

A questão da superposição

The matter of superposition

Antonio Gama* e Franklin Ferreira**

*Arquiteto (2005) pela Universidade São Judas Tadeu, tem se embrenhado pela área da fotografia desde 2010. Participou da “VI Mostra de Arte Contemporânea da UFF” com o trabalho “Caosóptico” (Rio de Janeiro, 2011), da “Mostra Geral de Alunos” na Academia Brasileira de Artes (ABRA) com “[In]visível I - Camadas” (São Paulo, 2011-12), da mostra “Crowdart de quem faz” com a foto “Garoa paulista” na galeria Urban Arts (São Paulo, 2012), da exposição “Foto.experimento” com “[In]visível II – Num piscar de olhos” (São Paulo, 2012) e, recentemente, realizou o seu primeiro trabalho

individual com a mostra “Um olhar sobre Rem Koolhaas” (São Paulo, 2012), essas duas também na ABRA.

**Arquiteto (2009) e mestre em arquitetura e urbanismo (2011) pela Universidade São Judas Tadeu. Desde 2007, o arquiteto holandês tem sido o foco de suas pesquisas por explorar com muita propriedade a teoria e a prática na arquitetura. O resultado dessas pesquisas culminou em um primeiro documento “Estudo da produção arquitetônica contemporânea na obra de Rem Koolhaas” (2008) que originou o tema da dissertação “Rem Koolhaas: trânsitos entre teoria e estratégias projetuais”.

Resumo

Esse ensaio surge da necessidade de sistematizar um diálogo entre os autores ocorrido durante uma apresentação na mostra “Um olhar sobre Rem Koolhaas”. Durante essa apresentação, além de resgatar a ideia que motivou a exibição das imagens, os autores buscam conectar a ideia da superposição, utilizada nas mesmas, com os projetos do arquiteto holandês. Além disso, há uma tentativa de explorar a superposição em outras áreas como escultura, pintura, cinema, música, e até mesmo a propaganda no início do século XX.

Palavras-chave: Rem Koolhaas; superposição; imagem

Abstract

This paper issues from the need to systematize a dialogue between authors that occurred during a presentation on the exhibition “A look at Rem Koolhaas”. Besides rescuing the idea that motivated the display of images, the authors seek to connect idea of superposition within the projects of the Dutch architect. Moreover, there is an attempt to explore the issue of superposition in other areas such as sculpture, painting, film, music, advertising and even the beginning of the twentieth century.

Keywords: Rem Koolhaas, superposition, image

Introdução

O seguinte ensaio, motivado por uma conversa entre os autores, é organizado em quatro partes. Na primeira, há a preocupação de introduzir a superposição com um recorte na história, a começar pelo início do século passado com o Construtivismo Russo. O motivo desse recorte se justifica ao longo do ensaio, pois a arte construtivista influencia uma parte dos arquitetos dos anos 1960 que iniciam, de fato, as suas atividades nas duas décadas seguintes, como Zaha Hadid, Daniel Libeskind e o objeto desse ensaio, Rem Koolhaas. Não obstante, a primeira parte do texto aborda alguns arquitetos e artistas da década de 1950, como Archigram, Superstudio, Constant, Yona Friedman, que também influenciam o pensamento da arquitetura contemporânea com as suas pesquisas de caráter experimental. Procura-se trazer à discussão outras formas de arte tais como cinema e música com o objetivo de comparar e até mesmo de investigar e aferir como a superposição se evidencia nessas outras áreas.

Na segunda parte, o ensaio apresenta os principais aspectos da mostra “Um olhar sobre Rem Koolhaas”. Nela, discutem-se as técnicas utilizadas pelo artista para se chegar às respectivas imagens. Na sequência, há uma tentativa de aproximar a superposição do arquiteto Rem Koolhaas, esboçando sua biografia de maneira bastante sucinta, apenas destacando momentos-chaves de seu percurso profissional. Na quarta e última parte, todas as questões referentes à superposição, apresentadas nesse ensaio, são elucidadas com a análise do projeto Epicentro Prada São Francisco.

A superposição como técnica

O termo superposição, sinônimo de sobreposição, refere-se ao ato ou efeito de superpor, colocar em cima. Esse termo se torna uma importante ferramenta de composição nas artes plásticas no início do século XX já com investigações daqui-

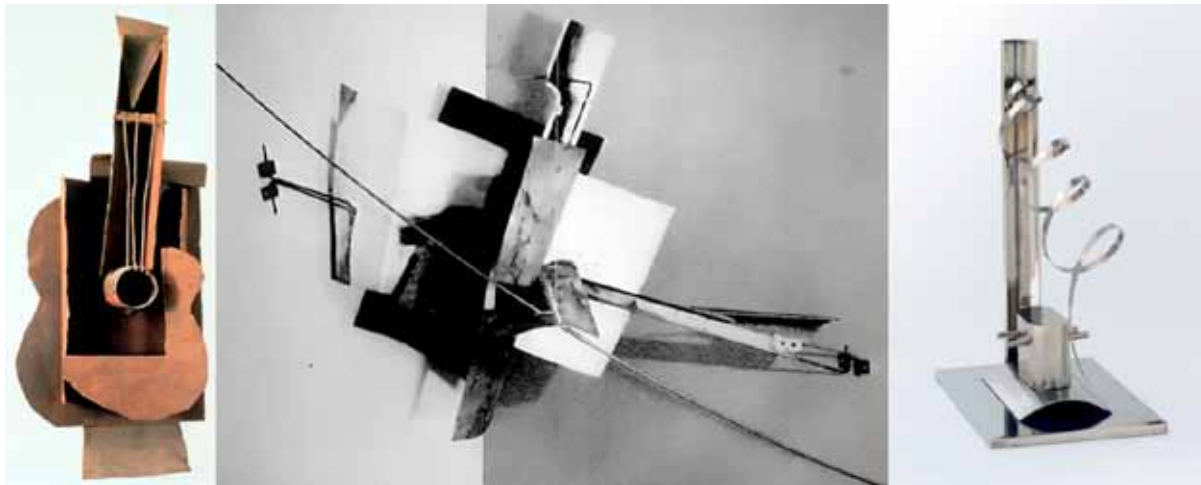
lo que viria a culminar no Construtivismo Russo (1913¹). Em 1912, Picasso elabora *Guitar in sheet metal* [Violão em papel alumínio], uma composição realizada a partir da superposição de barbante no papel alumínio. Nos anos de 1914 e 1915, Tatlin elabora *Corner construction* [Relevo suspenso no canto], uma escultura construtivista feita a partir da sobreposição de madeira e ferro acoplada no canto de uma parede. Em 1921, László Moholy-Nagy, desenvolve *Nickel construction* [Construção niquelada] onde há peças de diferentes volumetrias e formatos que são superpostas umas às outras. (Figura 1)

(1925) em que o retrato preto e branco de Lília Brik é editado e superposto a outros elementos do anúncio. Anos mais tarde, já na década de 1940, Grete Stern mantém uma linguagem muito próxima à de Ródtchenko com a série sobre o sonho, ao superpor fotos de figuras femininas em situações improváveis. Não apenas o oriente, mas o ocidente também investiga as possibilidades da superposição com as composições abstratas de Pollock (Wyoming, 1912 – Nova York, 1956) com suas inúmeras camadas de tintas de diversas cores.

No campo da música, não se pode deixar de voltar ao final do século XIX e destacar a Sinfonia nº1, conhecida como *Titã* (1888), do compositor tcheco Gustav Mahler (Kalischt, 1860 – Viena, 1911). Nela, Mahler superpõe ritmos e sons cujo resultado vai muito além do esperado na época. Muito se deve ao fato de Mahler ter vivido boa parte de sua infância e juventude morando em cima da taverna dos pais, onde ele podia escutar músicas folclóricas, mas também próximo a uma praça onde a banda do exército tocava as suas marchas. Essa “confusão” de sons, sem dúvida, influencia Mahler na composição da sua Sinfonia *Titã*, o que causa certo estranhamento e rejeição da população da época, acostumada com composições mais lineares.

De volta a meados do século XX, outro compositor que merece destaque é Iannis Xenakis (Braila, 1922 – Paris, 2001). Grego naturalizado francês, Xenakis

Da esquerda para a direita: *Guitar in sheet metal*, Picasso, 1912; *Corner construction*, Tatlin, 1914-15; *Nickel construction*, Moholy-Nagy, 1921. Fonte: http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/Picasso_Guitar_sheet_metal_wire_1912.jpg; <http://oneundertheumbrella.blogspot.com.br/2010/08/vladimir-tatlin.html>; <http://www.wikipaintings.org/en/laszlo-moholy-nagy/nickel-construction-1921em> 01/12/12



1. Há uma discussão sobre o ano exato da fundação do Construtivismo. Segundo George Rickey em seu livro *Construtivismo: Origens e Evolução*, publicado pela editora Cosac & Naify em

2002, Tatlin cunha o termo construtivismo em 1913 em Moscou, mas as questões que norteiam o ideário construtivista já eram discutidas anos antes por Kandinsky e a arte não-figurativa.

Em paralelo, é possível identificar a superposição na propaganda a partir das fotomontagens feitas por Aleksandr Ródtchenko em meados dos anos 1920. Vale destacar o Anúncio para o departamento de Leningrado da Editora Estatal

começa a vida profissional como arquiteto trabalhando ao lado de Le Corbusier, mas mais tarde se dedica à música experimental. Sua obra *Metastaseis* (1953-54), composta para orquestra, é a síntese do trabalho de Xenakis onde ele explora a matemática através da música com a utilização de instrumentos clássicos e sintetizadores. Contemporâneo a Xenakis, o compositor alemão Kralheinz Stockhausen (Kerpen, 1928 – Kurten, 2007) cria músicas “recortadas”, interrupções, ritmos frenéticos que resultam quase que em uma disritmia. Bem como Xenakis, Stockhausen cria, entre 1959-60, *Carré*, um concerto para quatro orquestras e coro. Por essas características, Stockhausen, ao lado de Xenakis, podem ser considerados visionários da música eletrônica.

Ainda se tratando de música, mas já fazendo a conexão com o cinema, no ano de 1979, a banda inglesa Pink Floyd (1965 – 1995) lança o seu célebre álbum duplo *The wall* que, três anos mais tarde, é adaptado para as telas do cinema pelo diretor Alan Parker. No filme homônimo ao álbum, é possível notar a superposição de vários elementos, bem como as animações do cartunista Gerald Scarfe que, por um lado, interrompem, mas por outro lado, estabelecem continuidade com as cenas compostas por atores; o álbum da banda exerce um papel fundamental quando superposto às cenas do filme.

Também na década de 1980, outro filme que pode ser destacado é *Back to the future* [De volta para o futuro, 1985] do diretor Robert Zemeckis e pro-

duzido por Steven Spielberg. No filme, passado, presente e futuro se misturam e configuram outra linguagem ao cinema. O mesmo ocorre com o *Kill Bill* (parte I e II, respectivamente de 2003-04) do diretor Quentin Tarantino. Como o filme é contado a partir de flashbacks, presente e passado se misturam, bem como inserções de animação, por sua vez, configuram um caráter peculiar ao filme.

Outros dois filmes dos anos 2000 merecem ser observados com muita atenção. O primeiro deles, *Waking Life* (2001) de Richard Linklater extrapola a questão da superposição em dois momentos. No primeiro, o diretor grava o filme com atores reais e utiliza a técnica de rotoscopia² que redesenha os quadros da filmagem e os transforma em uma animação stop motion. Com essa técnica, o filme ganha novas texturas, cores e ritmos. No segundo momento, a superposição se traduz no próprio enredo do filme onde o sonho se mistura com a realidade a todo instante até que o telespectador não consegue mais distinguir um do outro. O diretor Christopher Nolan vai mais a fundo ao discutir a realidade e o sonho em seu filme *Inception* [A origem, 2010] onde em algumas cenas a realidade se transforma em um sonho dentro de outro.

Ao se falar sobre arquitetura, é importante retornar à década de 1950 e resgatar alguns personagens que influenciaram o pensamento arquitetônico e urbanístico contemporâneo. Na virada dos anos 1950-60, o artista holandês Constant

2.A mesma técnica foi utilizada em vários outros filmes e também em videoclipes como na música *Take on me* (faixa do álbum *Hunting high and low* de 1985) da banda norueguesa A-ha

Nieuwenhuys (Amsterdã, 1920 – Utrecht, 2005) e a arquiteta húngara, naturalizada francesa, Yona Friedman (Budapeste, 1922) contribuíram de maneira fundamental para o desenvolvimento das megaestruturas com os seus respectivos trabalhos, Nova Babilônia (1959-70) e Cidade Espacial (1960). Em ambos os trabalhos é possível observar a superposição de imagens como forma de representação, mas também como partido de projeto no sentido em que as estruturas propostas são superpostas em malhas urbanas existentes (Figura 2)

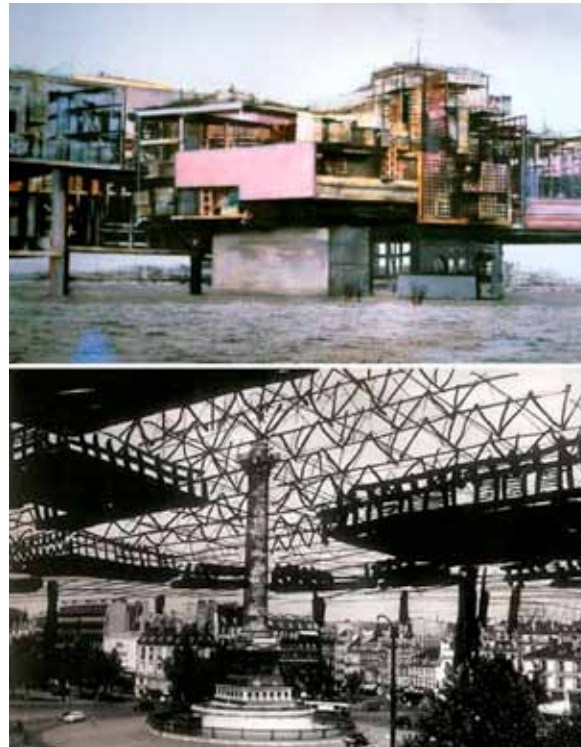


Figura 2 - Nova Babilônia (1959-70), Constant e Cidade Espacial (1960), Yona Friedman. Fonte: <http://benandjess.wordpress.com/2008/12/02/constants-new-babylon/>; <http://www.megastructure-reloaded.org/yona-friedman/> em 01/12/12

A discussão sobre as megaestruturas tem continuidade nas pesquisas do escritório inglês Archigram com os projetos Walking City de 1964, onde estruturas de grande escala “andam” e “pousam” entre os arranha-céus norte-americanos. Em Instant City de 1968, o escritório retoma a ideia das cidades errantes e propõe estruturas temporárias e lúdicas que funcionam como grandes parques de funções. Ainda nessa mesma década, os italianos do Superstudio projetam Continuous Monument (1969), uma estrutura contínua que divide a ilha de Manhattan pela metade. (Figura 3)



Figura 3 - Walking City (1964), Archigram e Continuous Monument (1969), Superstudio. Fonte: COOK, 1999. <http://www.oobject.com/new-york-retro-futurism/1960s-superstudio-continuous-monument-crashing-through-downtown-manhattan/8620/> em 01/12/12.

Com a análise desses projetos, nota-se que a superposição é tratada “não mais como processo visual, mas como forma de existência” (MONEO, 2004: 318). Enquanto que no Construtivismo, com os trabalhos que transitam entre a tênue linha da pintura e da escultura, e até mesmo na música experimental, a questão da superposição é tratada como forma de representação de um ideário, de um sentimento. Já na arquitetura, a superposição atinge essa outra escala que é a da existência, a partir da superposição de funções, experiências. Todavia, em ambos os casos, a superposição pode ser lida como uma forma de [re]significação de geometrias (pintura, escultura, fotografia), e também de espaços, no caso da arquitetura.

Mostra “Um olhar sobre Rem Koolhaas”

Inicialmente, a superposição não estava presente nos trabalhos, pelo menos conscientemente. Apenas no decorrer das experimentações e conceituação dos temas é que foi sendo revelada a sua importância. Assim, estava sendo utilizada como meio para alcançar resultados mais expressivos a fim de dar mais clareza às propostas.

Para iniciar uma explicação sobre a mostra Um olhar sobre Rem Koolhaas, realizada em agosto de 2012, primeiramente será comentado um pouco sobre dois trabalhos anteriores para tentar deixar um pouco mais claro o desenvolvimento do pensamento acerca do assunto superposição.

O primeiro trabalho, [In]visível I, Camadas (São Paulo, 2011-12), consiste em estabelecer a integração/complementação de imagem e texto (Figura 4). Uma simbiose que permite novas leituras da fotografia, revelando as camadas que cobrem o indivíduo, despidendo-o de arquétipos, como sua expressão, traços que moldam sua personalidade. Sua imagem descamada, livre de interferências.

A interpretação das camadas definirá o que está sendo exposto, o olhar do outro sobre este, e talvez uma possível projeção do espectador na imagem.

A instalação é composta por oito fotografias (autorretrato) e textos impressos em adesivo transparente sobre placas de acrílico transparente que se articulam por um eixo, permitindo o movimento das placas e evidenciando a ideia de camadas, a fim de estabelecer a interatividade entre obra/espectador.



Figura 4 - Painel [In]visível I, Camadas (2012), Antonio Gama
Fonte: acervo do autor

Dando continuidade ao trabalho anterior, em [In]visível II, Num piscar de olhos, o autorretrato volta com o intuito de manifestar o indivíduo (Figura 5). As fotografias de álbum de família resgatam a memória e o tempo desse sujeito, que mesmo não sendo é mais o foco da atenção, não deixa de ser lembrado, de maneira recorrente, nas ações registradas.

A instalação consiste em quatro fotografias (autorretrato) sobrepostas a um mosaico

de fotografias de álbum de família impressas em adesivo transparente aplicados em placas de acrílico transparente. O conjunto todo fica pendurado em cabos de aço, presos ao teto e ao piso, afastados entre si de forma equidistante para que o espectador possa acompanhar a evolução temporal das fotografias de família, acompanhados do “piscar de olhos” que ocorre nas fotografias do autorretrato.



Figura 5 - [In]visível II, Num piscar de olhos (2012), Antonio Gama. Fonte: acervo do autor

Na mostra Um olhar sobre Rem Koolhaas (São Paulo, 2012), a superposição acaba ganhando outra dimensão, não apenas nos materiais de suporte. Aqui assume o papel conceitual, desde colocar uma imagem sobre a outra e explorar texturas mesclando e ampliando sensações, explorando a textura do suporte, e principalmente ao conseguir a sobreposição no opaco, esse um grande risco assumido.

A exposição consiste em seis trabalhos (todas as fotografias são em preto e branco, para não haver cruzamento excessivo de informações), todos eles partem de um ensaio fotográfico realizado em Agosto de 2011 na ocasião da vinda do arquiteto holandês Rem Koolhaas ao Brasil para ministrar uma palestra no SESC Pompéia sobre a sua participação em uma exposição na Casa de Vidro de Lina Bo Bardi. Esse material serviu de base para a elaboração do estudo de sobreposição de imagens, pois as fotografias não passavam de registros, não havia ambição de agregar valores a elas. No decorrer das experimentações algumas questões ganharam atenção o que levou a novas tentativas e ampliação de possibilidades.

A escolha do suporte influenciou muito em duas ocasiões (Figura 6) onde as imagens eram mais ricas em detalhes, então foi feito um recorte mais próximo ao motivo para dar maior evidência, e assim se obteve um resultado mais expressivo.

A escolha do suporte influenciou muito em duas ocasiões (Figura 6) onde as imagens eram mais ricas em detalhes, então foi feito um recorte mais próximo ao motivo para dar maior evidência, e assim se obteve um resultado mais expressivo.



Figuras 6 e 7 - Sobreposição de duas fotos; Sobreposição de foto com malha. Fonte: acervo do autor



Figuras 8 e 9 - Sobreposição de três fotos. Fonte: acervo do autor

O mesmo ocorre com a imagem (Figura 7), o que a diferencia da anterior é a superposição da ilustração de uma malha de quadrados rotacionados entre si, agregando mais um elemento à imagem a fim de expressar mais informações. A malha é colorida para que fique evidente essa invasão.

Já nas imagens seguintes, o suporte é o convencional papel fotográfico já que a superposição é menos pontual, ela tem um foco maior ao invés de

um recorte para expressar detalhes da imagem, aqui as texturas configuram o espaço, o contexto. Por essa razão, foi assumido um tamanho maior em relação às outras fotografias. (Figuras 8 e 9)

A foto a seguir (Figura 10) também foi impressa em papel fotográfico, já que a premissa aqui é retomar a questão da superposição de fotografia com ilustração. Neste caso, foi inserido fragmento do texto “Pilotando o projétil, ou quando começou o futuro?” do livro Rem Koolhaas - Conversa com Estudantes em um gráfico de parabolóide-hiperbólico. A imagem obtida ora é um texto ora é um gráfico. Esta nova imagem é sobreposta a uma fotografia gerando um trabalho com muitas informações. Para não repetir o assunto, optou-se por apresentar esse trabalho atrás do painel de abertura da exposição e para observá-lo é necessário olhar por um “olho mágico”, este por sua vez distorce a imagem o que dá à exposição certo teor lúdico. (Figura 11)

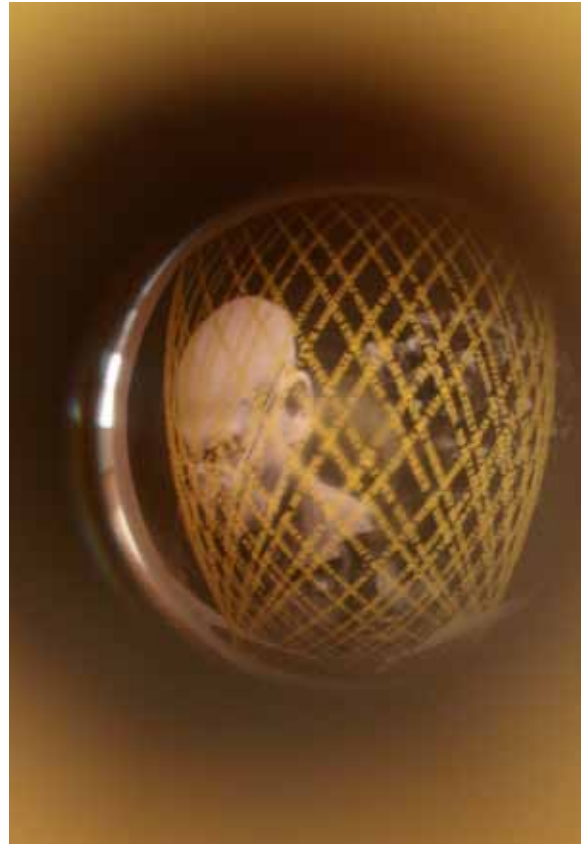
A imagem seguinte (Figura 12) é resultado da tentativa de sobrepor fotografia de Rem Koolhaas com uma fotografia de sua obra, Casa da Música (Porto, 2000), a uma máscara com as aberturas da construção. Seriam feitos recortes de “janelas” nessa imagem, a revelação seria em chapa de aço, porém, não foi possível realizar por completo o trabalho.

A proposta do novo trabalho considera a questão da superposição de outra maneira, ela é resulta-

do da soma da impressão de fotografia em adesivo aplicado sobre chapa de aço recortado. A placa é imantada por anéis de imã na face posterior, para magnetizar parafusos, moedas, pregos, presilhas, enfim, metais que fossem aplicados (um convite para interação com o público).



Figuras 10 (acima) e 11 (ao lado). Sobreposição de texto em foto; Vista através do “olho-mágico”. Fonte: acervo do autor



E assim se desenvolveu a proposta da exposição, a superposição sendo explorada de maneiras diferenciadas, tendo como um tema bastante inspirador “Rem Koolhaas”.

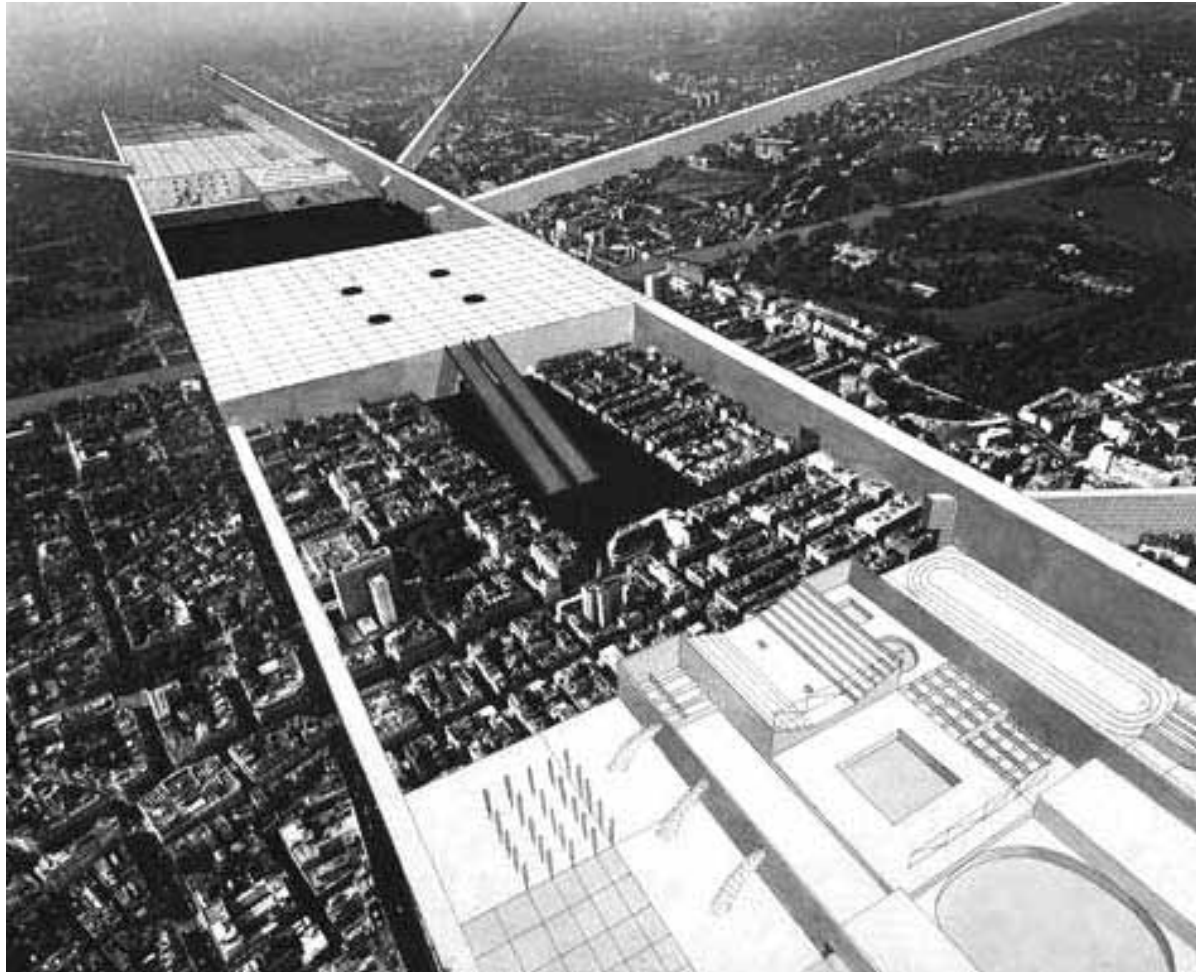


Figura 12 - Peça imantada. Fonte: acervo do autor

Rem Koolhaas e a questão da superposição

Um dos propósitos fundamentais de Rem Koolhaas desde o início de sua carreira nos anos setenta é reivindicar a dimensão urbana da arquitetura, considerar a arquitetura como parte da infraestrutura e dos acontecimentos urbanos. Isso se manifesta tanto em seus textos quanto em suas obras projetadas ou construídas [...] (CORTÉS apud CECILIA; LEVENE, 2006, p. 8; tradução livre dos autores)

Ao analisar a carreira de Rem Koolhaas, é possível notar uma postura bastante crítica em relação à arquitetura e à cidade desde o ano de sua



glesa em duas metades. A ironia presente nesse projeto e que justifica o seu tema, é o fato de os moradores de ambas as metades questionarem o que há do outro lado do muro. Essa indagação e curiosidade dos cidadãos por saberem se o que há dentro da enorme estrutura que rompe a cidade de Londres é algo positivo ou negativo, os convida e os transforma em reféns, ou como o próprio autor diz afirma, prisioneiros da arquitetura. (Figura 13)

Certamente, Koolhaas adquiri essa postura durante a sua atuação como roteirista e jornalista³ na Holanda na década de 1960. As experiências acumuladas em diferentes áreas do conhecimento permitem que Koolhaas estreite os laços entre o pensamento teórico e a prática projetual no campo da arquitetura e do urbanismo. Isso fica evidente com a publicação do livro *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, de 1978 [Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan], três anos após ter fundado o seu escritório, Office for Metropolitan Architecture – OMA⁴. Nesse livro, o autor analisa historicamente a conformação da ilha de Manhattan desde a chegada de imigrantes no início do século XVII até o surgimento dos arranha-céus no fim do século XIX. A partir dessa análise, Koolhaas busca compreender a retícula urbana que marca fortemente e organiza a ilha e o papel do arranha-céu como resultado da manifestação da modernidade que surge com a invenção do elevador mecânico.

Figura 13 - Exodus: or the voluntary prisoners of architecture (1972), Rem Koolhaas. Fonte: KOOLHAAS, 1998

3. Koolhaas trabalha como roteirista no grupo 1, 2, 3 e realiza uma das produções holandesas mais caras até aquele momento, *The White Slave* [A escrava branca,

formação na Architectural Association em Londres com a apresentação do trabalho *Exodus: or the voluntary prisoners of architecture* (Êxodo: ou os prisioneiros voluntários da arquitetura) em 1972. Nesse estudo, o autor retoma as discussões da década de 1960 e propõe uma mega estrutura linear que divide o centro da capital in-

Conduzido por uma visada crítica, Koolhaas se apropria de metáforas para compreender essas duas questões. Mais do que explica-las minuciosamente, a intenção aqui é conduzir o leitor ao “fio que as conecta” que é o tema desse ensaio.

A primeira delas é a “cultura da congestão” que pode ser atribuída tanto à malha urbana da ilha quanto ao arranha-céu. No primeiro caso, uma congestão provocada pelo hiperadensamento da ilha com a construção ininterrupta desses arranha-céus. Já no segundo, Koolhaas entende o arranha-céu como uma cidade dentro de uma cidade, um condensador social que, segundo o próprio autor, “acomoda uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas” (KOOLHAAS, 2008: 109). É o caso do edifício Downtown Athletic Club, analisado por Koolhaas, que abriga as mais diversas atividades em seus trinta e oito andares. Em alguns casos, essas atividades são organizadas de maneira inusitada, como é o caso do bar (que serve ostras) localizado no outro extremo do vestiário no nono andar.

... [a malha] 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 a necessidade de sobressair para triunfar dentro da competição selvagem... (KOOLHAAS, 2008, p. 12)

No Downtown Athletic Club, cada “planta” é uma composição abstrata de atividades que define, em cada uma das plataformas sintéticas, uma determinada “atuação”, que, por sua vez, é apenas um fragmento do espetáculo maior da metrópole. (KOOLHAAS, 2008: 186)

A análise que Koolhaas faz sobre “a cultura da congestão” no Downtown Athletic Club, nos possibilita compreender alguns de seus projetos como o sede da Universal Studios (1996) e a Prefeitura de Haia (1986), edifícios de tamanha proporção que abrigam toda a complexidade existente nas metrópoles; e o Parque de La Villette em Paris (1982) que pode ser compreendido como uma releitura do arranha-céu norte americano. Nesse projeto, Koolhaas “deita” o edifício e organiza o programa de necessidades ao longo de faixas de atividades justapostas em toda a área do parque.

Em paralelo a esse conceito, a segunda metáfora que Koolhaas observa é a “lobotomia”, que na arquitetura do arranha-céu, está relacionada ao rompimento entre a fachada e o interior do edifício por conta da sua grande escala.

Na discrepância deliberada entre continente e conteúdo, os criadores de Nova York descobrem uma área de liberdade sem precedentes. Eles a exploram e a formalizam com o equivalente arquitetônico de uma lobotomia (...) (...) separa a arquitetura exterior e arquitetura interior. (KOOLHAAS, 2008, p.126)

1969]. Na mesma década, trabalha também como jornalista para o *Haagse Post*, importante veículo de informação na Holanda. Esse emprego permite Koolhaas se aproximar e entrevistar personalidades como Le Corbusier e Salvador Dalí.

4. Koolhaas funda o seu escritório ao lado de Elias e Zoe Zenghelis e de Madelon Vriesendorp. Em paralelo, Koolhaas funda também o AMO, think tank do OMA, responsável pela produção não arquitetônica, bem como pesquisas na área da filosofia, sociologia, publicações de livros, organização de desfiles e exposições.

O conceito da “lobotomia” está intimamente ligado à metáfora de Bigness, também cunhada por Koolhaas, elaborada no texto *Bigness, or the problem of large* [Grandeza, ou o problema do grande] publicado pela primeira vez em 1994 no periódico italiano de arquitetura *Domus* e no ano seguinte no grande compilado de projetos e textos de Rem Koolhaas/OMA, *S, M, L, XL*. *Bigness* resgata a questão da automonumentalidade debatida no livro *Nova York Delirante* em que Koolhaas verifica, não só a ruptura entre interior/exterior dos edifícios por conta de suas escalas, mas também a, quase independência do próprio edifício em relação à cidade.

Bigness não precisa mais da cidade: ela compete com a cidade; ela representa a cidade; ela se apropria da cidade; melhor ainda, ela é a cidade. (KOOLHAAS, 1998, p. 515; tradução livre dos autores)

Koolhaas aproveita o momento particular que os concursos de 1989 propiciam e se permite investigar os problemas identificados nessas duas metáforas nos projetos da Estação Marítima de Zeebrugge, da Biblioteca Nacional da França em Paris e do Centro de Arte e Tecnologias Midiáticas em Karlsruhe⁵.

Mesmo nenhum desses projetos tendo sido construídos, eles assinalam um ponto em que a arquitetura europeia aborda o problema da grande escala, próprio dos arranha-céus (...) (CORTÉS apud CECILIA; LEVENE, 2006, p. 8; tradução livre dos autores)

Torna-se evidente, aqui, que esses edifícios não só trazem à luz a discussão da “lobotomia” e de *Bigness*, mas também retomam a “cultura da congestão” no que se refere à densidade. Sob esse aspecto, introduz-se a quarta metáfora, *Junkspace* [espaço-lixo]. Publicado em 2001, o autor resgata os conceitos da “cultura da congestão” quando afirma que “o espaço se criou empilhando matéria sobre matéria e unindo-as para formar uma sólida totalidade nova” (KOOLHAAS, 2002: 409; tradução livre dos autores). Em outras palavras, esse “espaço-lixo” ao qual Koolhaas se refere é espaço, ou equipamento (público ou privado) que condensa diversas atividades e possibilita que situações ocorram concomitantemente. Há uma afirmação bastante contundente de Ignasi de Solà-Morales sobre “lugar” que nos ajuda a entender a problemática do “espaço-lixo”:

Os lugares já não são interpretados como recipientes existenciais permanentes, senão que são entendidos como: intensos focos de acontecimentos, concentrações de dinamismo, torrentes de fluxos de circulação, cenários de fatos efêmeros, cruzamentos de caminhos, momentos energéticos. (SOLÀ-MORALES apud MONTANER, 2001, p. 43)

Tendo essas quatro metáforas em vista, percebe-se que há uma sequência de termos como aglutinação, adição, pluralidade de atividades

5. Esses três projetos podem ser mais bem analisados no livro traduzido para o português: SCHRAMM, M. T. (tr.). *Rem Koolhaas: conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

determinadas em um programa de necessidades ou atividades indeterminadas que podem vir a ocorrer, que culminam na monumentalidade dos edifícios, e, portanto, na ruptura entre “corpo e pele” desses equipamentos. Toda essa tessitura pode ser compreendida como uma colagem programática desses elementos apresentados. É, justamente, essa colagem a partir da superposição que é capaz de organizar e também de mesclar a “cultura da congestão”, a “lobotomia”, Bigness a Junkspace como será visto no projeto do Epicentro Prada São Francisco.

Epicentro Prada São Francisco EUA, 2000

No ano de 2000, Rem Koolhaas/OMA*AMO e Miuccia Prada estabelecem um primeiro contato que resulta em uma série de projetos para as novas unidades da Prada e também em uma completa reformulação da imagem da própria marca. Essa união é marcada pelos epicentros Prada São Francisco (objeto de análise), Prada Nova York (2000-01) e Prada Los Angeles (2004), pelas lojas em Londres e em Xangai, projetos de 2005, pela Fundação Prada e pela estrutura temporária Prada Transformer em Seul, ambos de 2008, e pela organização e pelos projetos cenográficos (desde 2006) dos desfiles de moda que ocorrem em Milão (Prada Catwalk) e Paris (Miu Miu Catwalk).

Os projetos para a Prada compreendem desde a investigação em torno dos hábitos de consu-

mo até a proposta de novas estratégias relacionadas com a imagem da marca (...) (CECILIA; LEVENE, 2006, p. 149; tradução livre dos autores)

O resultado são lojas que vão à contramão das “lojas-carimbo”⁶ de grandes redes comerciais. A partir do uso exaustivo de tecnologia e da compreensão do contexto urbano, as lojas da Prada se tornam equipamentos únicos por estarem muito bem implantados em seus respectivos sítios e por agregarem algo que vai além de um simples espaço comercial. É o caso do Epicentro em Nova York (único epicentro construído) que possui dois elementos de circulação/permanência um tanto quanto lúdicos. Um deles é a escadaria utilizada como espaço adicional de exposição e também serve de arquibancada para o segundo elemento que é uma plataforma localizada no lado oposto. Essa plataforma, quando acionada, se transforma em um espaço para pequenas apresentações, conferências, projeções, etc. Portanto, aquele espaço vulgar de consumo é transformado em um espaço de enorme potencial para outros eventos. (Figura 14)

O mesmo acontece com o Epicentro em São Francisco, porém, enquanto o programa do Epicentro de Nova York é organizado na horizontal, nesse, a volumetria se define pela sua verticalidade. A construção, localizada no centro da cidade de São Francisco, possui dez pavimentos separados em dois cubos “flutuantes” onde es-

6.Os autores se referem às grandes franquias como Starbucks, McDonalds, Apple stores, entre várias outras que desenvolvem um projeto replicável em qualquer lugar, não levando em consideração características específicas da vizinhança nem a cultura local.



Figura 14 - Modelo físico interno. Fonte: CECILIA; LEVENE; 2006

tão organizadas lojas, oficinas, showrooms, salas de exposição e uma cobertura VIP em seu topo.

O primeiro ponto que deve ser destacado é o “empilhamento” das atividades em seus respectivos pavimentos. Uma das observações feitas por Koolhaas em seu livro *Nova York Delirante* é que a verticalização (o arranha-céu) se torna possível com o surgimento de dois elementos fundamentais na construção civil: a estrutura metálica e o elevador.

Ele [o elevador] também estabelece uma relação direta entre a repetição e a qualidade arquitetônica: quanto maior o número de andares empilhados ao redor do poço, mais espontaneamente eles se solidificam numa única forma. O elevador gera a primeira estética baseada na “ausência” de articulação.

Cada nível artificial é tratado como um terreno virgem, como se os outros não existissem (...) (KOOLHAAS, 2008, pp. 108 e 109)

Essa dicotomia entre conexão/desconexão é explorada em alguns de seus projetos como o já citado Centro de Arte e Tecnologias Midiáticas, e não diferente Koolhaas faz no Epicentro em São Francisco. Tanto em um quanto em outro projeto, o arquiteto desenvolve essa “colagem” ou superposição de pisos de modo que as atividades do programa de necessidades se misturem, gerando aquilo que ele entende por congestão ou densi-

dade, como visto anteriormente. Materialmente, o arquiteto consegue também explorar diferentes alturas entre os pavimentos determinadas de acordo com as respectivas atividades e alcançadas, de maneira evidente, com a correta definição estrutural de cada edifício. É o que Cortes entende como “corte livre”:

Se a arquitetura moderna (Le Corbusier, Mies) “inventou” a continuidade horizontal do espaço e da planta livre, muitos dos projetos de Rem Koolhaas se elaboram sobre uma impossibilidade, a da liberdade total do corte (...) (CORTES apud CECILIA; LEVENE, 2006, p. 18; tradução livre dos autores)

No caso do Epicentro, as alturas dos pavimentos se adequam não somente a cada função, mas, também são obtidas a partir das linhas horizontais dos edifícios vizinhos o que garante leitura contínua do entorno. Junto às linhas verticais dos pilares, as linhas horizontais das lajes definem a malha da estrutura que permite essa liberdade da seção. Por outro lado, esse “exoesqueleto” é delicadamente protegido por uma “pele” de aço com inúmeros furos em sua extensão. Nas áreas onde há a necessidade de maior iluminação, os furos são maiores e se encontram em grande quantidade; nas áreas onde a luz é pouco ou não é desejada, os furos são menores ou são inexistentes. Essa inexistência dos furos é usada, por exemplo, para realçar a malha estrutural do edifício. (Figura 15)

Essa outra dicotomia “interior/exterior” reforça a ideia do desenvolvimento de dois projetos distintos –fachada e corpo do edifício- e, resgata a ideia de ruptura da “lobotomia” e de Bigness. Ao mesmo tempo em que essa “pele incolor”, quase transparente, neutra, abriga toda a dinamicidade e diversidade interior. Assim como acontece no arranha-céu nova-iorquino, a fachada não revela “a vida metropolitana” no interior do edifício.

Outro elemento analisado por Koolhaas e que junto ao aço e ao elevador formam a tríade que possibilita novas formas de construção, novas

arquiteturas, é o ar-condicionado. Esses três elementos juntos definem os novos espaços comerciais e caracterizam o “espaço-lixo”.

A continuidade é a essência do espaço-lixo; este aproveita qualquer invento que permita expansão, revela uma infraestrutura ininterrupta: escadas-rolantes, ar condicionado, sprinklers, portas corta fogo, cortinas de ar quente (..) O espaço-lixo é selado, mantém-se único não pela estrutura, mas pela pele (...) O ar condicionado lançou o edifício sem fim. (KOOLHAAS, 2002, p. 408; tradução livre dos autores)



Figura 15 - Modelo eletrônico – vista externa. Fonte: www.oma.eu

Além do ar condicionado, nota-se que o outro elemento que compõe esses espaços “genéricos” é a escada-rolante. Esse elemento é utilizado de maneira recorrente nos projetos de Koolhaas e de seu escritório, como na Biblioteca Pública de Seattle (1999) onde o arquiteto a utiliza em um único sentido com o intuito de o usuário percorrer e perceber os espaços no interior do edifício. No epicentro, o segundo e o quarto pavimentos se conectam diretamente pela escada-rolante, que ligam, respectivamente, as coleções adultas (masculina e feminina) e a coleção de roupas esportivas. Contrariamente ao elevador que como visto anteriormente, promove a ausência de conexão, a escada-rolante segue o caminho oposto e estabelece continuidade espacial.

Ao analisar todos esses aspectos esboçados acima, a conclusão a que se chega a respeito do Epicentro Prada São Francisco é que mesmo possuindo um programa de necessidades mais enxuto ao compará-lo com os arranha-céus e com os projetos citados ao longo deste ensaio, esse projeto pode ser lido como um elemento de inflexão na carreira de Koolhaas, pois simboliza um manifesto do arranha-céu nova-iorquino em que o arquiteto retoma todas as metáforas apresentadas aqui e as usa como balizas conceituais para o desenvolvimento do edifício. Em suma, assim como em diversos outros projetos, Koolhaas reproduz a dinamicidade da “delirante” cultura metropolitana.

Referências bibliográficas

Livros

BANHAM, R. *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

COOK, P. (ed.). *Archigram*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

KOOLHAAS, R.; MAU, B. *S, M, L, XL (Small, médium, large, extra-large)*. New York: Monacelli Press, 1998.

KOOLHAAS, R. et al (ed.). *Harvard Design School Guide to Shopping*. Colonia: Taschen, 2001.

KOOLHAAS, R.; MCGETRICK, B. *Content: triumph of a realization*. Koln: Taschen, 2004.

KOOLHAAS, R. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

_____. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

_____. *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

LAVRÉNTIEV, A. (org.). *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. In: *Aleksandr Ródtchenko: revolução na fotografia*. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo: 2011.

LIAN, H. Sinfonia Titã: semântica e retórica. São Paulo: Perspectiva; Campinas: SANASA, 2005.

MONEO, R. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos. Barcelona: ACTAR, 2004.

MONTANER, J. M. A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

NESBITT, K. (org.). Uma nova agenda para a arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

RICKEY, G. Construtivismo: origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Periódicos

CECILIA, F. M.; LEVENE, R. El croquis. Madrid: El Croquis Editorial, nº 53/79, 2005.

_____. El croquis. Madrid: El Croquis Editorial, nº 131/132, 2006.

_____. El croquis. Madrid: El Croquis Editorial, nº 134/135, 2007.

Filmes

A origem. Direção: Christopher Nolan. EUA, Reino Unido. Warner Bros. 2010. 1 DVD (148m). Título original: Inception.

DE volta para o futuro. Direção: Robert Zemeckis. EUA. Universal Pictures. 1985. 1 DVD (116m). Título original: Back to the future.

KILL Bill I. Direção: Quentin Tarantino. EUA, Japão. Miramax Films. 2003. 1 DVD (111).

KILL Bill II. Direção: Quentin Tarantino. EUA, Japão. Miramax Films. 2004. 1 DVD (136).

THE wall. Direção: Alan Parker. Reino Unido. Warner Bros. 1982. 1 DVD (95m).

WAKING life. Direção: Richard Linklater. EUA. Fox Searchlight Pictures. 2001. 1 DVD (99m).

Músicas

<http://www.youtube.com/watch?v=ye8GezwktTU>
Gustav Mahler Symphony nº1 Tita Director Leonard Bernstein. duração: 55'

<http://www.youtube.com/watch?v=SZazYFchLRI>
Iannis Xenakis - Metastasis. duração: 9'44"

<http://www.youtube.com/watch?v=xOiwajzf22U>
Karlheinz Stockhausen – Carré (1/3). duração: 11'44"

<http://www.youtube.com/watch?v=gC42HdhZU2IK>
Karlheinz Stockhausen – Carré (2/3). duração: 14'39"

http://www.youtube.com/watch?v=Vx0eCrs_pck
Karlheinz Stockhausen – Carré (3/3)
duração: 3'51”

<http://www.youtube.com/watch?v=jBv5MDhLwj4>
Pink Floyd – The wall (full álbum)
duração: 1'21”

