

A audácia e a visão de Rem Koolhaas

O arquiteto que projetou a Casa da Música não tem hoje rival quando o que está em causa é um pensamento original sobre as possibilidades da arte da construção



POR **Martin Fuller**

COMO SEU prodigioso dom de inventor, perspicaz compreensão das técnicas de comunicação e uma contagiante convicção otimista de que a arquitetura moderna e o *design* urbano ainda possuem um enorme potencial por descobrir capaz de transformar a vida moderna, nenhum mestre construtor desde Le Corbusier⁽¹⁾ ofereceu uma visão mais impressionante de um futuro tão brilhante como o arquiteto holandês Rem Koolhaas⁽²⁾. É certo que há outros arquitetos atuais que também estão no mais alto patamar da sua profissão e que fazem certas coisas melhor do que ele. Robert Venturi⁽³⁾ é melhor desenhador e um escritor mais elegante; Denise Scott Brown⁽⁴⁾ tem uma sensibilidade mais compreensiva das interações sociais que dão forma a um bom planeamento; e Frank Gehry⁽⁵⁾ ostenta um olhar mais arguto para a montagem estrutural e um instinto mais apurado para os gostos populares. Mas quando o que está em causa é a total audácia conceptual e um pensamento original sobre as possibilidades latentes da arte da construção, Koolhaas não tem, hoje em dia, rival.

Através do seu *atelier* sediado em Roterdão, o Office for Metropolitan Architecture (OMA), e da respetiva divisão de investigação e desenvolvimento, a AMO, Koolhaas tem concebido alguns dos projetos mais ousados das últimas quatro décadas, que vão, em termos de escala,

de empreendimentos gigantescos como o Euraille de 1987-1994 (a reconfiguração da cidade nortenha francesa de Lille com uma nova estação central de caminhos de ferro para comboios de alta velocidade, um centro comercial e um espaço para convenções) e o De Rotterdam de 1997-2013 (três torres multiusos interligadas que serão o edifício mais alto de toda a Holanda), a refinadas estruturas mais pequenas que incluem a Casa da Música do Porto, construída entre 2001 e 2005, e a Embaixada da Holanda em Berlim, de 1997-2003, (a melhor obra a ser erguida na capital alemão desde a reunificação).

O alcance total da carreira de construtor de Koolhaas esteve, este ano, à vista no Barbican, em Londres, numa desordenada, extensa e excitante exposição intitulada "OMA/Progress". Concebida pela empresa Rotor, de Bruxelas, a instalação transmitia a desalinhada vitalidade da estética OMA. A retrospectiva incluía a pro-

jeção contínua e aleatória do total dos 3,5 milhões de imagens arquivadas na base de dados da OMA, o que impossibilitava qualquer pessoa de ver o seu conteúdo na totalidade, um enigma caracteristicamente Koolhaasiano.

A mostra no Barbican – que incluía impressões coloridas causalmente pregadas em placas nas paredes ou fixadas no chão com fita-adesiva, enormes plantas, não emolduradas, de diversos pisos de edifícios penduradas do teto e maquetes com um ar tosco espalhadas por todo o lado – tinha o ar agradavelmente desgredado de um gabinete de arquitetura depois de uma noite "varada em *charrette*" [termo usado no jargão de arquitetura para designar um intenso período de atividade criativa e *design*] para cumprir os prazos de um concurso. Ao contrário de algumas empresas da sua dimensão, a OMA continua a participar em concursos de adjudicação de obras, que muitas estrelas da arquitetura evitam por considerarem que estão abaixo da sua categoria e que são uma perda de tempo e dinheiro.

Tal como acontecia com Le Corbusier, Koolhaas sabe que o poder da apresentação de um trabalho, quer verbal quer visual, é um elemento crucial (e talvez decisivo) na realização da arte de construir. Seguindo o lucrativo exemplo dos grandes mestres franco-suiços, Koolhaas produziu vários livros extremamente populares, incluindo dois que são verdadeiras pedras-de-toque para os mais jovens: *Nova Lorque Delirante: Um Manifesto Retroativo para Manhattan* (1978) e *S, M, L, XL* (1995).

O último volume de Koolhaas, *Project Japan:*

Metabolism Talks... [trad. livre: Projeto Japão: Tem a Palavra o Metabolismo...], escrito em coautoria com Hans Ulrich Obrist, presta homenagem aos metabolistas⁽⁶⁾, os arquitetos japoneses de meados do século XX que estiveram na dianteira da reconstrução do país após a devastação da Segunda Guerra Mundial e que foram liderados pelo mais antigo campeão do modernismo não-ocidental, Kenzo Tange. Esta profusamente ilustrada e cativantemente prolixa história oral foi levada a cabo em 2005 (o ano da morte de Tange, com a idade de 91 anos) para registar o testemunho dos metabolistas sobreviventes e está definitivamente destinada a tornar-se num livro de referência.

Em comum com todos os trabalhos de Koolhaas publicados, pode rapidamente detetar-se que *Project Japan*, de facto, tanto respeita ao seu autor e aos seus interesses pessoais como àquele que é o seu objeto patente. No caso, a obsessiva fixação dos metabolistas com as megaestruturas futuristas – estupendas aglomerações de edifícios superescalares e infraestruturas de transportes urbanos integradas, e outras, concebidas para se espalharem por muitos quilómetros quadrados, por vezes sobre massas de água de pouca profundidade, como a Baía de Tóquio, nenhuma das quais completamente executada – há muito partilhada pelo arquiteto holandês que, tal como os seus mais velhos parceiros japoneses do grupo dos metabolistas, tem procurado formas engenhosas de ultrapassar as severas limitações geográficas da sua pequenina e populosa terra natal, confinada pelo mar.

Da Holanda à Indonésia

Os artistas de génio, de um modo geral, gostam de aparentar que emergiram completamente formados e Koolhaas não é exceção. Descendente da elite cultural vanguardista holandesa,



**'Project Japan:
Metabolism Talks'**

por Rem Koolhaas
e Hans Ulrich Obrist
Taschen, 717 páginas
ISBN-10: 3836525089
22,74 libras na amazon.co.uk



ENGAR ACELERADO / WHO

Remment Lucas Koolhaas nasceu em Roterdão em 1944, no início do Hongerwinter (o inverno da fome), a provação final dos cinco anos de ocupação nazi na Holanda. O pai, Anton Koolhaas, era um estimado jornalista, autor de adoradas fábulas sobre animais antropomórficos, ao estilo de Kenneth Grahame e de George Orwell, e foi o argumentista de dois documentários nomeados para Óscares da academia norte-americana de cinema.

O Koolhaas mais velho era também um ardente defensor da independência das Índias Orientais Holandesas. Em 1949, os Países Baixos concederam a autonomia à Indonésia e três anos mais tarde Sukarno, o primeiro presidente deste país, convidou Koolhaas para aí conduzir um programa cultural, pelo que o escritor mudou-se, juntamente com a família, para Jacarta. Aquela imersão de quatro anos numa sociedade terceiro-mundista – “Vivi mesmo como um asiático”, já tem recordado o arquiteto – foi um fator central na promoção da sua invulgarmente alargada perspetiva do mundo, o que lhe trouxe uma nitida vantagem quando, décadas mais tarde, a globalização da prática da arquitetura começou a acelerar, numa altura em que ele já tinha atingido a sua “velocidade de cruzeiro” profissional.

Seguindo o exemplo de seu pai, o jovem Koolhaas inicialmente virou-se para o jornalismo e para a escrita de guiões. Em 1963, quando tinha 18 anos, começou a trabalhar para o *De Haagse Post*, um semanário de direita publicado em Haia, em que Koolhaas desenhou os *layouts* do jornal e escreveu sobre uma grande variedade de tópicos políticos, sociais e culturais. A seguir, Koolhaas estudou na Academia de Cinema e Televisão da Holanda, em Amsterdão (de que o pai foi diretor entre 1968 e 1978), e mais tarde escreveu em coautoria o guião de um filme, que, no final, ficaria por produzir, intitulado *Hollywood Tower* [Torre de Hollywood] para o realizador de filmes eróticos Russ Meyer, autor de clássicos de caserna como *Faster, Pussycat! Kill! Kill!* (1965).

Houve igualmente outras influências familiares. O avô materno de Koolhaas era Dirk Roosenburg (1887-1962), um arquiteto judeu vanguardista em cujo estúdio o rapaz fez alguns dos seus primeiros desenhos arquitetónicos. A obra mais bem conhecida de Roosenburg foi o edifício da companhia de eletrónica da Philips, o *Lichttoren* (Torre de Luz) de 1920-1928, em Eindhoven, um prédio *art déco* de laboratórios e escritórios que ficava interiormente iluminado ao longo de toda a noite como se fosse um Farol de Alexandria do século XX – exatamente o tipo de modernismo romântico que Koolhaas evoca nas suas especulações mais imaginativas.

Depois de estudar na Architectural Association (AA) de Londres, uma instituição de orientação experimental, e mais tarde em Cornell (onde foi à procura do influente teórico O. M. Ungers), Koolhaas tornou-se no principal motor por trás do Office for Metropolitan Architecture, *atelier* que fundou em 1975 juntamente com o arquiteto grego Elia Zenghelis (de quem tinha sido aluno na AA) e com as respetivas esposas de cada um, as artistas plásticas Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Koolhaas tem uma vida doméstica não muito diferente da representada no filme de comédia de Anthony Kimmins, *The Captain's Paradise* [Paraíso do Capitão], de 1953, com Alec Guinness a desempenhar o papel do capitão de um *ferryboat* que “viaja” entre a mulher e a amante em portos diferentes. Vriesendorp monta casa em Londres mas, desde meados da década de 1980, o mari-

Continua na página 20 >

A AUDÁCIA E A VISÃO DE REM KOOLHAAS

> Continuação da página 19

do vive na Holanda com a *designer* holandesa Petra Blaisse, que tem colaborado em diversos projetos OMA, incluindo nos interiores da Biblioteca Central de Seattle, de 1999-2004. (A filha do casal Koolhaas, Charlie, é fotógrafa e a autora das principais ilustrações do livro *Project Japan*, e o filho, Thomas, é diretor de fotografia e está a fazer um documentário sobre o arquiteto, intitulado Rem).

Vriesendorp criou a sua mais célebre imagem para a capa do livro *Nova Iorque Delirante* [na sua versão original], que foi o primeiro grande fator responsável por chamar a atenção internacional para o marido. A sua fantasia arquitetónica *Après l'Amour* retrata os edifícios Empire State e Chrysler numa atitude aparentemente pós-coital, deitados lado a lado numa cama desmanchada. Entre os dois está o que parece ser um preservativo usado mas que afinal é um balão da Goodyear esvaziado – um astuto lembrete de que o pináculo do Empire State originalmente se destinava a ser um mastro para atracagem de dirigíveis (uma ideia que foi abandonada por ser considerada demasiado perigosa).

Para além das metáforas extremamente provocadoras – antítese das representações friamente tecnocráticas que tipificaram o modernismo corporativo do pós-guerra – o que torna Nova Iorque *Delirante* tão inesquecível são as profundas considerações do seu autor sobre a história psicológica do urbanismo: a forma como o etos de uma cidade, muitas vezes não reconhecido ou tão somente subentendido, está contido na sua arquitetura. A exploração quase cinematográfica de Koolhaas da subconsciente mística arquitetónica de Manhattan teve um efeito tónico especial sobre a consciência cívica coletiva quando o livro apareceu pela primeira vez, apenas três anos depois de a crise fiscal de 1975 ter posto a cidade à beira da bancarrota. Mesmo quando Gotham [designação muitas vezes atribuída pelos americanos a Nova Iorque e Manhattan] estava a bater no seu ponto mais fundo, Koolhaas nunca perdeu de vista as alturas imaginativas que esta grande entre as grandes metrópoles ainda podia voltar a atingir.

Os museus americanos

Podia ser (e, a seu tempo, indubitavelmente será) escrito um livro inteiro sobre o espetacular trio de propostas de Koolhaas chumbadas para construir museus na América, que foram feitas imediatamente antes e depois da passagem do milénio: uma expansão para o Museu de Arte Moderna (MoMA), de 1997, e um acréscimo ao Museu Whitney de Arte Americana (2001-2003), ambos da cidade de Nova Iorque, e uma reconfiguração do Museu de Arte do Condado de Los Angeles (2002). (Em 2001, ele concluiu o Museu Guggenheim Hermitage no hotel-casino Venetian, em Las Vegas, mas aquela pequena galeria-sucursal, um consórcio entre as suas eponímicas instituições de Nova Iorque e Sampetersburgo, fechou em 2008 depois de ter perdido demasiado dinheiro). A incapacidade de Koolhaas quer de conquistar quer de realizar estes três importantes feitos no âmbito da mais notável categoria arquitetónica das últimas décadas diz muito sobre a natureza frequentemente conflituosa da sua visão.

No limitado concurso para a obra do MoMA, foi pedido a dez participantes convidados (entre os quais Koolhaas era, de longe, o mais bem conhecido) que apresentassem ideias ampla-

mente concetuais. O seu projeto irreverente incluía dois elementos que ofenderam irremediavelmente o amor-próprio do comité de pesquisa: ele propôs transformar o sacrossanto Jardim de Estátuas Abby Aldrich Rockefeller, criado em 1953 por Philip Johnson e James Fanning, num átrio submerso, não muito diferente do que acontece com o ringue de patinagem no gelo do Centro Rockefeller. Mais insolente ainda, ele teria coroado a ala do museu concebida por Johnson em 1964 com a adição de um sétimo andar em que seria colocado um letreiro com o brasão “MoMA, Inc.”.

Não estivesse o nonagenário Johnson, um grande admirador de Koolhaas, já senil e, deste modo, fora do processo de seleção, provavelmente teria defendido tais táticas de menino reguila como sendo precisamente o choque re- vigorante que o MoMA precisava para que fosse sacudido de volta para as suas raízes revolucionárias. Mas estando ausente este velho e astuto mediador de poder, os méritos do projeto de Koolhaas foram negligenciados e a obra – que se tinha assumido ser garantidamente dele – passou, ao invés, para as mãos de Yoshio Taniguchi. O seu decoroso mas frígido *design*, que combina a triste imensidão de um terminal de aeroporto com o desorientador ar deslocado de um centro de convenções, cumpriu a sardónica profecia do holandês acerca do caráter crescentemente corporativo de um museu que em tempos fora pioneiro da inovação. Embora o descaramento de Koolhaas pudesse ser interpretado como um suicídio profissional, é impossível não admirar a sua bravura criativa.

Quatro anos depois do fiasco do MoMA, o Museu Whitney virou-se para Koolhaas para mais uma tentativa de fazer uma adição ao monólito brutalista teimosamente impossível de expandir de Marcel Breuer, erigido em 1963-1966. Durante os anos 1980, Michael Graves tinha produzido três versões cada vez menos satisfatórias de um pomposo alargamento pós-moderno que teria engolido o edifício original numa amalgama de espalhafatosa policromia a imitar o estilo clássico e que foi abandonado após uma vigorosa oposição da comunidade. O plano bem mais radical de Koolhaas exigia que uma superestrutura curva fosse inserida por trás dos edifícios de pedra castanha – que são um marco distintivo local – adjacentes ao museu, um apêndice que se teria erguido e inclinado lateralmente sobre o edifício de Breuer como se fosse uma cobra monstruosa. O Whitney abandonou esta proposta sem pernas para andar após dois anos de ainda maiores protestos sonoros da vizinhança.

O melhor dos três projetos perdidos por Koolhaas era o do Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA, na sigla inglesa), que lhe pediu para dar coerência à muito datada salghada de pavilhões estilo Era Espacial da década de 1960. Ele imediatamente visualizou uma solução drástica mas brilhante: apelo ao equivalente arquitetónico de cortar o complexo inteiro pelos tornozelos, deixando ficar intactas as marcas deixadas pelas galerias existentes e pelas zonas de circulação e depois, num plano elevado, cobrindo tudo o que estava dentro da periferia oblonga daquela área de vários acres com uma bolha gigantesca a fazer de telhado, sugerindo um abrigo insuflável de um *court* de

Com um golpe ousado, o LACMA teria ga-

nho a presença cívica unificada e monumental que sempre lhe faltou. Em vez disso, tal como o Whitney, o museu de Los Angeles virou-se para Renzo Piano, o mestre por defeito do modernismo institucional previsivelmente seguro e supostamente intemporal. Mas, aí de nós, os caixotes-acrescentos de Piano (as comprometidas instalações do Broad Contemporary Art Museum de 2003-2008 e o edifício estilo armazém do Pavilhão Resnick de 2007-2010) só exacerbaram ainda mais a confusão organizacional do LACMA.

Além do espaço de exposições de curta duração em Vegas, a única galeria de arte de Koolhaas efetivamente construída continua a ser a sua Kunsthall, de 1987-1992, em Roterdão, um local de exibições temporárias com galerias flexíveis dispostas em torno de uma hélice quadrada de rampas interiores que conduzem os visitantes, quase sem esforço, de nível para nível, sem as atualmente demasiado notórias escadas rolantes que dão a tantos museus contemporâneos (incluindo o MoMA de Taniguchi) um ar de centro comercial. Koolhaas usou este mesmo sistema de circulação interna de reduzida tecnologia para a sua maior obra nos EUA, a Biblioteca Central de Seattle, que foi entusiasticamente recebida após a sua conclusão em 2004.

O projeto de Seattle de Koolhaas demonstra perfeitamente o seu desdém fundamental por uma das principais preocupações dos arquitetos *bien-perisant* [mais ortodoxos] desde os anos 1960 – o “contextualismo” ou o desenhar de um edifício de modo a integrar-se com as estruturas mais antigas que ficam perto dele. Dada a monótona seleção de banais prédios de muitos andares dos anos 1960 e 1970 que cercam o quarteirão inteiro da cidade que foi dedicado ao museu, bem se pode concordar com a sua convicção de que teria sido fútil fazer qualquer esforço de acomodação para com um cenário tão desprezível.

Koolhaas é inexoravelmente atraído pela arquitetura do estado de poder e é um homem fascinado pelos arquitetos antigos que estavam em sintonia com o poder, independentemente da sua fonte

Sabidamente, ele concebeu uma composição de enorme sucesso: um empilhamento angular de camadas de vidro em forma de prisma, embrulhado numa filigrana de aço, aos losangos, pintada de branco, que se impõe violentamente ao ignorar tudo o que o rodeia. Continuando uma tradição modernista que começou com o Palácio de Cristal de Joseph Paxton e de Charles Fox, de 1850-1851, em Londres, o interior aberto, altaneiro, inundado de luz da Biblioteca Central de Seattle proporciona um espaço público majestoso que sugere que as atividades que decorrem no seu interior são de singular importância para a comunidade – algo que os neoconservadores da arquitetura têm insistido, erradamente, que está para além da capacidade emocional do vocabulário do *design* moderno.

Um fascínio pelo poder

Koolhaas é inexoravelmente atraído pela arquitetura do estado de poder e é um homem fascinado pelos arquitetos antigos que estavam em sintonia com o poder, independentemente da sua fonte. Nenhum dos grandes mestres do século XX era mais diligente na sua disponibilidade para trabalhar para clientes de qual-

quer qualidade ou cor política, desde os comunistas aos nazis e a todos os outros intermédios, do que o ídolo de Koolhaas, Ludwig Mies van der Rohe. Mas enquanto o *design* de génio de Mies pode desculpar muita da sua culpa por associação, já é difícil perceber a perversa predileção de Koolhaas por Wallace K. Harrison, um moderadamente talentoso modernista do sistema, conhecido sobretudo por ser o arquiteto de facto da corte da família Rockefeller.

A relação, por afinidade, de Harrison com os Rockefeller garantiu-lhe a entrada inicial no meio e daí em diante ele continuou a orientar as gigantescas obras comissionadas sob seu patrocínio, incluindo a conceção colaborativa da sede das Nações Unidas, de 1949-1952, o Centro Lincoln das Artes Performativas, de 1959-1969, em Manhattan, e o Empire State Plaza, de 1959-1976, em Albany, que desenhou (por ordem do governador Nelson A. Rockefeller) juntamente com o seu parceiro de longa data, Max Abramovitz. Koolhaas – que montou uma quixotesca exposição em honra do idoso e desatualizado Harrison no vanguardista Instituto para os Estudos Urbanos e de Arquitetura em Nova Iorque, em 1979 – ficou particularmente intrigado pela hipotética X-City deste arquiteto, concebida em 1946 e proposta pelo fomentador imobiliário William Zeckendorf para o local, em Manhattan, que foi mais tarde doado por John D. Rockefeller Jr. para construir a sede da ONU – uma configuração ressuscitada por Koolhaas na enfiada de edifícios em forma de lajes deitadas de Buralide.

Quanto às suas próprias relações com o poder, Koolhaas não nutre quaisquer escrúpulos discerníveis pela sua cumplicidade com uma agência de propaganda da atual ditadura chinesa que é controlada pelo Estado. Seguindo o exemplo de arquitetos desde tempos imemoriais, ele foi aonde há trabalho e, ao longo da última década, isso significa a China, país onde os seus maiores projetos incluem a Bolsa de Valo-

res de Shenzhen, de 2006-2011, uma torre monolítica ao estilo Mies, rodeada por uma “base” elevada do nível do chão até à altura de seis andares por enormes travess diagonais.

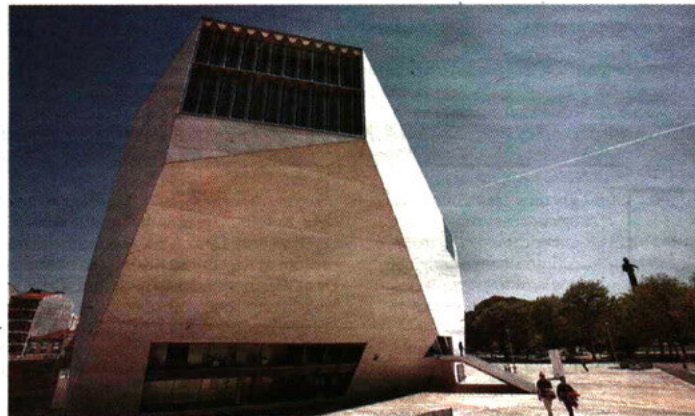
Aquela que mais provavelmente permanecerá como a mais controversa obra cuja comissão foi atribuída a Koolhaas está agora a aproximar-se da sua conclusão em Pequim: a sede com mais de 390 mil metros quadrados de área da Televisão Central da China (CCTV, na sigla inglesa), cuja construção começou em 2004 e que está agora, pelo menos, com três anos de atraso relativamente à data de ocupação do edifício prevista no plano original e que tem um custo estimado no valor de 800 milhões de dólares (pouco mais de 613,5 milhões de euros). (Um desastroso fogo em 2009, que destruiu o hotel, também desenhado pelo OMA, que ficava junto da estrutura em construção, foi o principal responsável pelo atraso).

O edifício CCTV traz à memória uma versão desmantelada e duas vezes maior do Grande Arco de La Défense, de Otto van Spreckelsen, construído em Paris entre 1982 e 1989, um dos mais visíveis, ainda que menos distintos, “grandes projetos” iniciados pelo presidente François Mitterrand. (Significativamente, o OMA perdeu o concurso de 1991 para uma ex-

A AUDÁCIA E A VISÃO DE REM KOOLHAAS



Rem Koolhaas



A Casa da Música, projeto do arquiteto holandês no Porto

tensão de La Défense, uma zona de edifícios de escritórios criada mesmo na periferia da cidade para poupar o centro de Paris do desenvolvimento em altura).

Apesar da disparidade de tamanho que existe entre os dois edifícios – a estrutura do CCTV tem 234 metros de altura, o equivalente a uma torre de 70 andares, enquanto o Grande Arco tem o equivalente a cinco andares –, ambos têm uma forma aproximadamente cúbica, esculpida por um vasto espaço vazio no meio dos seus bem delineados contornos. Mas enquanto o Arco quadrado cujos lados são em forma de lajes gigantes é enfadonhamente estático, a vertiginosa e sem forma definida sede da CCTV é um excepcional feito de engenharia de alta tecnologia, orquestrado por Cecil Balmond, da empresa de consultoria estrutural sediada em Londres Arup.

O monstro de vidro e metal de Pequim é basicamente composto por um par de torres em forma de L, ligeiramente inclinadas para dentro, colocadas em dois vértices opostos de um enorme quadrado e ligadas no topo por uma estrutura suspensa que se projeta para a frente num afiado ângulo reto de cortar a respiração e que impregna toda a composição com uma bravata que desafia a gravidade. Os elementos horizontais e verticais interligam-se numa série contínua de oito segmentos, um sistema de circulação que mais parece uma cobra, totalmente diferente do de qualquer complexo de escritórios e emissão televisiva.

Com uma pletera de nova e bizarra arquitetura a submergi-los, os desconcertados pequineses inventaram um novo léxico arquitetónico que faz lembrar o neologismo sardónico aperfeiçoado por berlineses espirituosos que, por exemplo, apelidaram a cúpula de vidro do Reichstag após a renovação de Norman Foster, em 1992-1999, de "Die Käseglocke" [a cobertura da queijeira]. Do mesmo modo, o colosso de duas pernas da CCTV tornou-se coloquialmente conhecido por "da kuchua" [a braguiha das calças grandes]. Tentando prevenir uma alcinha sarcástica deste estilo, representantes oficiais queriam pôr os locais a referirem-se ao edifício CCTV como "zhi chuan" – janela do conhecimento –, uma escolha pretensiosa que levou a que o tiro lhes saísse pela culatra devido ao seu muito aproximado eco homófono com "zhi chuang" – a hemorroida.

Seja qual for a alcinha que as pessoas adotem, no entanto, é possível prever que elas vão ser seduzidas pela rota turística altamente invulgar, mas igualmente controlada, que está a ser construída através do centro do sistema ner-

vosa do edifício CCTV. Os visitantes poderão navegar pelas instalações do CCTV numa volta em loop em movimento contínuo, embora sem nunca perturbar as suas atividades quotidianas, um golpe de relações públicas à prova de fogo que vai conferir uma aparência fictícia de transparência àquilo que, obviamente, é tudo menos uma operação aberta.

O CCTV ergue-se no meio da confusão urbana "vale-tudo" do Distrito Central de Negócios de Pequim, um paisagem urbana caótica que faz a cidade de Houston dos anos 1980 parecer a Paris de Haussman. Para contrariar este clima urbano, Koolhaas (com o seu sócio no design deste projeto, o arquiteto alemão Ole Scheeren) aplicou uma estratégia que é explicada no seu manifesto de 1994, *Bigness, or the Problem of Large* [Grandeza ou o Problema do Grande], que enumera cinco "teoremas", alguns dos quais bem evidentes no projeto de Pequim:

1. Quando ultrapassa uma dada massa crítica, um prédio torna-se num Grande Edifício. Tal massa deixa de poder ser controlada por um simples gesto arquitetónico ou, até, por qualquer combinação de gestos arquitetónicos...

2. ... As questões de composição, escala, proporção, detalhe são agora discutíveis.

A "arte" da arquitetura é inútil na Grandeza.

3. Na Grandeza, a distância entre o conteúdo e o involúcro aumenta ao ponto de a fachada já não revelar o que acontece no interior. A expectativa humanista da "honestidade" está condenada...

Onde a arquitetura revela, a Grandeza causa perplexidade; a Grandeza transforma a cidade de uma soma de certezas numa acumulação de mistérios. O que se vê já não é o que se obtém.

4. Através da sua dimensão, por si só, tais edifícios entram num domínio amoral, que fica além do bem e do mal.

O seu impacto está dependente da sua qualidade.

5. Juntas, todas estas ruturas – com a escala, com a composição arquitetónica, com a tradição, com a transparência, com a ética – sugerem uma mais radical rutura final: a Grandeza já não se integra em qualquer tecido urbano.

Ela existe; quando muito, coexiste.

O seu significado subentendido é: o contexto "que se lixe".

Tais atitudes de uma moralidade *laissez-faire* enfurecem aqueles que despreciam Koolhaas, que o veem como sendo conivente com os mais vis impulsos ditados pelo mercado num mundo que, na sua maioria, abandonou a visão social dos primeiros modernistas por ser ou pragmaticamente impossível ou impossivel-

mente utópica. Como se isso dotasse a sua desprezada Realarchitektur com uma paternalidade legítima, Koolhaas tem defendido a reapreciação da obra de Robert Venturi e Denise Scott Brown, que, durante o nível mais elevado da onda do *design* resposta-social dos anos 1960 e 1970, foram igualmente denunciados por aquilo que alguns viam como a sua demasiado pronta adoção do comercialismo, sintetizado pelo seu estudo incendiário *Learning from Las Vegas* [trad. livre: Aprendendo com Las Vegas], de 1972, com a sua respetiva codificação do inglês vernacular americano de rua.

A posição de Venturi e de Scott Brown, contudo, foi não uma aquiescência sem princípios aos imperativos capitalistas, mas uma aceitação resignada de que estas são as condições com que todos os praticantes diários de arquitetura – até os arquitetos de alto gabarito – têm de lidar, quer queiram quer não. Um alarido semelhante recebeu a publicação, em 2001, do *Harvard Design School Guide to Shopping* [Guia de Compras da Escola de Design de Harvard], uma análise abrangente do *design* de retalho que emergiu de um curso lecionado por Koolhaas naquela universidade e que se focava na atual omnipresente economia global do consumidor.

Outros dois livros semelhantes surgiram de cursos equivalentes regidos por Koolhaas como parte do seu *Project on the City at Harvard's Graduate School of Design* [trad. livre: Projeto na Escola Superior de Design da Cidade de Harvard], onde desde 1995 tem sido professor convidado. Investigando aquilo que descreveu como "um novo tipo de metrópole a que chamámos uma 'cidade de diferenças exacerbadas'", Koolhaas e os seus alunos focaram-se em conurbações *ad hoc* tão imensas quanto as cinco cidades em rápida expansão do delta do rio chinês da Pérola (Guangzhou, Hong Kong, Macau, Shenzhen e Zhuhai), que foram objeto do estudo *Great Leap Forward* [Grande Salto em Frente], publicado em 2002, e a maior cidade da Nigéria, analisada na publicação de 2008 *Lagos: How it Works* [Lagos: Como Funciona].

Estes seminários são baseados no, agora famoso, curso de 1968 dado em Yale por Scott Brown e Venturi que levou à publicação de *Learning from Las Vegas*. Mas enquanto eles e a sua classe de estudantes recolheram dados percorrendo e fotografando a Strip de Las Vegas, Koolhaas já admitiu que ele e a sua equipa ficaram demasiado assustados com o caos de Lagos para sair dos veículos onde seguiam e, em vez disso, alugaram o helicóptero do Presidente da Nigéria para analisar a cidade a partir do ar.

"Aquilo que parecia, ao nível do chão, uma acumulação de movimentos disfuncionais, parecia do ar uma impressionante atuação, prova de quanto bem Lagos poderia funcionar se fosse a terceira maior cidade do mundo", escreveu Koolhaas mais tarde. Engarrafamentos de trânsito tornavam-se ocasiões para as pessoas fazerem as suas vendas.

Alguns críticos consideram tanto a matéria objeto do seu estudo como a metodologia, do alto para o nível do chão, degradantes. Como George Packer escreveu na *The New Yorker*, em 2006:

"Aquele impulso de olhar para um 'monte de lixo aparentemente a arder' e ver um 'fenómeno urbano' e depois fazer dele a matéria-prima de uma construção esteticamente elaborada não é muito diferente do impulso mais comum de não olhar de todo."

Em parte, do mesmo modo que artistas como Jeff Koons, Damien Hirst e Takashi Murakami se apropriaram de ideias lançadas por Andy Warhol e as levaram a extremos que quem as originou mal podia ter imaginado, também Koolhaas partiu das premissas de Venturi e Scott Brown e metamorfoseou-as em formas que podem parecer paródias grotescas em vez de sinceras homenagens. Não pode haver qualquer dúvida acerca do talento de Koolhaas, único numa geração inteira. O que continua em dúvida é se a sua aparente indiferença aos valores do progresso vai fazer com que os observadores futuros se interroguem por que razão este potentado cultural teve tanta relutância em confrontar os oligarcas chineses com a mesma intrepidez que em tempos mobilizou contra os capitães do capitalismo existentes nas administrações dos museus americanos.

Este texto é a tradução e adaptação por Adelaide Cabral de *The Master of Bigness*, de Martin Filler, publicado no volume 59 número 8 da *New York Review Of Books*, de 10 de maio de 2012



(1) **Le Corbusier** (1887-1965) Arquiteto, urbanista e pintor suíço, foi um dos mais importantes arquitetos do século XX. Criou o conceito *Unité d'Habitation* (em que se procurava recuperar num edifício monumental a dinâmica da vida urbana), que começou a trabalhar nos anos 20.

(2) **Rem Koolhaas** (n. 1944) Arquiteto holandês também teórico de arquitetura, urbanista e professor na Escola de Design na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos. Em 2008 venceu o prémio de arquitetura Pritzker. É seu o projeto da Casa da Música, no Porto.

(3) **Robert Venturi** (n. 1925) Arquiteto norte-americano, venceu o Prémio Pritzker, considerado como o Nobel na arquitetura, em 1991.

(4) **Denise Scott Brown** (n. 1931) Arquiteta, é casada com Robert Venturi. Para além do trabalho como arquiteta, é também escritora, professora e sócia na empresa Venturi, Scott Brown and Associates.

(5) **Frank Gehry** (n. 1929) Arquiteto vencedor do Prémio Pritzker, nasceu em Toronto, no Canadá. Na lista dos trabalhos mais importantes desenhados pelo arquiteto encontram-se o Museu Guggenheim, em Bilbao (Espanha), e o Walt Disney Concert Hall, em Los Angeles (EUA).

(7) **Arquitetura metabolista** Surgiu no Japão, em meados dos anos 60 e teve como grande idealizador o arquiteto Kenzo Tange, que, a partir da observação da crise da falta de território para a expansão das megalópoles japonesas, tentou encontrar na tecnologia e nos grandes trabalhos de engenharia uma resposta viável.

(8) Dois edifícios célebres de **Manhattan** reconhecidos como referências da art déco.