, as mais perenes e dinâmicas, munindo-se de construções que procuram uma silhueta sedutora, que possa ser vendida através dos meios de comunicação. Quer fossem fruto de reconstrução, ampliação, ou edifícios construídos de raiz, os edifícios da cultura *‘constituíram-se como novas identidades para regiões ou cidades “deprimidas”, visando reforçar a sua auto-estima colectiva, após anos de crise pós-industrial e sequente desagregação económica e social. Neste sentido e em muitos casos, a “cultura” - enquanto programa político e/ou institucional - constituiu o impulso ou o alibi, para despoletar essa relação entre a encomenda, o “arquitecto-estrela”, e a “arquitectura-ícone”. Foi no seio dessa relação triangular, que os museus - programas excepcionais traduzidos tendencialmente por arquitecturas icónicas’*,¹⁴⁶ trabalharam enquanto definidores de uma imagem para determinada instituição, fazendo-se acompanhar de uma nova ideologia de *franchising cultural*, estimulando a regeneração económica e turística dos locais onde estão inseridos.

A necessidade de dar um sentido ao presente, segundo *Marc Augé*, advém da *superabundância* e do *excesso*, que intitula de *sobremodernidade*. *‘O mundo da sobremodernidade não é feito à exacta medida daquele em que pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço’*.¹⁴⁷

A demanda da imagem e do consumo exacerbado elege a sedução como meio de expressão da arquitectura, que se vê reduzida a formas estéticas vazias de conteúdo. A cidade passa a ser pensada com base numa cultura da imagem e em estratégias comerciais e publicitárias, pronta a ser consumida. Em *A Anestésica*

¹⁴⁶ GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.474.

¹⁴⁷ AUGÉ, Marc - *Não-Lugares introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, 2005, p.43.

da *Arquitectura*, Neil Leach, argui sobre a 'cultura da simulação, em que tudo se resume a imagens. Tudo é transportado para um nível estético e valorizado pela sua aparência. O mundo tornou-se estetizado'.¹⁴⁸ A imagem deixa então de reflectir a realidade, assumindo-se ela própria como uma outra verdade, transferindo-nos para o mundo da 'hiper-realidade, em que tudo se estetiza'¹⁴⁹ a si mesmo: a política estetiza-se em espectáculo, o sexo, em publicidade e pornografia, e toda a gama de actividades se transforma em algo chamado cultura, o que é totalmente diferente de arte; esta cultura invade todos os campos através da publicidade e da semiologização dos media'.¹⁵⁰ O excesso de visualismo e a obsessão cada vez maior com a produção de imagens, como Leach expõe, funciona como uma espécie de 'narcótico, que embriaga o observador, anestesiando-o'¹⁵¹ através da estimulação sensorial, capaz de alienar colectivamente a percepção social e cívica.

Segundo Pedro Gadanho, 'não é inusual associar-se o campo da arquitectura à produção exclusiva de edifícios monumentais ou como Stevens o prefere colocar, à produção "daquelas partes do ambiente construído que as classes dominantes usam para justificar a sua dominação da ordem social." (...) Afinal, para além da ideia de dominação, existem outras formas de poder e status social que são discretamente reveladas no recurso ao campo restrito da produção arquitectónica'.¹⁵²

Gradualmente assiste-se à desvalorização das especificidades das culturas locais, uma vez que vislumbramos uma perda de identidade através da tematização de cidades inteiras, verificando-se que estas se tornam cada vez mais semelhantes entre si. Instaura-se um espaço *transnacional*. 'Its main inspiration is the baffling discovery that Americans are talking about the problems of their cities, Europeans are talking

¹⁴⁸ LEACH, Neil - *A ANestética da Arquitectura*, 2005, p.19.

¹⁴⁹ 'Estetizar um objecto significa anestesiá-lo e despi-lo das suas conotações desagradáveis. (...) Na era da estetização, é precisamente o lado menos agradável das coisas que ganhou capacidade de ganhar respostas aparentemente paradoxais, ao ponto de aquilo que não é, à partida, atractivo poder facilmente ser considerado esteticamente apelativo. Agora que a industrialização se tornou chique, em que as antigas fábricas são transformadas em apartamentos, as centrais eléctricas em museus nacionais, e o calçado industrial e os fatos de macaco dos trabalhadores fazem parte da moda, tudo o que é repugnante e áspero parece prestar-se à estetização. Tudo é motivo para a transformação em espectáculo e em prazer estético'. Jean Baudrillard - *Transpolitics, Transsexuality, Transaesthetics*. apud: LEACH, Neil - *A ANestética da Arquitectura*, 2005, p.20.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ LEACH, Neil - *A ANestética da Arquitectura*, 2005, p.67. O excesso de estímulos mentais da vida do homem metropolitano, leva-o a desenvolver mecanismos de defesa, de modo a proteger-se das constantes solicitações da cidade. Esta incapacidade do indivíduo responder aos estímulos da cidade foi apelidade por Baudelaire e mais tarde explorada por Simmel, como a atitude blasé.

¹⁵² Gary Stevens - *The Favored Circle, the Social Foundations os Architectural Distinction*. apud: GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.54.

about the problems of their cities, Asians are talking about the problems of their cities, but if you look at these cities, there is almost no difference between them.¹⁵³

'A cidade é constituída pela repetição de pequenas unidades que asseguram o tecido contínuo, do qual pontualmente emergem as grandes estruturas institucionais. Sempre me espantou, em Lisboa, o contraste entre o tecido fragmentado e quase cubista, influenciado pela cultura árabe, e as grandes construções, os grandes palácios. Este duplo registo determina a intensidade da expressão arquitectónica. Não existe monumento imponente na cidade sem a continuidade anónima de múltiplas construções (...) E, contudo, na evolução da cidade, a perda deste sentido do papel de cada construção está nos olhos de todos. A generalizada ambição de protagonismo torna por isso impossível qualquer forma de protagonismo'.¹⁵⁴

No livro *La Ciudad Genérica*, Koolhaas define esta cidade, que se mostra desprovida de identidade, como reflexo de uma realidade superficial, a dos nossos dias. Liberta do espartilho do centro, esta sofre de *amnésia* uma vez que surge da tábua rasa, numa rejeição da história que vem aos poucos apoderar-se do lugar da antiga cidade, num constante antagonismo entre cidade clássica vs cidade genérica. Protagoniza a pós-cidade, global e omnipresente, que existe na *América*, na *Ásia* ou na *Europa*, onde os vazios se mostram essenciais para a edificação de novos volumes, impreterivelmente com proporções exacerbadas. *'A melhor definição da estética da cidade genérica é o estilo livre. As estradas, os edifícios e a natureza coexistem com relações flexíveis, aparentemente sem motivo, com uma espectacular diversidade organizativa, podendo qualquer um dos três dominar*'.¹⁵⁵ Esta aleatoriedade parece pontuar bastantes cidades em que o crescimento desmesurado de novos edifícios, fez despoletar uma luta entre o ser-se cada vez mais alto e cada vez maior. Uma luta que provoca nos edifícios a perda de intensidade e força, em que *'cada momento concreto se afasta dos demais para criar um momento de experiências estéticas quase não apreciáveis*'¹⁵⁶ e que nos parece transportar umas décadas para trás, remontando ao aparecimento dos primeiros arranha-céus nos Estados Unidos.

'El mismo edificio, con unos pocos ajustes relativos al emplazamiento, puede erigirse en cualquier parte. Sería interesante saber hasta qué punto la emergencia de la idea de que todo puede estar en todas partes

¹⁵³ KOOLHAAS, Rem - *Rem Koolhaas: Conversations with Students*, 1996, p.40.

¹⁵⁴ VIEIRA, Álvaro de Siza - *Imaginar a Evidência*. 1998, p.97.

¹⁵⁵ KOOLHAAS, Rem - *La Ciudad Genérica*, 2007, p.28.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.15.

está vinculada al despliegue de esta jet set arquitectónica, que observa con sus propios ojos la presencia de las mismas cosas por todas partes y sabe a partir de su práctica internacional que el mismo edificio puede construirse en cualquier lugar.¹⁵⁷

'Dir-se-ia que a arquitectura tende a evoluir para a rarefacção dos significados em favor dos sentidos. E essa extrema luminosidade das formas obscurece ou deprime os valores temporais da civilização'.¹⁵⁸ A arquitectura passa a centrar-se no desenho do objecto, dando primazia à sua forma e imagem, e na sua relação súbita com o sujeito, deixando para segundo plano a relação do edifício com o sistema cidade.

A vivência da cidade faz-se através de uma experiência estetizada, em que se dá primazia às imagens, traduzindo-se num incontestável alheamento da realidade. Economias emergentes de um oriente a capitalizar-se, como a *China*, o *Dubai*, *Singapura* ou a *Malásia*, procuram importar valores ocidentais de modo a afirmarem-se perante todo o mundo. Recorrendo ou não a uma arquitectura do star-system, constroem cidade à procura do delírio. A *China* transformou-se num mercado da imagem, em que empresas ou o Estado procuram captar para si toda a atenção urbana, ostentando processos sedutores que nos aprisionam pela superficialidade da sua aparência, ambicionando ser símbolos de magnificência, prosperidade e poder, numa constante adaptação da arquitectura ao mercado. Efectivamente exploram a novidade formal, os revestimentos das fachadas, em opulentas construções protagonizadas na sua maioria por arquitectos ocidentais de renome, que depositam nestes territórios elementos desconexos de uma *hiper-realidade*, desligados aparentemente, da democracia ocidental que a mediatização ajudou a disseminar. Um *país laboratório*, para arquitectos que pretendem projectar a novidade e que aqui encontram o cenário ideal para concretizarem os seus sonhos, num país onde a mão-de-obra é bastante barata e o custo da construção pode chegar a um décimo do ocidente, proporciona construções que dificilmente seriam concretizáveis noutra parte de mundo. Chega deste modo ao oriente o condimento *feito Bilbao*, sem dúvida massificado, laboratório experimental de infinitos edificios mediáticos que a *jet set arquitectónica* produz sob a forma de metáforas e logótipos. Uma arquitectura ocidentalizada que se vende, mostrando uma *China* capaz de se metamorfosear constantemente e que se mostra ao mundo como uma país sofisticado e inventivo, apesar de décadas de ditadura e escravização do partido comunista. Curiosamente, exporta para o mundo inteiro utopias, sonhos e ilusões, simultaneamente, com uma epidemia de *alzheimer* e *esquizofrenia*,

¹⁵⁷ IBELINGS, Hans - *SUPERMODERNISM: Architecture in the age of Globalization*, 2002, p.69.

¹⁵⁸ FIGUEIRA, Jorge - *História da Arquitectura no Frigorífico, Depois do Supermercado*. in *Jornal Arquitectos*, Antologia 1981-2004, 2005, p.249.



53. Contraste entre o Grande Teatro Nacional de Pequim e os bairros típicos.

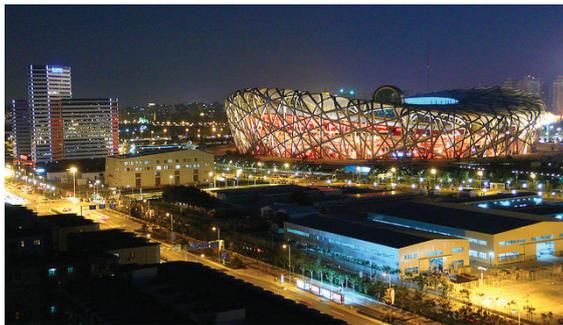
onde pouco importa a vivência do espaço público e a coerência urbana, comparativamente com a suposta representação do progresso. Os templos imperiais da antiga china são passado obscuro aos olhos de uma nação que quer apresentar ao mundo uma *China* contemporânea debutante. Mas não é só com o futuro que se constroem as cidades. Prova disto é que as vagas de turistas ocidentais que aqui se deslocam, procuram primeiramente as zonas antigas da cidade, em busca das experiências fundadas na cultura e tradições nativas milenares, dos templos com sumptuosos jardins, dos antiquários e mercados típicos, dos *hutongs*.¹⁵⁹ Sobra uma cidade, expectante, para se resolver.

Com a construção do *Grande Teatro Nacional*, (*Ópera de Pequim*, 2001|2007) desencadeava-se na *China* o processo de nomeação recorrente de arquitectos ocidentais, que a enunciariam como uma presença contemporânea. O projecto gerou desde logo polémica, principalmente para os cidadãos, que pareciam não estar habituados a um desenho demasiado *high-tech* no coração da cidade, em claro confronto com uma envolvente agarrada a uma arquitectura tradicional, bem próxima da *Praça de Tiananmen* e da *Cidade Proibida*. No entanto, *Paul Andreu* cativou imediatamente o primeiro-ministro *Jian Zemin*, através da visibilidade que a polémica da nova construção gerou nos meios de comunicação chineses e também porque esta cúpula gigante conjugava tudo o que a *China* ansiava alcançar. Um ícone, disposto a dar a este país o mesmo reconhecimento que os ícones ocidentais deram às cidades onde se implantaram. O que se oferecia era uma imagem completamente abstracta e alheia ao contexto, mas sinónima de fama e prestígio. Um ovo de titânio e vidro, como foi denominado, que parece flutuar isolado no centro de uma lâmina de água, negando qualquer possibilidade de diálogo com a cidade. Um contraste não só de escalas mas também de vivências, um gigantesco edifício que inacreditavelmente transmite uma certa calma com a sua reflexão no espelho de água, comparativamente a uma envolvente frenética. Ao carácter enigmático do edifício soma-se a estranheza de não se conseguir perceber a entrada. O acesso a esta '*isla de cultura*'¹⁶⁰ faz-se através de uma galeria em vidro, sob o espelho de água, '*proporcionando a los visitantes una interesante transición entre el realismo de la calle y la fantasía de ficción que suponen la ópera y el teatro*',¹⁶¹ transformando o culminar da promenade num momento apoteótico.

¹⁵⁹ *Hutongs*, são os bairros antigos de *Pequim*, que traduzem uma maneira característica de viver. São tradicionais bairros labirínticos com casas com pátios, que fazem parte da memória da cidade e da cultura antiga de *Pequim*. O crescimento fugaz que a cidade de *Pequim* está a assistir, está a fazer com que a maioria dos antigos *hutongs* da cidade estejam a ser destruídos e substituídos por grandes edifícios públicos e privados.

¹⁶⁰ *China Boom - growth unlimited*, AV Monografias, 2004, p.34.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.34.



- 54. Estádio Nacional de Pequim, Herzog & de Meuron, (2003|2008).
- 55.

Os *Jogos Olímpicos de Pequim*, em 2008, foram o impulso para difundir uma nova *China*. A simulação de uma *China* mais democrática, à procura de uma etiqueta, que transformasse este país, como tantos outros, num monumental parque temático. O *Estádio Nacional* projectado pela dupla de arquitectos *Herzog & de Meuron* surge ‘como si fuera el templo de una moderna acrópolis china’.¹⁶² Paradoxalmente, uma concepção ocidental de raiz chinesa, que nasceu da alusão à cerâmica deste povo que combina ‘la sensación de acogida e intimidad del espacio cóncavo de las vajillas con los patrones decorativos o los sabios craquelados, que tejen redes de protección y conexión en torno a un recinto destinado al carnaval mediático de los Juegos Olímpicos: un cuenco, nido o madeja que enreda y celebra los flujos sociales’.¹⁶³ Foi indubitavelmente, a representação de *Pequim olímpica*, numa formalização de simbiose entre imagem e estrutura. Esta explícita união em que a estrutura é a imagem do edifício, não acontece na maioria dos projectos que usam a expressão formal como chave para o seu sucesso. Aqui a intensidade e aparente aleatoriedade dos elementos estruturais desenhados em diferentes sentidos, cria uma espécie de malha ‘casi como un nido de pájaro con sus pequeñas ramas entrelazadas, en la que fachadas, escaleras y cubierta se integran. El efecto espacial del estadio es novedoso y radical, y sin embargo sencillo y de una inmediatez casi arcaica’.¹⁶⁴

A arquitectura enquanto espectáculo não se esgotou simplesmente na realização de edifícios exuberantes. Veja-se o protagonismo mediático gerado em torno do incêndio da *torre CCTV* na *China*, que *Rem Koolhaas* projectou, com diversos jornais e televisões a cobrirem o sucedido. Incessantemente difundida, esta conexão entre a *arquitectura* e *catástrofe* pode simbolicamente marcar uma ruptura com a arquitectura que está simplesmente preocupada com o deslumbramento e a encenação. Supostamente não foi só a arquitectura que deslumbrou, ‘apparently the orange flames of the fire looked quite spectacular reflected in the tower’s smoky gray glass’.¹⁶⁵ (...) *This end-of-an-era idea was also pursued by leading Israeli architects Zvi Hecker (...) who argued that a new ethical aesthetic will have to be found’*.¹⁶⁶

O edifício da *Televisão Central de Pequim* surge da necessidade de criar novas instalações e infra-estruturas, para uma televisão capaz de controlar e difundir para todo o mundo, os *Jogos Olímpicos* que, em 2008, se

¹⁶² *Ibidem*, p.62.

¹⁶³ GALIANO, Luis Fernández - *Materias de Estilo: un diccionario*. in *Herzog & de Meuron*, AV Monografías, 2005, p.8.

¹⁶⁴ *Herzog & de Meuron*, AV Monografías, 2005, p.164.

¹⁶⁵ Paul Goldberger. in KELLY, Peter - *The Subject: in the press*. Fevereiro 2009. [Em linha].

¹⁶⁶ KELLY, Peter - *The Subject: in the press*. Fevereiro 2009. [Em linha].



56. Incêndio num dos volumes da estação de televisão CCTV.
57. Confronto entre realidades diferentes, que habitam lado a lado.

realizaram naquela cidade. Lado a lado com os antigos quarteirões históricos de *Pequim*, ergue-se agora o novo distrito financeiro da capital. O que se propõe é a reinvenção do arranha-céus tradicional, através da elevação de duas torres inclinadas que se amarram nos topos, num jogo que afronta a gravidade. O vazio por elas criado, provoca a ilusão de um edifício moldura, que permite enquadrar a cidade através desse oco. Um volume que suscita simultaneamente um olhar de espanto e de estranheza.

*Koolhaas afirmava no seu livro Nova Iorque Delirante, que 'o único suspense no espectáculo provém da sempre crescente intensidade da actuação'.¹⁶⁷ Mas será que é neste mundo de poder imagético e de edifícios de excepção que contaminam o território sem regras nem lei, que a comunidade se revê? Constituirão eles os arquétipos do futuro? Llätzer Moix, afirmou que o tempo da arquitectura icónica terá acabado. Ideias sustentadas pela generalizada crise económica que estamos a viver e que nos deixa expectantes pelo futuro da construção de novos objectos iconográficos. É certo que épocas de crise são sinónimas de épocas de reflexão. No entanto, estaremos preparados para alterar o modo como fazemos arquitectura em períodos de recessão económica? Necessitará o star-system de se readaptar às novas exigências da construção de cidade? 'There are basic questions posed by all these iconic buildings. Do they usher in a new era of architectural creativity and freedom, or are they, as Deyan Sudjic hopes, like the extraordinary blooms of Art Nouveau, a flowering that indicates imminent death'?*¹⁶⁸

Na verdade, torna-se cada vez mais necessário que a produção de edifícios significantes, que de uma forma geral acolhem programas relacionados com a cultura, enverede pelo valor dado às questões sociais, demitindo-se portanto da sua função elitista de identificação de um público destinatário para estas obras, passando a considerá-las para uma cultura de massas. *'Isto obriga a que o campo arquitectónico se reposicione enquanto produção social que, na esfera pública, passa a ser mais directamente responsabilizada pelos seus impactos sobre o quotidiano'.¹⁶⁹ Podem continuar a afirmar-se como espaços ex-líbris das cidades, no entanto, é necessário que incorporem e que estabeleçam novas relações com a esfera pública, num esforço de legitimação social e cultural da arquitectura.*

'O museu no seu sentido mais lato passou de filho desprezado a filho predilecto na família das instituições culturais. Essa transformação é, claro, visível sobretudo na feliz simbiose entre arquitectura pós-moderna

¹⁶⁷ KOOLHAAS, Rem - *Nova Iorque Delirante*, 2008, p.31.

¹⁶⁸ Deyan Sudjic - *Landmarks of Hope and Glory*. apud: JENCKS, Charles; *The Iconic Building – The Power of Enigma*, 2005, p.195.

¹⁶⁹ GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.200.

e novos edifícios de museus. (...) a obsolescência planeada da sociedade de consumo encontrou o seu contraponto numa museomania inexorável. O papel de museu como espaço de conservação elitista, bastião de tradição e cultura superior, deu lugar ao do museu como meio de comunicação social, como espaço de encenação espectacular e exuberância operática'.¹⁷⁰ Mais do que a fruição interior destes edifícios, a perspectiva urbana e as suas linguagem e forma, vão interferir nas diferentes visões urbanas, anulando-se em certos casos, e noutros, tentando sobrepor-se à conjuntura, de modo a criticá-la, 'assumindo uma clara autonomia em relação aos tecidos urbanos envolventes, ou anunciando-se, eles próprios, como "alter-cidades" culturais'.¹⁷¹ De uma maneira ou de outra, propiciam-se singulares *promenades architecturales* que se iniciam no coração da cidade culminando, com a experimentação e o diálogo entre o transeunte e o *objecto-espectáculo*. O edifício enquanto elemento de excepção deve ser capaz de proporcionar um conjunto de dinâmicas no seu interior e ao redor de si, eventos planeados ou não, que transcendam os programas habituais, criando um vínculo entre eles (*edifício*) e o que usufrui (*indivíduo*), afirmando-se como contentores de *cultura | espectáculo*. Neste sentido, os espaços culturais devem demonstrar uma predisposição para dialogarem com o exterior, numa tentativa de se articularem com a cidade e com quem a habita. Facilmente se conclui que não é de todo inocente que, hoje em dia, os edifícios da cultura se auxiliem de cafetarias e esplanadas, livrarias ou lojas, uma multiplicação de ofertas culturais, de lazer, consumo e educação, de modo a consolidarem a identidade do espaço durante todo o ano, fazendo com que a experiência dos visitantes não se limite simplesmente ao usufruto de exposições ou espectáculos. Como refere *Vittorio Lampugnani*, citado por Helena Barranha, 'impulsionados por uma inédita onda de apoio público, os museus simbolizam um novo tipo de edifício comunitário: não é, pois, coincidência que os novos museus sejam considerados as *catedrais do nosso tempo*. Cedo, todas as cidades, mesmo as de menores dimensões, reclamaram o seu próprio 'catalizador social'. Inúmeros museus foram construídos e os visitantes tornaram-se mais numerosos do que nunca'.¹⁷²

O *Centro Georges Pompidou*, inaugurado em 1977, era a representação da vontade do presidente homónimo, que pretendia criar uma instituição cultural que conseguisse, ao mesmo tempo, regenerar a cidade com um monumento urbano e democratizar o acesso à arte. *Richard Rogers* e *Renzo Piano*

¹⁷⁰ Andreas Huyssen; *The Museum as Mass Medium*. apud: GRANDE, Nuno - *Museomania: museus de hoje, modelos de ontem*, 2009, p.6.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.475.

¹⁷² Vittorio Magnago Lampugnani - *Museums for a New Millenium*. apud: BARRANHA, Helena; *O edifício como "blockbuster". O protagonismo da arquitectura nos museus de arte contemporânea*. Arte Capital, 2007. [Em linha].



58.
59. Vivências no Centro Georges Pompidou. Um
60. projecto de Richard Rogers e Renzo Piano, 1977.

propuseram um edifício, onde antes tinha existido um mercado, agora demolido, que questionasse os temas da pele e estrutura, tecnologia e flexibilidade, que ao primeiro impacto, se assume como uma afronta à envolvente de *Beaubourg*, um bairro consolidado no centro de *Paris*, vestindo-se com um vocabulário *high tech* e relaxado. Efectivamente, uma formalização ímpar e de grande impacto sobre os arredores, que estetiza todas as suas entranhas, que podem ser apreciadas quer no interior como no exterior, quase como se de um organismo vivo se tratasse. Isto permitiu a criação de espaços internos mais amplos e flexíveis, já que escadas, elevadores, fluxos e tubos de ar condicionado aparecem expostos, a desenhar o alçado do edifício. Os sistemas mecânicos e infra-estruturas assumem diferentes cromatismos, que passam por cores como azul para ventilações, verde para circuitos de água, amarelo correspondendo aos sistemas eléctricos e vermelho para as circulações, destrinchando assim as diferentes funções desempenhadas. *'Rogers and Piano's Pompidou Center, with its bright colors and exposed pipes and structure, with its emphasis on a public square and urban spectacle, signified the liberation of technology and the idea of an egalitarian shopping for culture'*.¹⁷³ O *Pompidou* descontextualizou o conceito tradicional de museu, transformando a noção de que um equipamento cultural deveria ser um lugar elitista, assumindo-se como um lugar público de intercâmbio social e cultural, que coloca frente-a-frente arte e quotidiano, criadores e públicos, cultura erudita e cultura popular. Este duplo corte de linguagem, com a envolvente e com a imagem que o museu tinha instituído, fez despoletar na altura, intensas críticas. O edifício surgia a ocupar apenas metade do terreno, o que influenciou o seu crescimento em altura, deixando a outra metade para o desenho de uma grande praça pública ligeiramente inclinada no sentido do edifício, potenciando o encontro e a permanência neste espaço, criando um prolongamento das dinâmicas interiores, que transfere múltiplas actividades para o exterior. Uma praça que faz parte do edifício, um espaço de continuidade entre a cidade e a instituição, onde brotam alguns elementos construtivos do *Centro Pompidou*, como tubos de ventilação. Propõe-se algo mais que um mero edifício, propõe-se uma resolução urbanística, *um catalisador urbano*, que tornou aquele bairro deprimido, num lugar multicultural, rodeado por um *frenesim* de diferentes ocupações informais. *'The piazza is enjoyed by Parisians, tourists, picnickers, buskers and those who simply enjoy watching the world go by in one of the most popular public spaces in a city already famous for its gardens, parks and street culture'*.¹⁷⁴

¹⁷³ JENCKS, Charles - *The Iconic Building: The Power of Enigma*, 2005, p.41.

¹⁷⁴ Rogers Stirk Harbour + Partners. [Em linha]. Disponível na internet: <URL: http://www.richardrogers.co.uk/work/all_projects/centre_pompidou/completed>.

Torna-se agora fácil perceber de que forma é que estes edifícios revelam, ou não, ser imprescindíveis ao desenvolvimento e requalificação da *urbe*, uma vez que potenciam uma nova ideia de cidade, capaz de envolver novos e diferentes estilos de vida. Realmente, o papel destes edifícios não se esgotou na mediação de diálogos com a cidade, assumindo-se como desencadeadores de uma nova predisposição para discutirmos a arquitectura, estendendo a crítica para lá do campo disciplinar. Contudo, apesar de sermos confrontados frequentemente com novas aparições de iconografias, que parecem continuar a fazer parte das estratégias de reinvenção das cidades, penso que estas cumpriram as exigências de uma determinada época, que certamente, já não é a mesma. Temos hoje uma sociedade que enfrenta intensas mudanças económicas e sociais, que obrigam, em certos casos, que grandes obras públicas de arquitectura não possam ser concretizadas.

Não querendo generalizar, os edifícios exuberantes e de grande dimensão possuem, tal como algumas intervenções mais discretas e delicadas, a *intelligentia* de estarem atentos aos desafios sociais, servindo de referencial colectivo para toda uma sociedade. Como diria Paul Rudolph,¹⁷⁵ *na impossibilidade de um edifício resolver todos os problemas, os arquitectos terão que ser altamente selectivos na escolha dos problemas que se propõe resolver*. Considero que, quando se prefere um *arquitecto de assinatura*, a concepção de um edifício como elemento icónico assume-se como *genético*, ou seja, uma determinada formalização está *pré-imposta*. No entanto, deveremos ter a incumbência de ultrapassar o mero exercício da *forma pela forma*, associando à intenção um significado social, tão característico da arquitectura, mediando o diálogo com a sociedade actual, reconceptualizando o papel da arquitectura. A arquitectura alicerça assim, críticas a uma sociedade que vivencia uma crise de valores, *'numa espécie de antevisão das mudanças que se aproximam ou, se quisermos ir mais longe, provocando, através de algumas das suas propostas, alterações na sociedade'*.¹⁷⁶

Uma das características dos ícones contemporâneos é o seu poder de se justaporem à harmonia da paisagem local, deslocando o global para um território anónimo. Isto possibilita uma multiplicidade de apreensões motivadas pela coexistência de diversas culturas, que transportam automaticamente para um território transnacional. No entanto, existe o perigo destas obras permanecerem *ininteligíveis* para algumas

¹⁷⁵ Paul Rudolph. *apud*: VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*, 1995, p.4.

¹⁷⁶ URBANO, Luís - *Dupli-cidade e a flânerie contemporânea*. in Opúsculo 6, 2007, p.11.



61.

62. Exteriores do Centro Cultural de Belém.

63.

culturas locais. Quero com isto dizer que o facto de estes edifícios comunicarem uma mensagem bastante explícita *'implica a conformidade face às normas de comunicabilidade e compreensão impostas pelo pensamento racional socialmente dominante'*.¹⁷⁷

A necessidade de se construir um equipamento que acolhesse, em 1992, a presidência portuguesa da *União Europeia*, juntamente com a possibilidade do edifício se tornar posteriormente um pólo dinamizador de cultura e lazer, desencadeou a construção do *Centro Cultural de Belém*. O local destinado para a sua implantação estava carregado de simbolismos. Veio colmatar um espaço expectante, localizado entre o eixo que liga o *Monumento dos Descobrimento* e o *Mosteiro dos Jerónimos*, o que veio a revelar-se como o principal motivo das afrontas da construção, que para alguns poderia pôr em causa a integridade histórica do lugar. Exteriormente, o grande volume em mármore não agradou, no entanto, o miolo da construção na qual se desenvolviam vazios e espaços de permanência começava a seduzir quem usufruía. Uma construção com uma escala invulgar, que *'adopta uma pretendida monumentalidade de modo a integrar-se numa malha dominada por elementos de grande escala tais como o Mosteiro dos Jerónimos e a Praça do Império'*.¹⁷⁸ Composto por três sectores distintos, centro de reuniões, centro de espectáculos e de exposições, aos quais se associam áreas comerciais e lúdicas, a proposta era bastante explícita na intencionalidade de refazer cidade, de ser ela mesmo parte da cidade. *'Na verdade, e dada a extensão da área requerida (...) o futuro Centro Cultural de Belém deveria conformar mais do que um edifício, sendo mesmo aconselhado, pelo programa, que a sua "arquitectura urbana" visasse "um arranjo interno com uma sequência de espaços valorizantes – pátios, largos, ruas, passagens"'*.¹⁷⁹ Vittorio Gregotti e Manuel Salgado desenvolviam assim um sistema através de elementos morfológicos tradicionais, com praças e as ruas estreitas, ladeadas por elementos construídos. Estas últimas separam os diferentes módulos, funcionalmente independentes, no sentido perpendicular ao rio, permitindo o encontro e o convívio de pessoas e também uma constante permeabilidade, visual ou de movimentos, em diferentes sentidos. Longitudinalmente estabelecia-se um percurso desde a *Praça do Império* até ao interior da construção, atravessando-se por pátios interiores, caracterizados pelas relações mais intimistas que proporcionam e pelos pontos de vista sobre a paisagem,

¹⁷⁷ Hilde Heynen - *Interventions in the relations of Production, or Sublimation of Contradictions?* apud: CAPELA, José - *Utilidade da Arquitectura 0+6 possibilidades*. in Opúsculo 1, 2006, p.14.

¹⁷⁸ SALGADO, Manuel. in Risco. Disponível na internet: <URL: http://www.risco.org/pt/02_10_ccb.html>.

¹⁷⁹ Instituto Português do Património Cultural, Centro Cultural de Belém, Regulamento e Programa de Concurso. apud: GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.374.



64. Casa da Música, Porto. Rem Koolhaas, OMA (2001-2005.)

que relacionam ortogonalmente este edifício com as memórias históricas envolventes. Uma solução que articula diferentes escalas e densidades, através de espaços desconstruídos, que são deixados vagos para utilizações indefinidas. *‘Gregotti e Salgado mostravam, assim, ser possível ultrapassar o referido antagonismo entre “monumento” e “tecido urbano” - reaproximando-se aqui da visão defendida por Aldo Rossi, em “A Arquitectura da Cidade” (1966) -, propondo, nesse sentido, uma “microcidade à beira rio plantada”, e traçada segundo um sistema regrado e modular que o autor italiano vinha ensaiando noutros projectos coevos’.*¹⁸⁰ Apesar da desmaterialização que o volume sofreu, com a introdução de rupturas materializadas pelas ruas e pátios, este continua a apresentar-se como uma massa de algum impacto. Acabou por conquistar uma grande diversidade de públicos, que ali se desloca para ocupar de forma diversificada os seus tempos livres, seja culturalmente, a visitar exposições, ou a assistir a conferências e a projecções de filmes, a usufruir de cafés, restaurantes ou das zonas verdes, das lojas, ou simplesmente das actividades programadas, ou não, que se desenvolvem nos espaços ao ar livre.

Estas iconografias que mantêm relações cúmplices entre arquitectura e política, impõem uma nova forma de olhar o espaço e de *‘questionar modelos que estão instituídos e que frequentemente não são questionados’.*¹⁸¹ Ricardo Carvalho auxilia-se do edifício da *Casa da Música* para demonstrar a escassa predisposição para se pensar sobre novas possibilidades de tornar a vida das pessoas melhor, sustentando a relutância deste edifício, em actuar de maneira preconcebida na cidade. De facto, só uma minoria de actores consegue *‘trabalhar sem precedentes, correr riscos, soltando as amarras e pensando no futuro. É um projecto que vem mostrar de um modo completamente diferente, igualmente válido mas muito mais provocatório, que são possíveis outras interpretações da cidade, do espaço público e do próprio edifício como lugar onde se vai ouvir música. (...) É necessário que a arquitectura continue a ser uma disciplina que não trabalha com precedentes - abre precedentes, o que é totalmente diferente’.*¹⁸² O trabalho de Koolhaas é apenas um exemplo que responde a um repto lançado por uma edição da colecção *Opúsculo*, *‘Para Que Serve a Arquitectura?’*¹⁸³ Também outros autores usam a arquitectura como meio através da

¹⁸⁰ GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*, 2009, p.378.

¹⁸¹ COELHO, Alexandra Prado - *A arquitectura será política ou não será?* in *Ípsilon*, 2011. [Em linha].

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ *Opúsculos* é uma colecção de pequenas obras de autores portugueses onde se dão a conhecer diferentes perspectivas contemporâneas sobre a arquitectura, a sua prática e teorias e o que se pensa e debate em Portugal.

qual é possível, de uma forma crítica, interpretar realidade. *Libeskind, Eisenman, Herzog & de Meuron*, embora com formalizações completamente diferentes, expressam nas suas obras um juízo sobre uma cidade doente, criando a *'possibilidade de um ímpeto cultural transformador'*.¹⁸⁴ A arquitectura precisa, urgentemente, de voltar a reconciliar-se com o quotidiano. Para que isto aconteça, é imperioso interagir com as culturas locais, decifrando as rotinas diárias da cultura de massas de modo a poder participar nas dinâmicas culturais e sociais do mundo.

Há a necessidade de se intervir na cidade contemporânea segundo uma perspectiva global, mas que ao mesmo tempo possibilite a flexibilidade entre múltiplas escalas, de modo a permitir uma intervenção à escala local, seguindo a divisa *Think Globally, Act Locally!* No entanto, este é um processo moroso. O *glocal* iria permitir que cada cidade se afirmasse enquanto cultura singular, numa arquitectura que valoriza as dissemelhanças e não a homogeneidade. *'Harvey recorre a Charles Jencks para sugerir que a arquitectura tem que encontrar mecanismos para lidar com esta realidade do dia-a-dia e com o seu ímpeto cultural transformador. Assim Jencks argumenta que a arquitectura deve incorporar uma codificação dupla: "uma popular e tradicional que, como a linguagem, muda lentamente, está cheia de clichés e enraizada na vida familiar" e uma moderna, enraizada numa "sociedade de mudanças rápidas, com as suas novas tarefas funcionais, novos materiais, novas tecnologias e ideologias'*,¹⁸⁵ como nos lembra *Pedro Gadanho*.

Se por um lado a prática profissional pode enveredar por soluções que partem do todo para as partes, por outro desenvolvem-se sistemas que partem dos particularismos para o todo. Isto conduz-nos a resultados completamente antagónicos. Se um se rege pela afirmação do arquitecto e dos interesses capitalistas deixando os sonhos e as necessidades do habitante para segundo plano, o outro trabalha de maneira inversa, permitindo-lhe desenvolver primeiro as singularidades locais, constituindo assim a base do sistema global. Descreve-se assim o início de um *novo paradigma*, que emerge paralelamente a respostas mais *iconoclastas*. Segundo o filósofo Theodor Adorno, será indispensável pensarmos sobre as analogias possíveis entre um edifício que responde a uma cultura elevada, e os que respondem a uma cultura de massas, pop ou do quotidiano.¹⁸⁶

¹⁸⁴ GADANHO, Pedro - *Para que serve a arquitectura?* Opúsculo 2, 2006, p.8.

¹⁸⁵ David Harvey, *The Condition of Post Modernity*. apud: GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.49.

¹⁸⁶ GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.47.

'Interessa-nos sim que a arquitectura portuguesa participe num debate crítico de confronto entre tendências e valores, importando e aportando a sua experiência na arquitectura internacional, num mundo onde também a arquitectura caminhe para a globalidade'.¹⁸⁷ Os grandes eventos, de alguma forma, tentaram criar vínculos duráveis com o quotidiano. Como foi o caso da *Expo 98*, mais relacionada com um novo crescimento para a cidade de Lisboa e a cidade capital da cultura europeia, *Porto 2001*. Um evento divergente pela forma como solicita a transformação do espaço público e do quotidiano da cidade tradicional.

'Fazer, portanto, arquitectura é construir conhecimento, construir visão. Fazer arquitectura é cartografar o mundo de algum modo, intervir, significar: é um acto político. A arquitectura então, como discurso, como disciplina e forma, opera na intersecção do poder, nas relações de produção, na cultura e na representação e é instrumental na construção das nossas identidades e das nossas diferenças, na forma como conhecemos o mundo'.¹⁸⁸

'A arquitectura está na moda!'¹⁸⁹ Apropriada pelo sector público, pela economia, por anónimos ou colectivos, a arquitectura torna-se mais um elemento de consumo, que trabalha sobre a procura da identidade dos estilos de vida. Se outrora a arquitectura estava destinada apenas a quem era detentor de determinados poderes, é certo que a mediatização desta arte fez com que a arquitectura ficasse acessível a um grande leque de cidadãos. O efeito perverso da mediatização, está agora, bem visível. Se por um lado favorece a produção excepcional de determinadas arquitecturas, que apenas um grupo restrito de protagonistas tem a oportunidade de desenvolver, por outro, ajuda a difundir ainda mais a arquitectura, a uma população mais alargada, permitindo o seu enraizamento com o social e o cultural. Porventura, a crise de um sentido colectivo, levou a que o espaço público fosse menos valorizado. Mas, entretanto, a afirmação de uma cultura de massas fez com que os novos paradigmas fossem desenhados de uma forma mais colectiva, em que o espaço público volta a ter singular importância na vivência da cidade e no usufruto dos interesses de uma sociedade que tem vindo a alterar o seu *modus vivendi*. A rua converte-se num espaço de encontro e de interacções sociais, ao contrário do que acontecia no movimento moderno, em que esta era encarada como simples artéria de tráfego. A rua assume-se então como um lugar de confluência de diversos interesses

¹⁸⁷ TOSTÕES, Ana - *Arquitectura Portuguesa Contemporânea*, 2008, p.17.

¹⁸⁸ Thomas Dutton e Lian Mann - *Reconstructing Architecture, Critical Discourses and Social Practises*. apud: TOSTÕES, Ana; *Arquitectura Portuguesa Contemporânea*, 2008, p.59.

¹⁸⁹ 'A 31.05.2001, em "Arquitectos em Performance," Pedro Barreto começa o seu artigo sobre o seminário *Prototype*, afirmando que "a arquitectura está na moda," avançando que o seu "star-system chegou ao Porto," acompanhado por uma espectacularização da própria arquitectura'. GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.401.

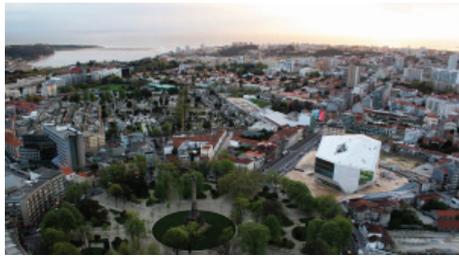
e experiências, por diferentes faixas etárias, que usufruem dela, através de práticas que apelidamos de cultura urbana. Efectivamente, não devemos desprezar o papel cultural que a rua demonstra conter, usando a arquitectura de forma a poder mediar este diálogo.

Confundimos muitas vezes a absurda escala e frontalidade que estes edifícios icónicos impõem perante uma envolvente deprimida com falta de sociabilidade. Em contraponto, associamo-la muito facilmente a projectos que apresentam uma escala contida e que desenvolvem programas como lares, habitação, centros de saúde ou mercados e mais recentemente, à temática de uma construção participada. No entanto, estas iconografias, podem certamente mostrar o seu carácter mais social, muitas vezes revelando temáticas relacionadas com temas cívicos, como as relações com o meio ambiente, ou com as vivências da sociedade, como nos reportam algumas obras de Libeskind, que introduzem explicitamente narrativas históricas, como o *Museu Judaico em Berlim*.

Na verdade, a *Casa da Música* materializa bastante bem a ideia que está subjacente à maioria destes edifícios. A ideia de um *meteorito* que aterra num lugar carenciado de significado e que contamina a envolvente, nem que seja somente pelo espectro, que aqui, como em grande parte destes casos provocam, devido à sua formalização invulgar, imediatamente curiosidade, estimulando o visitar. Propunha-se desde logo um edifício com um conceito plural, com uma estratégia social bastante vincada, destinado a alcançar todas as classes e não apenas uma elite. Isto é conseguido pela estranheza e pelo impacto de uma primeira abordagem ao construído, que tem a capacidade de produzir no transeunte sensações, que podem ser bastante díspares e deixar na memória um conjunto de imagens. *‘A Casa da Música é, a vários níveis, um edifício que difere. É um edifício “outro”, seja no plano da relação com o contexto urbano, seja na filiação cultural que traduz. Por um lado, a sua escala maciça e objectualidade exuberante, diferem da domesticidade e compactação que caracterizam a urbanidade do Porto. (...) No plano urbano, dir-se-ia que a sua presença garante uma permanente tensão com a serena regra contextual dos edifícios que se alinham à volta da Rotunda e lançam a Avenida da Boavista. O que nos pode enviar livremente para a noção de “sublime”¹⁹⁰, tal como foi já teorizada no século XVIII: a sensação de terror e encantamento provocada por um objecto com uma dimensão e formas inusitadas’.*¹⁹¹ Isto não seria possível sem a existência de um *Porto Capital da*

¹⁹⁰ Até *Immanuel Kant* questionar o conceito de beleza, o sublime apresentava-se como oposição à definição do belo, no entanto *Kant* reparou que no interior da beleza existia algo diferente. Até então o sublime estava relacionado com aquilo que era feio, ou disforme, com aquilo que nos causava desconforto mas também nos impressionava, simultaneamente uma visão maravilhosa e horrível, uma estranha combinação entre admiração, repulsa e prazer. Desde então que o sublime passou a estar contido no belo e o belo no sublime.

¹⁹¹ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005. p.75.



65.
66. Casa da Música, Porto Capital da Cultura 2001,
67. Rem Koolhaas.

Cultura 2001, que não teria sequer proporcionado a polémica que houve à volta deste projecto. No entanto logo que se soube que a cidade do *Porto* iria receber o evento, o projecto para a *Casa da Música* deveria projectar a imagem da cidade muito para lá do evento, através da construção de um edifício marcante. Com a localização prevista para o espaço da antiga *remise* dos carros eléctricos, numa posição frontal para a Praça Mouzinho de Albuquerque mais conhecida por *Rotunda da Boavista*, que como o próprio cognome faz transparecer, se encontra praticamente isolada devido à forte circulação automóvel que a circunda, mas também ao desenho rígido do seu jardim. *‘Rem Koolhaas tornou-se motivo de incómodo para os que cerceiam a arquitectura à modéstia de volumetrias pré-existentes (...) e a modelos de cidade vinculados a ideias vagas como a da escala humana’*.¹⁹² Optou por um desenho de uma arquitectura isolada no meio do terreno, que tenta relacionar-se com as envolventes, através do desenho de uma plataforma ondulada em travertino, que ao olhar desatento pode parecer capricho, mas que na realidade esboça algo mais. As elevações do plano não são inocentes. Permitem desenhar fluxos, percursos para que a aproximação ao edifício se faça de forma mais tranquila, já que não estamos perante uma praça seca que iria glorificar ainda mais a presença objecto. Por outro lado permite desenhar espaços para outro tipo de programas, que estabeleçam um contacto directo com a rua, actualmente um café e a entrada para o parque de estacionamento. Não sei se mais importante, mas essencial, proporciona diferentes ocupações, diferentes formas de se estar e usar aquele espaço, espectáculos, skaters, transeuntes, cultura, música, turistas, podem vivenciar um mesmo espaço. Um edifício que trouxe consigo, além das transformações sociais e culturais, iniciativas imobiliárias e de maior abertura da rotunda que poderia funcionar como um prolongamento *Casa da Música*, que tomaram a *Boavista* num lugar diferente e mais seguro. Naquele compacto volume abrem-se uma série de *olhos* para a cidade, que pretendem ser biunívocos. Um edifício que revela o seu conteúdo à cidade, expondo-se aos que por ali passam. *‘Não lhe chamaria uma colagem de estilos distintos, mas, antes, uma espécie de montagem de episódios ou momentos diferentes. Há alguns edifícios que oferecem uma continuidade, mas este tem uma espécie de elementos autónomos abruptos, que se ligam através de um espaço fluído. (...) Uma espécie de ensaio acerca de autonomia e fluidez, separação e ligação. Para mim, é importante que os elementos fixos estejam rodeados por uma experiência muito mais fluída’*.¹⁹³

¹⁹² CARVALHO, Manuel - *O Preço da Ousadia*. in Público - revista; *A casa abre-se à música*, 2005, p.1.

¹⁹³ FARIA, Óscar - *O Porto já está no Mapa*. in Público - revista; *A casa abre-se à música*, 2005, p.65.

Só o facto de um edifício conseguir atrair o transeunte para a sua envolvente, fazendo com que quem usufrui permaneça nos seus domínios, confere ao edifício sociabilidade. *‘Uma “política urbana” pensada na perspectiva das mais valias da “urbanidade”, e na arquitectura como instrumento da sua afinação e redescoberta, deve operar sem moralismos no seio do que existe, com os vários layers da democracia imperfeita que foi gerando as nossas cidades. A re-configuração da “urbanidade” portuguesa deve lidar centralmente com a “geografia humana” que constitui o país, com as dissonâncias, desequilíbrios, gostos e legítimas aspirações. Nesse contexto, o projecto de arquitectura significa lançar uma nova espécie de inteligências sobre espaços de conflito, sobre lugares inconstantes. Os “mamarrachos” podem ser “feios” e não terem “vistas”, e serem construídos em “betão”, mas permitem que as pessoas vivam melhor do que viviam, como diz tantas vezes Manuel Graça Dias’.*¹⁹⁴

O entretenimento e a distração funcionam como um complemento a um dia de trabalho. Para Neil Leach, o lazer enquanto forma de distração transforma-se em negócio.¹⁹⁵ Num mundo superficial, a sedução funciona como estratégia para captar o observador, pela *‘produção de imagens sedutoras’*,¹⁹⁶ onde a aparência demonstra persuadir mais do que o conteúdo. É o invólucro do edifício que magnetiza significado. *Rhowbotham* revela-nos que a superfície está *‘repleta de lugares pegajosos, com ganchos que conseguem agarrar os objectos de desejo (...) flutuante que adere à superfície’*.¹⁹⁷

O compromisso quotidiano da arquitectura enquanto gerador de cidade, faz com que esta seja motivação constante para os media. Como diria Pedro Gadanho, *‘no bom sentido, a arquitectura banaliza-se’*.^{198 199}

¹⁹⁴ FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*, 2005. p.26.

¹⁹⁵ LEACH, Neil - *A ANestética da Arquitectura*, 2005, pp.134, 135.

¹⁹⁶ David Greene - *Beneath the Pavement is the Beach*, in *Rhowbotham*. apud: LEACH, Neil; *A ANestética da Arquitectura*, 2005, p.144.

¹⁹⁷ LEACH, Neil - *A ANestética da Arquitectura*, 2005, p.148.

¹⁹⁸ GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista*, 1990-2005, 2007, p.337.

¹⁹⁹ Pedro Gadanho foca no texto *Três Parábolas Mediáticas*, o mediatismo que protagoniza a arquitectura portuguesa, que a transporta automaticamente para a esfera de usufruto de uma cultura generalista, ou seja, para o acesso, consumo e discussão da sociedade de massas.

O medo do novo, o medo do diferente, o medo daquilo que não conhecemos e que não estamos habituados a dominar. Medo, sedução, deslumbramento por silhuetas, que como *Rhowbotham* lhes gosta de chamar, *objectos de desenho flutuantes*, com quem já nos habituamos a conviver. Objectos tão singulares que se tornam quase sempre uma exploração de vanguarda, através do auxílio a uma dimensão tecnológica, que lhes permite exaltar o limite dos materiais. Por vezes, uma nova linguagem, noutras, a mistura de conceitos já antigos mas que foram descontextualizados, a favor de uma nova concepção de monumento. Talvez por isso, os ícones contemporâneos não parecem aspirar a uma substituição, tal como aconteceu com os ícones da antiguidade, que permanecem. Mas será que o futuro da arquitectura passa por semear sempre mais edifícios de excepção?

A arquitectura deixa de estar fechada no seu espartilho. Mostra-se, assume-se como imagem e é oferecida a quem passa, como uma forma de cultura do prazer imediato. No entanto, é necessário ter consciência que, principalmente esta arquitectura de excepção, trabalha com o tempo, que nunca é estático, o momento em constante mutação que decide o destino final destas silhuetas. Uma arquitectura que não se pode prender a uma única maneira de ver o mundo à sua volta, compreendendo o quotidiano de uma nova

forma, dando-lhe um novo sentido e transgredindo os limites que parecem vigorar. Segundo *Herzog*, o importante é '*explorar los propios limites. Quien no los explora, está muerto*'.²⁰⁰

Certamente que para quem deambula e habita diariamente no âmago das acrobacias destes edifícios, já quase se tornaram insignificantes, em contraste com o êxtase do burburinho inicial. Mas será que precisamos tanto deles como eles necessitam de nós? A sobrevivência do culto ao objecto iconográfico está estritamente dependente da existência de um *observador|consumidor*, que procura certamente o encantamento de uma bela imagem, que já deixou de cumprir os desígnios clássicos. Tudo o que pertence aos cânones pré-estabelecidos, é recusado em favor de uma nova beleza '*qué mania com los edificios de líneas verticales y horizontales. Es un estilo que carece de curvas y de movimiento. Es aburrido, yo he roto con eso, he decretado la muerte del ángulo recto!*'²⁰¹ Mas seguramente que a convivência diária exige algo mais. Precisa de mais do que a expressão de poder, da experiência estética da silhueta, dos desafios visuais à gravidade e estabilidade, precisa de bem mais do que a sedução pelo olhar, mais do que a *imagem* pela *imagem*. Fala-se do compromisso social e cultural do arquitecto, que quando imerso no *star-system*, se encontra coagido pelos poderes políticos e económicos, que querem bem mais do que uma simples estratégia social, ambicionando *arquitecturas espectáculo*, motivadoras de eventos. Aqui reside o conflito. O seu sucesso, enquanto catalisadores, nem sempre é garantido. No entanto, quando bem sucedidos, demonstram o poder da arquitectura enquanto motor de vivência urbana, capaz de criar espaços exteriores onde se podem conjugar diversas actividades não planeadas. Se mal sucedidos, estão destinados à solidão.

Um tema que nos deve preocupar, enquanto profissionais, despertando a competência crítica perante concepções que actuam intensamente sobre o espaço urbano, que procuram frequentemente uma transposição de todos os limites. Procura-se ultrapassar limites estéticos, limites éticos, limites construtivos, propondo o limite, como um fim, em si mesmo a alcançar a todo o custo, pela procura da novidade. Actualmente, a dificuldade em avaliarmos a fronteira entre o razoável e o excessivo, faz com que subsista a relutância em aceitarmos uma abordagem meramente objectual. Deveremos olhar para o futuro encarando esta homogeneização metodológica, como um momento de oportunidade para reposicionar a nossa prática projectual.

²⁰⁰ MOIX, Llàtzer - *Arquitectura milagrosa – hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, 2010, p.181.

²⁰¹ Philip Johnson. *apud*: MOIX, Llàtzer - *Arquitectura milagrosa – hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, 2010, p.13.

Torna-se assim natural que algumas intervenções procurem encontrar uma osmose entre as problemáticas da cidade e dos seus habitantes, com a criação de arquitecturas do prazer, que usam a imagem para responder às solicitações desta sociedade do consumo de uma era globalizada. Certamente que uma boa arquitectura saberá fundir estas duas respostas.

O que está para vir não podemos prever. Poderemos sim ter a certeza que vamos continuar a conviver pacificamente com o prazer que o sublime destas arquitecturas nos proporciona. *'Finalmente é possível amar a realidade ou, pelo menos, a iconografia da realidade. Esta realidade é um objecto diferente, des-ideologizado. É a cultura (comercial) do quotidiano: das pessoas, para as pessoas'*²⁰²

²⁰² FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: Arquitectura em Portugal*. 2005, p.11.

- ALVES, Cláudia - *Refazer Paisagens: da ruptura citadina à emergência da reconversão urbana*.
Coimbra: [s. n.], 2000. 135 p. Prova Final de Licenciatura apresentada no Departamento de Arquitectura da FCTUC.
- ASCHER, François - *Metapolis: acerca da cidade do futuro*.
Oeiras: Celta Editora, 1998. 240 p. ISBN 9728027893.
- AUGÉ, Marc - *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*.
90 Graus Editora, 2005. 124 p. ISBN 9722505807.
- 'AV Monografias': *China Boom - growth unlimited*.
Madrid, 2004, vol. 109-110. ISSN: 0213487X.
- 'AV Monografias': *Herzog & de Meuron*.
Madrid, 2005, vol. 114. ISSN: 0213487X.
- 'AV Monografias': *Museos de Arte*.
Madrid, 1998, vol. 71. ISSN: 0213487X.
- BAEZA, Alberto Campo - *A ideia construída*.
Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2004. 118 p. ISBN 972880122X.
- BAÍA, Pedro; COUCEIRO, Joana - *Dominique Perrault: o desaparecimento da arquitectura*.
[Em linha]. Outubro 2002 [Consultado em Março 2011].
Disponível na Internet: <URL: <http://nuances-oslugaresdaarquitectura.blogspot.com/2002/05/dominique-perrault-o-desaparecimento-da.html>>. ou Revista Nu, Mecanismos. Outubro 2002, vol.4.
- BARRANHA, Helena - *Beyond the Landmark: the effective contribution of museum architecture to urban renovation*.
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na internet: <URL: http://www.cityfutures2009.com/PDF/84_Barranha_Helena.pdf>.

BARRANHA, Helena - *Objectos singulares, lugares reconhecíveis: breve olhar sobre a arquitectura de museus no território ibérico*.

[Em linha] 2007. [Consultado em Novembro 2010].

Disponível na internet: <URL: <http://pt.scribd.com/doc/14635442/Objectos-singulares-lugares-reconheciveis-breve-olhar-sobre-a-arquitectura-de-museus-no-territorio-iberico>>.

BARRANHA, Helena - O edifício como “blockbuster”. O protagonismo da arquitectura nos museus de arte contemporânea.

Arte Capital: Magazine de arte contemporânea [Em linha] 2007. [Consultado em 3 Novembro 2010].

Disponível na internet: <URL: <http://www.artecapital.net/opinioes.php?ref=44>>.

BARREIROS, Maria Manuel - *Lugares radicais: o lúdico e o experimental na arquitectura e no urbanismo europeu, 1950-2010*.

Coimbra: FCTUC, 2010. 220 p. Dissertação de Mestrado Integrado apresentada em Arquitectura.

BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*.

Lisboa: Relógio d'Água, 1991. 203 p. ISBN 972708141X.

BORGES, Tiago - O que é que se segue?

Arte Capital: Magazine de arte contemporânea [Em linha] 2009. [Consultado em 3 Novembro 2010].

Disponível na internet: <URL:http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=49>.

BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel - *Local y Glocal: la gestión de las ciudades en la era de la información*.

Madrid: S. A. Taurus, 1997. 418 p. ISBN 8430602690.

BYRNE, Gonçalo - *Estoril-Sol Residence*.

[Em linha]. [Consultado em Março 2011].

Disponível na Internet: <URL: [http:// http://ultimasreportagens.com/estoril-sol/](http://http://ultimasreportagens.com/estoril-sol/)>.

CAPELA, José - Utilidade da arquitectura - 0+6 possibilidades.

Opúsculo. [Em linha] vol. 1. (Janeiro 2007). [Consultado em 6 Março 2011].

Disponível na Internet: <URL:http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_1.pdf>. ISSN 16465253.

CARVALHAL, Mário - *Arquitectura e revolução: debates sobre o papel social e cultural do arquitecto no último século*.

Coimbra: FCTUC, 2010. 191 p. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

Centro das Artes Casa das Mudanças

[Em linha]. [Consultado em Março 2011].

Disponível na internet: <URL: <http://www.centrodasartes.com/Default.aspx>>.

CHOAY, Françoise - *O Urbanismo, Utopias e Realidades*.

Editora Perspectiva, São Paulo, 1997. 350 p. ISBN 8527301016.

COELHO, Alexandra Prado - A arquitectura será política ou não será?

Ípsilon [Em linha] 12.01.2011. [Consultado em 22 Fevereiro 2011].

Disponível na internet: <URL:<http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=272988>>.

COELHO, Alexandra Prado - Chegou ao fim a era dos arquitectos-estrela.

Ípsilon [Em linha] 24.05.2010. [Consultado em 5 Março 2011].

Disponível na Internet: <URL: <http://ipsilon.publico.pt/artes/texto.aspx?id=257309>>.

- Complexo habitacional Estoril-Sol gera «bastante impacto».*
Ordem dos Arquitectos SRS [Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na Internet: <URL: <http://www.oasrs.org/conteudo/agenda/noticias-detalle.asp?noticia=908>>.
- 'Contravento'.
Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, vol. 3. Outubro 2005.
- CRISÓSTOMO, João Filipe Miraldo - *Arquitectura traficada: uma história da arquitectura entre a imagem e a mercadoria*.
Coimbra: FCTUC, 2009. 175 p. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.
- DAVID, Paulo - *Centro das Artes | Casa das Mudanças*.
Lisboa: FG + SG - Livros de Imagem, Abril 2006. 103 p. ISBN 9729946434.
- DEBORD, Guy - *A Sociedade do Espectáculo*.
Lisboa: Edições Antipáticas, 2005. 157 p.
- DEITCH, Jeffery - *Form Follows Fiction*.
Milan: Charta, 2002.
- 'ECDJ': *Novos Mapas para Velhas Cidades*.
Coimbra: Novembro 2000, vol. 3.
- Elbphilharmonie Hamburg
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na internet: <URL: <http://discover-elbphilharmonie-hamburg.com/en/>>.
- FERNANDES, Fátima - CANNATÀ, Michele; *Arquitectura portuguesa contemporânea: 1991-2001*.
Porto: Asa Editores, 2001. 734 p. ISBN 9724127060.
- FIGUEIRA, Jorge - *Agora que está tudo a mudar: arquitectura em Portugal*.
Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2005. 111 p. ISBN 972880170X.
- FIGUEIRA, Jorge - Os próximos 20 anos. Notas sobre os "discursos (re)visitados".
Arte Capital: Magazine de arte contemporânea [Em linha] 2010. [Consultado em 3 Novembro 2010].
Disponível na internet: <URL: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=60>.
- GADANHO, Pedro - *Arquitectura e mediatização generalista, 1990-2005: uma crítica cultural do campo arquitectónico*.
Porto: Faculdade de Arquitectura, 2007. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura.
- GADANHO, Pedro - *Arquitectura em Público*.
Porto: Dafne Editora, 2010. 334 p. ISBN 9789898217110.
- GADANHO, Pedro - Para que serve a arquitectura?
Opúsculo. [Em linha] vol. 2. (Dezembro 2006) [Consultado em 6 Março 2011].
Disponível na Internet: <URL: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_2.pdf>. ISSN 16465253.
- GADANHO, Pedro - *Três Parábolas Mediáticas*.
Revista Dédalo - Centrifugação. Porto Setembro 2009, vol. 6. 93-101.
- GAUSA, Manuel - *Dicionário Metápolis de Arquitectura Avanzada: ciudad y tecnología en la sociedad de la información*.
Barcelona: Actar, 2001. 624 p. ISBN 8495273934.

- GAUSA, Manuel - *Metropolis: Metapolis*.
Quaderns. Barcelona: 1996, vol. 213.
- GIDDENS, Anthony - *As Consequências da Modernidade*.
Oeiras: Celta Editora, 2005. 126 p. ISBN 9728027915.
- GLENDINNING, Miles - *The Last Icons: architecture beyond modernism*.
Glasgow: Graven Images, 2004.
- GRANDE, Nuno - *Arquitectura & Não*.
Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2005. 103 p. ISBN 972880167X.
- GRANDE, Nuno - *Arquitecturas da cultura: política, debate, espaço: génese dos grandes equipamentos culturais da contemporaneidade portuguesa*.
Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2009. Tese de Doutoramento em Arquitectura.
- GRANDE, Nuno - *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*.
Porto: Fundação de Serralves, Público, 2009. 182 p. ISBN 9789896191771.
- HENRIQUES, Ana; SOARES, Marisa - *Amoreiras: a polémica passou de moda, o shopping subiu de estatuto*.
Jornal Público. [Em linha] 27 Setembro 2010. [Consultado em 10 Março 2011].
Disponível na Internet: <URL: http://www.publico.pt/Local/amoreiras-a-polemica-passou-de-moda-o-shopping-subiu-de-estatuto_1458100?all=1>.
- IBELINGS, Hans - *SUPERMODERNISM: Architecture in the age of Globalization*.
Rotterdam: NAI Publishers, 2002. 144 p. ISBN 8425217512.
- JENCKS, Charles - *The Iconic Building: the Power of Enigma*.
Londres: Frances Lincoln, 2005. 224 p. ISBN 0711224269.
- JENCKS, Charles; SUDJIC, Deyan - *As Construções Ainda Possuem um Valor Simbólico?*
Prospect Magazine, Junho 2005. [Consultado em 10 Nov. 2009].
Disponível em: <URL:<http://noticias.uol.com.br/midiaglobal/prospect>>.
- JODIDIO, Philip - *Novas Formas na Arquitectura: a arquitectura dos anos 90*.
Koln: Taschen, 1997. 237 p. ISBN 3822884871.
- 'Jornal Architectos', Antologia 1981-2004.
Lisboa: 2005, vol. 218-219. ISSN 08701504.
- 'Jornal Architectos'.
Lisboa: Julho/Agosto 1999, vol. 191. ISSN 087015040.
- KELLY, Peter - *The Subject: in the press*.
[Em linha]. 26 Fevereiro 2009 [Consultado em Março 2011].
Disponível na Internet: <URL: <http://www.blueprintmagazine.co.uk/index.php/architecture/the-subject-2/>>.
- KOOLHAAS, Rem - *Content: perverted architecture, homicidal engineering, slum sociology (...)*.
Koln: Taschen, 2004. 544 p. ISBN 3822830704.
- KOOLHAAS, Rem - *La Ciudad Genérica*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 62 p. ISBN 9788425220524.

- KOOLHAAS, Rem - *Nova Torque Delirante*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. 365 p. ISBN 9788425222481.
- KOOLHAAS, Rem - *Rem Koolhaas: Conversations with Students*.
Barcelona: Gustavo Gili, 1996. 94 p. ISBN 1885232020.
- Kunsthau Graz
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na internet: <URL: <http://www.museum-joanneum.at/en/kunsthau/>>.
- LEACH, Neil - *A Anestésia da Arquitectura*.
Lisboa: Antígona, 2005. 153 p. ISBN 9726081807.
- LOUSA, António - *Object-City*.
Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia, 2009. Tese de Doutoramento em Arquitectura.
- Luis Fernández-Galiano
[Em linha]. [Consultado em Maio 2011].
Disponível na Internet: <URL: <http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/181/imprime131093.asp>>.
- LYNCH, Kevin - *A Imagem da Cidade*.
São Paulo: Martins Fontes, 2001. 205 p.
- Manuel Graça Dias + Egas José Vieira arquitectos
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na internet: <URL: <http://www.contemporanea.com.pt/>>.
- MAROT, Sébastien - *Suburbanismo y el Arte de la Memoria*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 151 p. ISBN 8425219949.
- MATEUS, José - *Teatro Azul*.
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na Internet: <URL: http://www.arx.pt/index.php?option=com_content&task=view&id=117&Itemid=51>.
- MELO, Luís Pedro Sá - *Terrain vague: notas de investigação para uma identidade*.
Arte Capital: Magazine de arte contemporânea [Em linha] 2007. [Consultado em 3 Novembro 2010].
Disponível na internet: <URL: http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=14>.
- MOIX, Llätzer - *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*.
Barcelona: Editorial Anagrama, 2010. 266 p. ISBN 9788433925893.
- MONTANER, Josep Maria - *As formas do século XX*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 263 p. ISBN 8425218977.
- MONTANER, Josep Maria - *Museus para o século XXI*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 157 p. ISBN 8425219299.
- MOZAS, Javier - *Usos mezclados | Mixed uses*.
Revista a+t: Hybrids II. 2008, vol. 32. 4-25. ISSN 11326409.
- Museu Guggenheim de Bilbao
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na internet: <URL: <http://www.guggenheim-bilbao.es/>>.

- NESBITT, Kate - *Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica 1965-1995*.
São Paulo: Cosac Naify, 2008. 384 p. ISBN 9788575035993.
- NETO, José - *Bigness – work in progress*.
Coimbra: [s. n.], 2001. 111 p. Prova Final de Licenciatura apresentada no Departamento de Arquitectura da FCTUC.
- New Territories: New Landscapes*.
Barcelona, Museu d'Art Contemporani: Actar, 1997. 213 p. ISBN 8489698406.
Catálogo da exposição *New Territories: New Landscapes*, em Barcelona.
- O.M.A; KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce - *S,M,L,XL: small, medium, large, extra-large*.
Rotterdam: 010 Publishers, 1995. 1344 p. ISBN 9064502102.
- PARDO, José - *Contra la Arquitectura Espectáculo. Los profesionales critican las obras emblemáticas sin función social*.
[Em linha] 02 Julho 2009. [Consultado em Maio 2011].
Disponível na Internet:<URL: http://www.elpais.com/articulo/Comunidad/Valenciana/arquitectura/espectaculo/elpepuespval/20090702elpval_11/Tes>.
- PEREIRA, Godofredo - Delírios de poder.
Opúsculo. [Em linha] vol 3. (Março 2007) [Consultado em 6 Março 2011].
Disponível na Internet: <URL:http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_3.pdf> . ISSN 16465253.
- PORTAS, Nuno - *A Cidade como Arquitectura*.
Lisboa: Livros Horizonte, 2007. 212 p. ISBN 9722414631.
- Público - revista; A casa abre-se à música. 14 Abril 2005. 128 p.
- PUNKTO, Porto: Junho 2010, vol. 0.
- Revista de Architettura
[Em linha]. [Consultado em Março 2011]. Disponível na internet: <URL: <http://architettura.it/>>.
- RELPH, Edward - *A Paisagem Urbana Moderna*.
Lisboa: Edições 70, LDA, 1987. 245 p.
- Risco
[Em linha]. [Consultado em Março 2011]. Disponível na internet: <URL: <http://www.risco.org/pt/index.html>>.
- RIVAS, Juan - *El Espacio como Lugar: sobre la natureza de la forma urbana*.
Valladolid: Universidad de Valladolid: 1992. 216 p. ISBN 847762254X.
- Rogers Stirk Harbour + Partners
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na internet: <URL: http://www.richardrogers.co.uk/rshp_home>.
- ROQUE, Telma - *O Shopping que mudou os hábitos dos lisboetas*.
Jornal Público. [Em linha] 27 Setembro 2010. [Consultado em 10 Março 2011].
Disponível na Internet:<URL: http://www.jn.pt/paginainicial/pais/concelho.aspx?Distrito=Lisboa&Concelho=Lisboa&Option=Interior&content_id=1671877&page=-1>.

- SIZA, Álvaro - *Imaginar a evidência*.
Lisboa: Edições 70, 1998. 148 p. ISBN 9724410331.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi - *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 162 p. ISBN 8425219124.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi - *Territorios*.
Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 207 p. ISBN 8425218640.
- SUDJIC, Dejan - *La Arquitectura del Poder*.
Barcelona: Editorial Ariel, SA, 2007. 303 p. ISBN 9788434469006.
- Tate Modern
[Em linha]. [Consultado em Março 2011].
Disponível na internet: <URL: <http://www.tate.org.uk/modern/>>.
- TOSTÕES, Ana - *Arquitectura Portuguesa Contemporânea*.
Lisboa: Clube do Coleccionador dos Correios, 2008. 257 p. ISBN 9789728968113.
- TRIENAL DE ARQUITECTURA DE LISBOA - *Vazios Urbanos = Urban Voids*.
Casal da Cambra: Caleidoscópio, 2007. 418 p. ISBN 9789898010865.
- TSCHUMI, Bernard - *Architecture and Disjunction*.
Cambridge: The MIT Press, 1997. 268 p. ISBN 0262700603.
- TSCHUMI, Bernard - *Event-Cities: Praxis*.
Cambridge: The MIT Press, 2000. 621 p. ISBN 0262700522.
- TSCHUMI, Bernard - *Event-Cities 2*.
Cambridge: The MIT Press, 2000. 689 p. ISBN 0262700743.
- TSCHUMI, Bernard - *Event-Cities 3*.
Cambridge: The MIT Press, 2004. 637 p. ISBN 0262701103.
- Um olhar que pára a velocidade*.
[Em linha]. Junho 2010 [Consultado em Março 2011]. Disponível na Internet:
<URL: <http://www.dnoticias.pt/imprensa/revista/213246/213251-factos-um-olhar-que-para-a-velocidade>>.
- URBANO, Luís - Dupli-cidade e a flânerie contemporânea.
Opúsculo. [Em linha] vol. 6. (Junho 2007) [Consultado em 6 Março 2011].
Disponível na Internet: <URL: http://www.dafne.com.pt/pdf_upload/opusculo_6.pdf>. ISSN 16465253.
- VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENOUR, Steven - *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*.
Cambridge: The MIT Press, 1977. 192 p. ISBN 026272006X.
- VENTURI, Robert - *Complexidade e Contradição em Arquitectura*.
São Paulo: Martins Fontes, 1995. 231 p. ISBN 8533603754.
- WALDHEIM, Charles - *The Landscape Urbanism Reader*.
New York: Princeton Architectural Press, 2006. 288 p. ISBN 9781568984391.

Fontes de imagens

- Imagensubcapa. <http://www.flickr.com/photos/kwc/148167810/sizes/o/in/photostream/>. (alterada)
1. iconic spectre
01. <http://picasaweb.google.com/arhiramatsu/Egito#>
02. <http://www.flickr.com/photos/7455207@N05/499965628/sizes/o/in/photostream/>
03. <http://www.flickr.com/photos/31212180@N08/3894120371/sizes/o/in/photostream/>
04. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Latting_Observatory.png
05. <http://www.historiadomundo.com.br/babilonia/torre-babel.htm>
06. [http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1792056&imageID=1659196&total=56&num=0&word=Crystal%20Palace%20\(New%20York,%20N.Y.\)&s=3¬word=&d=&c=&f=2&k=0&IWord=&IField=&sScope=&sLevel=&sLabel=&imgs=20&pos=2&e=w](http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchdetail.cfm?trg=1&strucID=1792056&imageID=1659196&total=56&num=0&word=Crystal%20Palace%20(New%20York,%20N.Y.)&s=3¬word=&d=&c=&f=2&k=0&IWord=&IField=&sScope=&sLevel=&sLabel=&imgs=20&pos=2&e=w)
07. http://pt.wikipedia.org/wiki/Torre_Eiffel
08. KOOLHAAS, Rem - *Nova lorque Delirante*. p.43. (da bibliografia)
09. <http://www.flickr.com/photos/oliver-m/4021936363/sizes/o/in/photostream/>
10. http://lh3.ggpht.com/_YmNMS8aZpns/SqWGDPk9y8/AAAAAAAAABRQ/HRz-F6ato_g/IMG_8735.JPG
11. http://4.bp.blogspot.com/_ZWdGBM7qvgs/TOXjqMWhW/AAAAAAAAABHc/Qty5cj6cJkm4/s1600/Society-of-the-spectacle.jpg
12. <http://br.taringa.net/posts/info/8754/20-Anos-da-Queda-do-Muro-de-Berlin.html>
13. http://www.google.pt/imgres?imgurl=http://frontpage.ccsf.edu/artarchive/images/Saarinen%2520-%2520TWA%2520Terminal.jpg&imgrefurl=http://frontpage.ccsf.edu/artarchive/index_14.html&usg=__IWJ3-M1cCEqC_FM6CXthiPerl0=&h=1580&w=2350&sz=405&hl=pt-PT&start=18&zoom=1&tbnid=mBZ6kxg7KenSVM:&tbnh=138&tbnw=183&ei=V-bDTfq_E8iDhQermNT5Aw&prev=/search%3Fq%3Dterminal%2Btwa%26um%3D1%26hl%3Dpt-PT%26biw%3D1280%26bih%3D642%26tbs%3Disz:l%26tbnid%3Ddisch0%2C400&um=1&itbs=1&iact=hc&vpx=910&vpy=369&dur=953&hovh=184&hovw=274&tx=116&ty=157&page=2&ndsp=19&ved=1t:429,r:11,s:18&biw=1280&bih=642
14. <http://jootix.com/view/2094/Sydney-Opera-House-sydney-opera-house-1920x1080.html>
15. <http://architetur.wordpress.com/2009/11/13/guggenheim-bilbao/guggenheim-bilbao-2/>
16. <http://gtokio.tumblr.com/post/1074990301/unbuilt-walking-city-proposal-architect-ron>
17. <http://openbuildings.com/buildings/sharp-centre-for-design-profile-37954>
18. <http://www.mimoo.eu/projects/Austria/Graz/Kunsthau%20Graz>
19. http://guiasdearquitectura.com/index.php?option=com_content&view=article&id=960%3Aedificio-sede-da-vodafone&catid=22%3Aobras-no-facebook&lang=pt&ref=nf
20. <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
21. http://www.elcroquis.es/media/pdf/Articulos/Prada3_129_130.pdf

22. JENCKS, Charles - *The Iconic Building*. p.78. (da bibliografia)
23. JENCKS, Charles - *The Iconic Building*. p.82. (da bibliografia)
24. http://www.architizer.com/en_us/blog/dyn/5689/time-cover-nostalgia/
25. http://www.architizer.com/en_us/blog/dyn/5689/time-cover-nostalgia/
26. JENCKS, Charles - *The Iconic Building*. p.67. (da bibliografia)
27. JENCKS, Charles - *The Iconic Building*. p.93. (da bibliografia)
28. JENCKS, Charles - *The Iconic Building*. p.69. (da bibliografia)
29. JENCKS, Charles - *The Iconic Building*. p.88. (da bibliografia)
30. JENCKS, Charles - *The Iconic Building*. p.10, p.110, p.181, p.186, p.210. (da bibliografia)
31. <http://www.tate.org.uk/modern/transformingtm/design.htm>
32. <http://www.tate.org.uk/modern/transformingtm/vision.htm>

2. an urban reference

33. <http://www.flickr.com/photos/50820654@N02/5066446342/sizes/l/in/photostream/>
34. <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
35. <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
36. <http://blog.seabourn.com/wp-content/uploads/2010/06/Sojourn-sails-by-the-O2-Arena-in-London.JPG>
37. <http://www.flickr.com/photos/thepretender/369841202/sizes/l/in/photostream/>
38. <http://www.flickr.com/photos/marcelafeireira/52640028t53/sizes/l/in/photostream/>
39. <http://mcculleydesign.posterous.com/?tag=lasvegas#!/>
40. <http://mcculleydesign.posterous.com/?tag=lasvegas#!/>
41. <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=233043>
42. <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
43. <http://www.urbanity.es/foro/rascacielos-y-highrises-inter/14921-hamburgo-alemania-elbe-philharmonic-hall-110m-herzog-de-meuron.html>
44. <http://www.flickr.com/photos/49831194@N06/5422045565/sizes/l/in/photostream/>
45. <http://www.urbanity.es/foro/rascacielos-y-highrises-inter/14921-hamburgo-alemania-elbe-philharmonic-hall-110m-herzog-de-meuron.html>
46. http://www.flickr.com/photos/greta_y_doraimon/1470105940/sizes/o/in/photostream/
47. <http://www.huma3.com/huma3-eng-news-id-297.html>
48. <http://www.flickr.com/photos/loppin/2583021521/sizes/l/in/photostream/>
49. <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
50. <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
51. <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

3. a social catalyser

52. http://www.flickr.com/photos/dozedias_fotos/5055187581/
53. <http://ngm.nationalgeographic.com/2008/05/china/architecture/girard-photography>
54. http://www.iwan.com/photo_National_Olympic_Stadium_Beijing_2008_Herzog_&_de_Meuron.php?plaat=Domus-Stadium-Cover-4823.jpg
55. <http://www.woww.com.br/2008/08/ninho-de-pssaro-o-estdio-nacional-de.html>
56. <http://www.newyorker.com/online/blogs/newsdesk/2009/02/burning-kool.html>
57. http://www.iwan.com/photo_CCTV_TVCC_China_Central_Television_Headquarters_Ole_Scheeren_Rem_Koolhaas_OMA.php?plaat=OMA-CCTV-08-04-8214.jpg&hsize=&vsize=
58. <http://www.flickr.com/photos/mauriz/863811419/sizes//in/photostream/>
59. <http://www.flickr.com/photos/paspog/3806351787/sizes/o/in/photostream/>
60. <http://architecture.about.com/od/greatbuildings/ig/Museum-Architecture/Centre-Pompidou.-0bl.htm>
61. <http://www.flickr.com/photos/kentish/4099490056/sizes//in/photostream/>
62. <http://www.flickr.com/photos/rppereira/3096909471/sizes/z/in/photostream/>
63. <http://www.flickr.com/photos/case-in-point/220903304/sizes/o/in/photostream/>
64. http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&task=view&id=88&Itemid=19
65. http://www.oma.eu/index.php?option=com_content&view=article&layout=homepage&id=151&Itemid=4
66. <http://www.flickr.com/photos/poesia/2378193800/in/photostream>
67. <http://www.flickr.com/photos/89707735@N00/5344211471/sizes/o/in/photostream/>

Todas as imagens foram pesquisadas entre os meses de Março e Junho do presente ano.