

Organização e estrutura na
obra inicial do O.M.A.
1972-1992

Humberto Carta

Humberto Carta

Organização e estrutura na obra inicial do O.M.A. 1972-1992

Dissertação apresentada ao programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura.

Orientador. Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas

Porto Alegre
Julho 2018

Resumo

A produção arquitetônica de Rem Koolhaas e seu Office for Metropolitan Architecture pode ser considerada, sem o risco de se incorrer em exageros, uma das mais influentes do fim do século XX e início do século XXI. Figuras influentes da arquitetura contemporânea passaram por seu escritório e trabalharam sob sua tutela, diversas publicações dedicam edições inteiras às suas obras e seu reconhecimento internacional torna-se incontestável após ser laureado em 2000 com o prêmio Pritzker.

Apesar do reconhecimento, o caminho que Koolhaas trilhou junto a seu escritório desde sua fundação, em 1972, até as primeiras obras concluídas e o reconhecimento da crítica especializada, em 1992, é relativamente desconhecido, com a maior parte do material disponível dispersado em periódicos diversos. Percebe-se também que publicações que analisam projetos do OMA tendem a abordar a obra através de seu valor simbólico ou sócio-econômico, com uma tendência a relacionar diretamente a biografia de Koolhaas e seus textos às formas produzidas.

Esta dissertação tem como objetivo organizar, sistematizar e categorizar informações sobre as duas primeiras décadas de produção do OMA—1972 a 1992, coincidindo com o período abordado por Koolhaas em seu tomo S, M, L, XL. Através da análise formal dos projetos, com ênfase nos diferentes tipos de estrutura utilizados em projetos ao longo da carreira do OMA, pretende-se elucidar a transformação das estratégias projetuais do escritório e reiterar a presença da tradição moderna nos projetos de Koolhaas.

Abstract

Rem Koolhaas and his Office for Metropolitan Architecture projects can be considered, without the risk of exaggeration, one of the most influential body of works of the end of the 20th century and the beginning of the 21st. Influential professionals in contemporary architecture worked at the office and learned from Koolhaas's teachings, several magazines dedicate entire issues to his works, and his international recognition became indisputable after he was awarded the Pritzker Prize in 2000.

Although Koolhaas and his office were internationally recognized, the path that led to this recognition—from its foundation in 1972 to its first works being built and subsequent success with specialized critics in 1992—is relatively unknown, with most of the available material being spread out among different magazines. It is also noteworthy that the critics who analyze Koolhaas's work projects tend to approach the work through its symbolic or socio-economic value, with a tendency to directly relate the biography of Koolhaas and his texts to the forms of his designs.

This dissertation aims to organize, systematize and categorize information on the first two decades of OMA's production — from 1972 to 1992, coinciding with the period covered by Koolhaas in his book *S, M, L, XL*. Through a formal analysis of his works, focusing on the different types of structure utilized in projects throughout the years, this dissertation intends to clarify the office's transformation of design strategies and reaffirm the continuation of the modern tradition present in Koolhaas's work.

Capítulo I **Introdução**

“How Modern is Dutch Architecture?”	5
Jussieu	5
Reação	8
Publicações	11
Genealogia e Ordem.	12
Crítica	18
Estrutura [O Verdadeiro Fogo da Modernidade?]	20
Categoria, Cronologia	23

Capítulo II **Anos 1970**

Berlim, Parte I	28
Cornell, Ungers e Concursos	32
Dr. Caligari’s Cabinet of Metropolitan Architecture	32
Projetos Teóricos em Manhattan	35
Notas Sobre Nova York Delirante	36
Quatro Projetos Realistas	40
Casa em Miami	40
Cadavre Exquis, Parte I	45
Cadavre Exquis, Parte II	52
Prisão	53

Capítulo III Paredes Portantes

Berlim, Parte II	63
Lützowstrasse	64
Friedrichstrasse	65
Estação de Polícia	73

Capítulo IV Esqueleto Implícito

Seis Edifícios Genéricos.....	78
Berlim, Parte III.....	86
IJ Plein	93
Patio Villa	100
Nexus Housing	106

Capítulo V Esqueleto Explícito

Churchill Plein	112
Morgan Bank.....	113
Prefeitura de Haia	119
NAi - Instituto de Arquitetura da Holanda.....	128
Frankfurt Flughafen	136
Hotel Hilton e Zac Danton	141
Bibliotecas em Jussieu.....	143

Capítulo VI Estrutura Híbrida Agregada

Teatro da Dança	155
Villa Dall’Ava	165
Kunsthall	174
Agadir	185
Congrexpo.....	191

Capítulo VII Estrutura Híbrida Integrada

Zeebrugge	201
Très Grand Bibliothèque	210
Zentrum für Kunst und Medientechnologie.....	222

Epílogo	232
----------------------	-----

Bibliografia	235
---------------------------	-----

Fontes das Imagens	241
---------------------------------	-----

Anexo I - Tabela de Obras	252
----------------------------------------	-----

Capítulo I

Introdução

“How Modern is Dutch Architecture?”¹

“I’m horrified by the fatality that leads each generation to contradict the preceding one.”²

A influência do Office for Metropolitan Architecture e de Rem Koolhaas é, atualmente, incontestável. Koolhaas teve uma extensa carreira acadêmica, lecionando na Architectural Association de Londres, Cornell e Harvard. Seus textos, em especial seu livro *Delirious New York*, tornaram-se leitura básica em diversos cursos de arquitetura. Suas obras são constantemente divulgadas e debatidas, seja em publicações especializadas ou jornais. Do seu escritório saíram diversos arquitetos que destacam-se na prática da arquitetura, entre eles Zaha Hadid, Willem Jan Neutelings, Winy Maas, Bjarke Ingels, Julien de Smedt, Joshua Prince-Ramus, Dan Wood e Ole Schreen.

Entretanto, apesar da notoriedade de Koolhaas e seu escritório, poucos esforços foram feitos para registrar e sistematizar sua produção arquitetônica desde os primeiros projetos, em 1972, até seu reconhecimento internacional, no início da década de 1990. Tendo obras publicadas em catálogos tão distintos quanto *Rational Architecture: The Reconstruction of the European City*³ e *Deconstructivist Architecture*⁴, a trajetória do OMA parece não-linear e pontuada por episódios diversos, com projetos repletos de referências à história da arquitetura moderna acompanhados de textos irônicos. Sobre sua carreira, Koolhaas comenta: “[...] minha transformação de escritor para arquiteto começou no início dos anos 1980.”⁵ Para compreender esta transformação e a produção heterogênea do OMA, faz-se necessária uma análise dos projetos produzidos desde a fundação do escritório em 1972, passando por projetos pouco conhecidos mas decisivos para o amadurecimento de Koolhaas como arquiteto na década de 1980, até seu reconhecimento internacional no início dos anos 1990. Esta dissertação tem como intenção organizar e sistematizar as informações disponíveis sobre as duas primeiras décadas de produção do escritório holandês, compreendendo o período de 1972 a 1992, com o objetivo de esclarecer sua evolução cronológica e seus precedentes modernos.

Jussieu

Os primeiros anos da década de 1990 marcam período fundamental no trabalho do OMA. Em 1990 é concluído o último projeto desenvolvido em conjunto pelos sócios fundadores do escritório, Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. Apesar de encargos notáveis no mesmo ano, como o plano para o novo centro comercial em Lille, o Kunsthall e a residência Villa Dall’Ava, o escritório beira a falência em 1992. Nos anos seguintes Koolhaas começa uma extensa reestruturação das equipes trabalhando em Rotterdam.⁶ Em 1993 o único projeto desenvolvido é um estudo teórico sobre o futuro da urbanização na Holanda. Três arquitetos deixam o escritório: Maas, Alex Wall e Xavier de Geyter, membros destacados desde 1980 das equipes dos projetos mais notáveis do OMA, como aqueles para os concursos do Parque de La Villette e da Biblioteca Nacional da França.

O marasmo dá espaço para que Koolhaas comece a escrever *S,M,L,XL*, seu *magnum opus*, publicado em 1995, trabalho que ele considera “um tipo de purificação,

1. Título do simpósio organizado por Koolhaas em 1990 na Universidade de Delft.

2. Rem Koolhaas em entrevista com Patrice Goulet, publicado em *L’architecture d’aujourd’hui*, 238 Abril 1985, p. 7.

3. KRIER, Leon. *Rational Architecture: The Reconstruction of the European City*. Bruxelas: AAM Editions, 1978.

4. PAPADAKIS, Andreas. COOKE, Catherine. BENJAMIN, Andrew. *Deconstruction Omnibus*. Nova Jersey: Wiley, 1989.

5. “In the end, it was also the final instalment of my transformation from a writer into a building architect that began in the early 80s.” KOOLHAAS, Rem. “Notes for a Topographic Survey” Londres, 1991. Entrevista concedida a Alejandro Zaera-Polo em LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 39.

6. *ibid.* p. 13-14

7. “[...] a kind of cleansing, to some extent a kamikaze effort.” *ibid.* p. 13

8. EISENMANN, Peter. *Ten Canonical Buildings*. Nova York: Rizzoli International Publications, 2008. p. 201

9. “apply the iconic diagram directly to the problem of generating form” *ibid.*

10. “becomes symbolic of a discontinuous formal diagram.” *ibid.*

11. “It can be argued that Koolhaas’s 1992 project for the Jussieu Libraries takes a position between these two types of diagrams—that is, that it marks an inflection point in Koolhaas’s shift from a symbolic to an iconic diagram, and that this movement is registered through a critique of the diagrams of Le Corbusier and Mies van der Rohe.” *ibid.*

12. KIPNIS, Jeffrey. “Moneo’s Anxiety.” In *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 159.

13. COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras*. Tese (Doutorado) Universidade de Paris 8, Paris. 2002.

14. ROWE, Colin. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: MIT Press, 2009.

até certo ponto um esforço *kamikaze*.⁷ O ano de 1993 não encerra apenas uma fase de produção do escritório, pontuada por dificuldades econômicas: encerra também a primeira compilação de obras na publicação monográfica *El Croquis*, simbolizando, paradoxalmente, o sucesso crítico de sua produção até então.

Entre os trabalhos desenvolvidos nesse período, o projeto para o concurso das bibliotecas de Jussieu, de 1992, é, para Peter Eisenman, momento definitivo na carreira de Koolhaas. Segundo Eisenman, o projeto representa a passagem do uso do diagrama enquanto ferramenta simbólica— visto na primeira década de produção do escritório, sintetizado no corte que Koolhaas apresenta em *Delirious New York* do edifício do Downtown Athletic Club— para diagrama enquanto ícone/forma, evidenciado por projetos posteriores, como a Casa da Música ou a Biblioteca de Seattle⁸. Enquanto o diagrama como ícone tende a “apply the iconic diagram directly to the problem of generating form,”⁹ o diagrama-símbolo carrega valor semântico, como no caso do corte do edifício Downtown Athletic Club, em que o desenho não é tomado simplesmente por um corte técnico mas “torna-se um símbolo de um diagrama formal descontínuo.”¹⁰ Ainda segundo Eisenman,

“Pode-se argumentar que o projeto de Koolhaas de 1992 para as Bibliotecas em Jussieu toma uma posição entre estes dois tipos de diagramas, isto é, o projeto marca um ponto de inflexão na mudança de Koolhaas de um diagrama simbólico para um diagrama icônico, e que este movimento é registrado através de uma crítica dos diagramas de Le Corbusier e Mies van der Rohe.”¹¹

Para Kipnis, o projeto apresenta inovações formais que mostrariam-se essenciais na carreira de Koolhaas.¹² Porém, o fato mais notável do projeto em Jussieu é sua relevância em relação a carreira de Koolhaas até então: pela primeira vez um precedente moderno, a *Maison Dom-ino* neste caso, transparece em nível estrutural, informando todo o projeto, e não apenas como fragmento em uma colagem de referências modernas como acontecia até então em suas obras.

Como evidencia Comas em sua tese de doutorado¹³, apesar de a arquitetura moderna de vertente corbusiana mostrar-se inclusiva, admitindo tanto estruturas convencionais como a parede portante quanto estruturas excepcionais como o arcobotante gótico, a estrutura de esqueleto independente é a norma. Na *Maison Dom-ino* o esqueleto independente é reduzido aos seus elementos geométricos básicos: pilares recuados das fachadas pontuando o espaço, teto e piso como planos horizontais e paredes como planos verticais. O plano horizontal do teto é liso, sem vigas aparentes, o que implica em liberdade no posicionamento das partições verticais, que podem ou não acompanhar o posicionamento regular dos pilares que perfuram as lajes. Colin Rowe, em seu texto *Mathematics of the Ideal Villa*¹⁴, apelida o esqueleto independente da *Maison Dom-ino* de “pancakes on pins,” e afirma que o modelo representa uma mudança da predominância do plano vertical, presente na estrutura de paredes sólidos, para o plano horizontal. Segundo o autor, esta mudança também significa que a partir do momento que a planta passa a ser livre, o corte é paralisado, perdendo sua qualidade escultórica.

Até a proposta para as bibliotecas de Jussieu, Koolhaas havia trabalhado predominantemente em projetos cuja estrutura ou subordinava-se às paredes ou misturava estratégias de apoio distintas. O projeto para o Instituto de Arquitetura da Holanda (1988) é um dos primeiros a utilizar a planta-livre como única solução estrutural. Aqui, Koolhaas distribui o programa em um volume térreo sob uma

15. “[...] a search for ways to make building that would look completely different: for genuine newness.” KOOLHAAS, Rem. *Last Apples*. In: KOOLHAAS, Rem. *MAU*, Bruce, S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

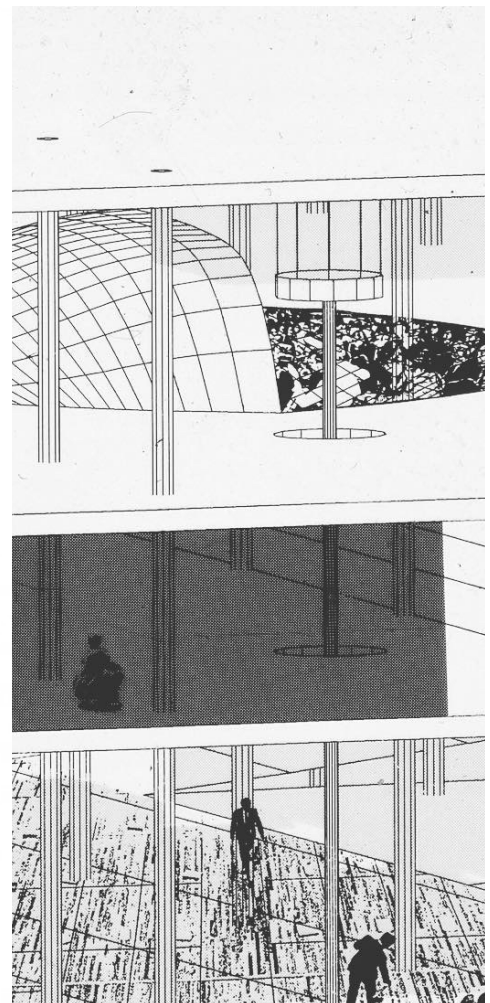
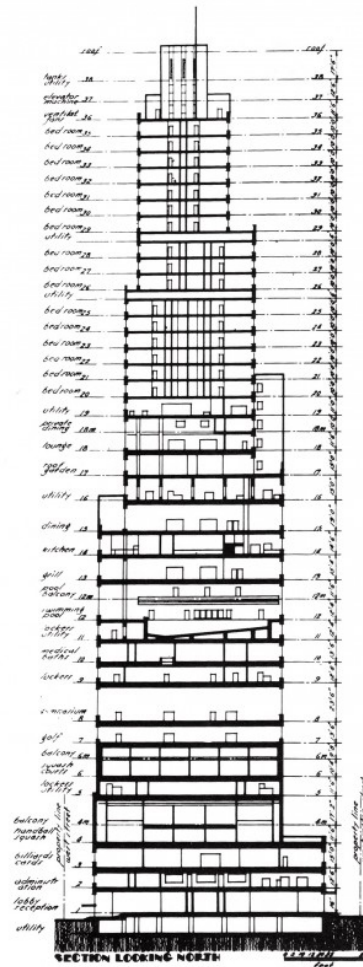
16. MONEO, Rafael. *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects*. Cambridge: MIT, 2004.

cobertura triangular com teto plano. Os três projetos apresentados em concursos em 1989 (Biblioteca da França, Terminal de Passageiros Zeebrugge e Centro de Mídia em Karlsruhe) apresentam soluções estruturais unitárias, mas a escala colossal dos edifícios exigiu, segundo Koolhaas, “[...] uma busca por maneiras de criar um edifício que pareceria completamente diferente: por uma novidade genuína.”¹⁵ O projeto para duas bibliotecas em Jussieu esclarece, como Moneo¹⁶ coloca, a maneira com que Koolhaas parte de precedentes modernos e transforma Le Corbusier. Neste projeto, a planta-livre é explorada em uma escala maior do que a proposta do Instituto de Arquitetura da Holanda.

Ao multiplicar o esquema Dom-Ino diversas vezes e ao considerar suas lajes maleáveis, Koolhaas deforma o esquema “pancake on pins” descrito por Rowe. As extroversões da planta livre, trabalhando a divisória e maleabilidade das divisões verticais, como as experiências brasileiras nos anos 1930-1940, ficam em segundo plano neste projeto. Koolhaas trabalha com poucas paredes e, quando as usa, solta-as do teto reforçando a planaridade das lajes, como fizeram os arquitetos brasileiros no projeto do Ministério da Educação de 1936. O foco da experimentação da proposta está na maleabilidade das lajes, que cria um trajeto contínuo do térreo até o último pavimento. Apesar de trabalhar dobrando os planos horizontais, Koolhaas mantém a distinção dos planos e, em momento algum, o plano horizontal torna-se vertical. Esta apropriação e deformação da estrutura independente da *Maison Dom-Ino* é o embrião do “corte-livre”, estratégia que devolve certa liberdade ao corte que Rowe via como paralisado.

Fig. 1.1 - Corte do Downtown Athletic Club.

Fig. 1.2 - Seção de corte do projeto de Jussieu.



Reação

A presença tardia da planta livre na obra de Koolhaas é notável. Desde o fim da década de 1970, Koolhaas coloca-se na discussão teórica que tomava as páginas das publicações como defensor da vanguarda da década de 1920, o herdeiro do “verdadeiro fogo da modernidade.”¹⁷ Koolhaas opõe-se às investidas do que ele chamava de arquitetura “historicista e tipológica”¹⁸. De um lado, critica a arquitetura de Leon Krier, por mostrar-se retrógrada e hipócrita: “[A arquitetura historicista] imaginou um ambiente propício para sopradores de vidro e ferreiros, contanto que eles dirijam carros com tração dianteira.”¹⁹ Para Koolhaas, o retorno à construção manufaturada que Krier propunha era irreconciliável com as dimensões metropolitanas que as cidades tomavam, contradição evidente no plano de Krier para um bairro em La Villette (Fig. 1.03), onde o tradicional esquema de quadras de miolo vazio com edificações periféricas é justaposto a longas avenidas projetadas para automóveis modernos. Já o que Koolhaas chama de arquitetura tipológica, referenciando o trabalho de Rossi, condena a arquitetura a um congelamento ou até mesmo a um retrocesso, uma vez que as tipologias perfeitas eleitas pelos arquitetos desta corrente de pensamento descartam os avanços da arquitetura moderna (Fig. 1.04). Como coloca Koolhaas, “[...] a arquitetura tipológica ‘molda’ a cultura à sua vontade, censura as atividades ‘modernas’ com a desculpa de que não há espaço para elas, revive programas simplesmente porque eles se encaixam em suas formas e tipos.”²⁰

Koolhaas conclui que as teorias historicistas submetem a cultura a uma tortura “procrustiana”, evocando o mito grego do assassino que esticava suas vítimas para encaixá-las em sua cama²¹. Para Koolhaas, tanto a arquitetura historicista quanto tipológica censuravam novos programas e perpetuavam atividades obsoletas a fim de manter a continuidade da textura urbana existente nas cidades europeias.

Apesar de focar suas críticas nas propostas anti-modernas dos arquitetos europeus, Koolhaas não está alheio a questões da tradição clássica da arquitetura: em textos publicados no início dos anos 1980, aborda o estruturalismo holandês, que tinha como precedentes o orfanato de Van Eyck e o edifício de escritório em Central Beheer de Hertzberger (Fig. 1.05). Segundo Koolhaas, os estruturalistas acreditam que, ao dividir edifícios em componentes menores a fim de reestabelecer a escala humana na arquitetura, qualquer instituição torna-se mais transparente e menos burocrática, mais compreensível. Ao contrário do problema apontado por ele mesmo quanto as correntes historicistas e racionalistas, Koolhaas aqui fala de um problema de caracterização apropriada na arquitetura tardo-moderna holandesa:

“Quando Van Eyck subdividiu um grande número de órfãos em “famílias” menores, ele ao menos criou uma correspondência metafórica entre aquelas ‘famílias’ e as ‘casas’ que elas habitavam. Em manifestações tardias deste tema, essa conexão se perdeu completamente; subdivisão tornou-se mero maneirismo. Desde o celebrado edifício de escritórios subdivididos em Central Beheer, de Herman Hertzberger, este modelo foi exaurido e degradado, atingindo uma fase de extrema decadência quando se tornou responsável por uma crise de legibilidade aguda. Atualmente, orfanatos, dormitórios, habitações, escritórios, prisões, lojas de departamento e salas de concerto parecem todos iguais.”²²

A resposta de Koolhaas a essas correntes de pensamento é o uso deliberado de formas de precedentes modernos em seus projetos, atentando tanto ao significado das formas empregadas quanto aos programas modernos ignorados pelos

17. KOOLHAAS, Rem. “The end of the Age of Innocence?” In *Rem Koolhaas/OMA*. ed. Jacques Lucan. p. 164-165. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

18. KOOLHAAS, Rem. “The New Sobriety” In *Rem Koolhaas/OMA*. ed. Jacques Lucan. p. 153. New York: Princeton Architectural Press, 1991.

19. “[Historicist architecture] imagined an environment fit for glassblowers and horse shoers, provided the drive a car with front-wheel drive.” KOOLHAAS, Rem. “New York/La Villette” In *Rem Koolhaas/OMA*. ed. Jacques Lucan. p. 153. New York: Princeton Architectural Press, 1991. p. 160

20. “[...] typological architecture will “mold” culture at their will, censor “modern” activities with the excuse that there’s no room for them, revive programs simply because they fit the forms and types.” KOOLHAAS, Rem. *Urban Intervention: Dutch Parliament Competition*. International Architecture, n^o2, 1979.

21. *ibid.*

22. “But when van Eyck subdivided a large group of orphans into smaller “families,” he at least created a metaphorical correspondence between those “families” and the “houses” they inhabited. In later manifestations of the theme, such a connection was completely lost; subdivision became a mere mannerism. Since Herman Hertzberger’s celebrated subdivided offices for Central Beheer, this model has been exhausted and debased, reaching a phase of extreme decadence in which it has become responsible for an acute crisis of legibility. Today orphanages, dormitories, housing, offices, prisons, department stores, and concert halls all look the same.” *ibid.*

Fig. 1.3 - Proposta de Krier para um bairro em La Villette (1976)

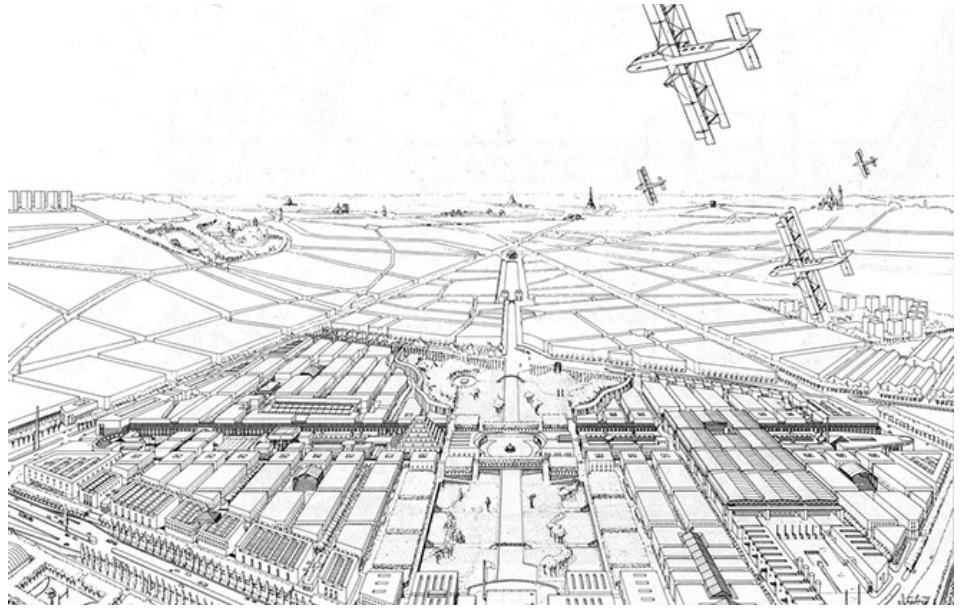
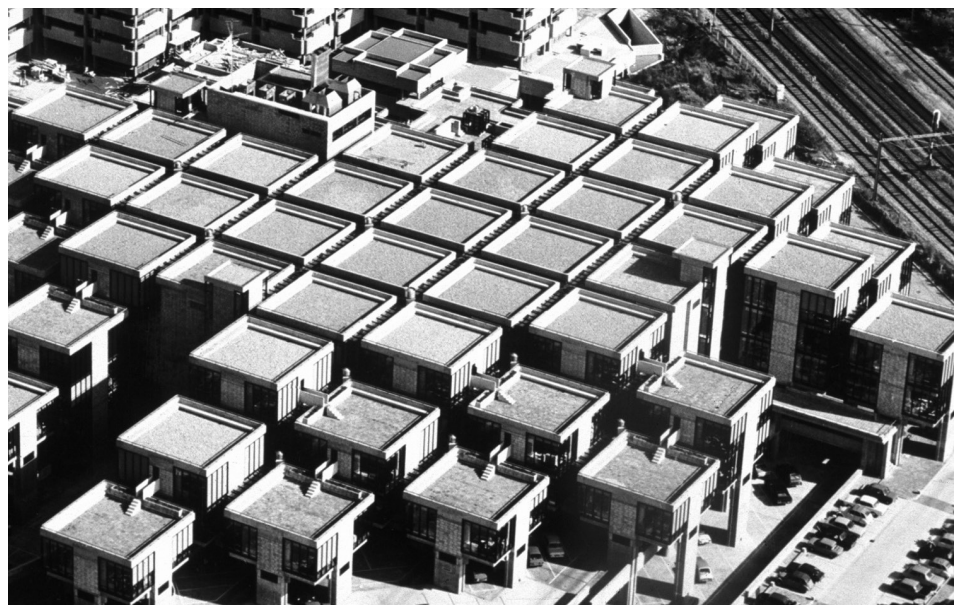


Fig. 1.4 - Aldo Rossi - Centro Fontivegge (1988)



Fig. 1.5 - Herman Hertzberger - Central Beheer (1972)



“historicistas”. Porém, como aponta Jencks, o trabalho inicial de Koolhaas apresenta certo historicismo:

“Ideologicamente oposto ao Pós-Modernismo, [a arquitetura de Koolhaas] é, todavia, historicista: suas referências limitam-se apenas aos anos pós-1920. O trabalho do OMA não é Desconstrutivista, mas sim combinatório, combinando tipologias de diferentes modernistas — Hilberseimer, Mies, Cedric Price, Malevich, Leonidov — mas combinando-os de maneira descontínua [...]”²³

A preocupação dos primeiros projetos do escritório parece, sobretudo, semântica. Fragmentos de obras do passado recente eram retiradas de seu contexto e recombinadas. A descontinuidade das referências espelhava a busca pela descontinuidade programática em planta, conceito que Koolhaas e Zenghelis buscavam em seus primeiros projetos²⁴. Porém, desde o início de sua produção até o concurso das Bibliotecas de Jussieu, vê-se uma transformação gradual do uso de precedentes informando estratégias de caracterização para o uso de precedentes informando estratégias de composição, de uma colagem figurativa das obras da vanguarda moderna para uma apropriação abstrata de estratégias projetuais do movimento moderno.

Partindo de projetos especulativos, o escritório passa por um processo natural numa prática emergente. As primeiras comissões são de pequeno porte e não são construídas, dão pouca margem à experimentação material e carecem de detalhamento. Na metade da década de 1980 os encargos aumentam, impulsionados pelo sucesso de Nova York Delirante (1978) e pelos resultados nos concursos do Parlamento de Haia (1980) e do Parque La Villette (1983). Em entrevista à Zaera-Polo, Koolhaas diz que o projeto do Teatro de Dança da Holanda é o primeiro projeto em que ele desenvolve interesse pela estrutura, essencial em sua transformação de escritor para arquiteto²⁵. O fim da década de 1980 traz os grandes concursos: Complexo de Escritórios em Frankfurt, Centro de Arte de Karlsruhe, Terminal em Zeebrugge e Biblioteca Nacional da França, oportunidade em que Koolhaas começa a trabalhar com Cecil Balmond, engenheiro que o acompanha até seus projetos mais recentes. Os encargos do início dos anos 1990, influenciados pelas experimentações estruturais de Balmond, são caracterizados pelas experiências com referências das vanguardas do início do século XX e informados pelas estratégias projetuais da tradição moderna, representam o amadurecimento da produção do escritório e seu reconhecimento internacional.

Para Koolhaas, as correntes de pensamento pós-moderno na arquitetura ignoravam os novos programas, as inovações tecnológicas, a densidade metropolitana e a escala gigantesca dos edifícios do século XX, fatores que o arquiteto holandês via como essenciais para a evolução da disciplina. Trabalhando primeiramente com projetos de escala reduzida— em sua maioria residenciais, que usavam formas modernas acompanhadas de textos polêmicos— a reação dos projetos do OMA aos arquitetos pós-modernos deixa de ser um tipo de provocação formal e passar a ser— graças a escala dos projetos mais recentes— propositiva, mostrando como as inovações da Nova York delirante de seu livro poderiam ser inseridas no tecido urbano europeu. Esta dissertação deve explicitar a gradual transformação da crítica de Koolhaas, desde os primeiros projetos do fim de 1970 até os projetos maduros dos anos 1990.

23. “Ideologically opposed to Post-Modernism, it is nevertheless historicist: its revivals are just confined to the post-20s. OMA’s work is not so much Deconstructionist as combinatory, combining typologies of many different modernists - Hilberseimer, Mies, Cedric Price, Malevich, Leonidov - but doing so in a way which is discontinuous...” JENCKS, Charles. In PAPADAKIS, Andreas. COOKE, Catherine. BENJAMIN, Andrew. *Deconstruction Omnibus*. Nova Jersey: Wiley, 1989.

24. ZENGHELIS, Elia. “A world of uncertainties.” In: LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, (Org.) *Xaveer de Geyter 1992-2005*. Madrid: El Croquis, nº 126, 1993. p. 14

25. ZAERA-POLO, Alejandro. “Finding Freedoms” In: LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 12.

Publicações

A bibliografia sobre projetos do OMA é vasta. O escritório lista em seu website 26 publicações próprias, existem sete livros dedicados inteiramente ao escritório, quatro edições do periódico *El Croquis* e capítulos de livros sobre teoria da arquitetura dedicados a Koolhaas, como o caso de *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*, de Rafael Moneo, ou *Ten Canonical Projects*, de Peter Eisenman, além de edições de periódicos como *A+U*, *AV Monographs* e *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicadas inteiramente ao escritório. Apesar da extensa lista bibliográfica, poucos projetos anteriores a 1989 foram publicados em volumes únicos. A maior parte do material compilado existente atualmente dá preferência a projetos recentes, especialmente os projetos produzidos no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000, como o *McCormick Tribune Campus Center* (1997-2003), a *Casa da Música* (1999-2005) e a *Biblioteca de Seattle* (1999-2004).

Dos sete livros citados, um trata da biografia de Koolhaas (*CLOG: Rem*) e dois do funcionamento interno do escritório (*What is OMA: Considering Rem Koolhaas and the OMA* e *Made by OMA: And Ethnography of Design*), preterindo os projetos em favor de relatos sobre o cotidiano no escritório. Dos quatro livros restantes, um reúne ensaios sobre a produção do escritório na década de 1980, com escasso material gráfico (O.A.S.E. 94); um é resultado de uma exposição organizada em Paris em 1990, com textos de Jacques Lucan, Jean Louis Cohen e Hubert Damisch, que compreende a compilação mais completa de material dos projetos produzidos até o ano da exposição; e outros dois são panoramas da carreira do OMA, desde sua formação no início dos anos 1970 até os projetos mais recentes no fim da década de 2000.

Dos livros que discorrem sobre a carreira do OMA na íntegra, o livro *Six Canonical Projects* by Rem Koolhaas, de Ingrid Bock, opta por ancorar o texto em seis projetos: *Exodus* (1972), *Ville Nouvelle Melun-Senart* (1987), *Maison à Bourdeaux* (1994-1998), *Embaixada da Holanda em Berlin* (1999-2003), *Biblioteca de Seattle* (1999-2004) e *CCTV em Beijing* (2002-2008). Como pode-se notar, as primeiras duas décadas de projetos do escritório são resumidas em dois projetos, sendo um trabalho teórico e outro um masterplan para uma grande área nos arredores de Paris. Pouca atenção é dada aos projetos e poucas obras construídas dos anos 1980 e início dos anos 1990. A abordagem de Bock tende a focar em elementos metafóricos da obra e nas relações com textos de Koolhaas, fazendo referência a filósofos e teorias sócio-econômicas e preterindo descrição e análise formal.

O segundo livro que abrange toda a carreira de OMA, *Rem Koolhaas/OMA - The Construction of Merveilles*, de Roberto Gargiani, traça um panorama geral da carreira do escritório em ordem cronológica, com elementos da biografia de Koolhaas. Gargiani busca símbolos e motivos que se repetem ao longo de toda a carreira de Koolhaas, destacando o valor metafórico das formas e materiais por ele aplicados. O autor levanta precedentes relevantes, comenta projetos não construídos e textos de Koolhaas, aprofundando-se na descrição de daqueles que julga mais relevantes. O foco histórico e metafórico da narrativa linear deixa comentários sobre desenho, composição e forma nas notas de rodapé, trazendo para o primeiro plano elementos arquitetônicos quando relevante para a narrativa. As quatro décadas de produção compreendidas na obra de Gargiani tem como foco o que o autor chama de *Merveilles*,

os projetos desenvolvidos para concursos em 1989, e projetos posteriores.

Outra publicação que reúne projetos do OMA anteriores a 1990 é o volumoso *S, M, L, XL* de Koolhaas. O relato do arquiteto sobre as obras do escritório é pessoal e idiossincrático, misturando materiais de projetos com diversas publicações de época, propagandas de revista, textos que ora tem relação com o projeto que os acompanha, ora usam as ilustrações apenas como pano de fundo. A separação dos projetos em escala serve a narrativa do livro, amarrada por textos como *Bigness* e *Generic City*, que tratam especificamente da relação de edifícios gigantescos e cidade, mas Koolhaas organiza projetos a fim de reforçar seu argumento, ora categorizando grandes projetos como a Prefeitura de Haia, com aproximadamente 150.000 m², como “M” e projetos que considera mais relevantes para a idéia central do livro, como o Terminal Hidroviário de Zeebrugge, com aproximadamente 30.000m², como “XL.”

Ao analisar o material disponível, percebe-se a ausência de uma sistematização e compilação do material de projetos anteriores à 1989 e, talvez mais grave, a ausência da justaposição destes primeiros projetos com projetos mais notórios do escritório do início dos anos 1990, projetos que resultaram na premiação do prêmio Pritzker para Rem Koolhaas em 2000. Percebe-se também que publicações que analisam projetos do OMA tendem a abordar a obra através de seu valor simbólico ou sócio-econômico, com uma tendência a relacionar diretamente a biografia de Koolhaas e seus textos às formas produzidas. Esta dissertação busca oferecer contribuição a esse registro, trazendo a organização e análise dos projetos anteriores a 1992 de maneira cronológica.

Genealogia e Ordem

A primeira *El Croquis* que publica projetos do OMA, em 1993, traz uma entrevista com Koolhaas intitulada *Finding Freedoms*. Zaera-Polo argumenta que Koolhaas está sempre em busca de liberdade em seus projetos, opinião ratificada por Kipnis poucos anos depois na segunda *El Croquis* dedicada ao escritório²⁶. No último tópico da entrevista, *Freedom from Genealogies*, Zaera-Polo afirma que a obra de Koolhaas não é evolutiva, mas sim composta de diversos episódios que negam o passado do próprio escritório. A opinião é corroborada pelo próprio Koolhaas, que vê uma mudança drástica entre os primeiros projetos e os projetos mais recentes até então:

“O mecanismo interno mais importante foi uma reação autocrítica sobre nosso próprio desenvolvimento nos anos 1980. Considerei que alguns trabalhos que fizemos dependiam muito de precedentes da arquitetura moderna. No meio da ascensão do pós-modernismo no início dos anos 1980 essa atitude era talvez corajosa, mas tornou-se entediante quando o modernismo ‘triunfou’ em toda Europa.”²⁷

A conversa é apresentada em meio à imagens de projetos recentes à época, como a Villa Dall’ava e o Netherlands Architecture Institute, que valem-se explicitamente de precedentes modernos.

No tópico *Freedom from Orders*, quando questionado sobre o resultado do caos enquanto processo de formalização da realidade, Koolhaas afirma que “este tipo de artificialidade desafia todo conceito clássico de arquitetura baseada em composição. Isto elimina a composição como conhecemos [...]”²⁸. Quando questionado sobre os

26. KIPNIS, Jeffrey. “Recent Koolhaas” In: KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

27. “The most important internal mechanism was an autocritical reaction on our own development in the 80s. I thought that some of the work we did was much too dependent on precedents in modern architecture. Amidst the rise of post-modernism in the early 80s that was perhaps a courageous attitude, but it became boring when modernism “triumphed” everywhere in Europe.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Finding Freedoms” In: LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*. Madrid: *El Croquis*, nº 53, 1993. p. 15.

28. *ibid.* p. 27

Fig. 1.6 - Livros publicados pelo OMA.

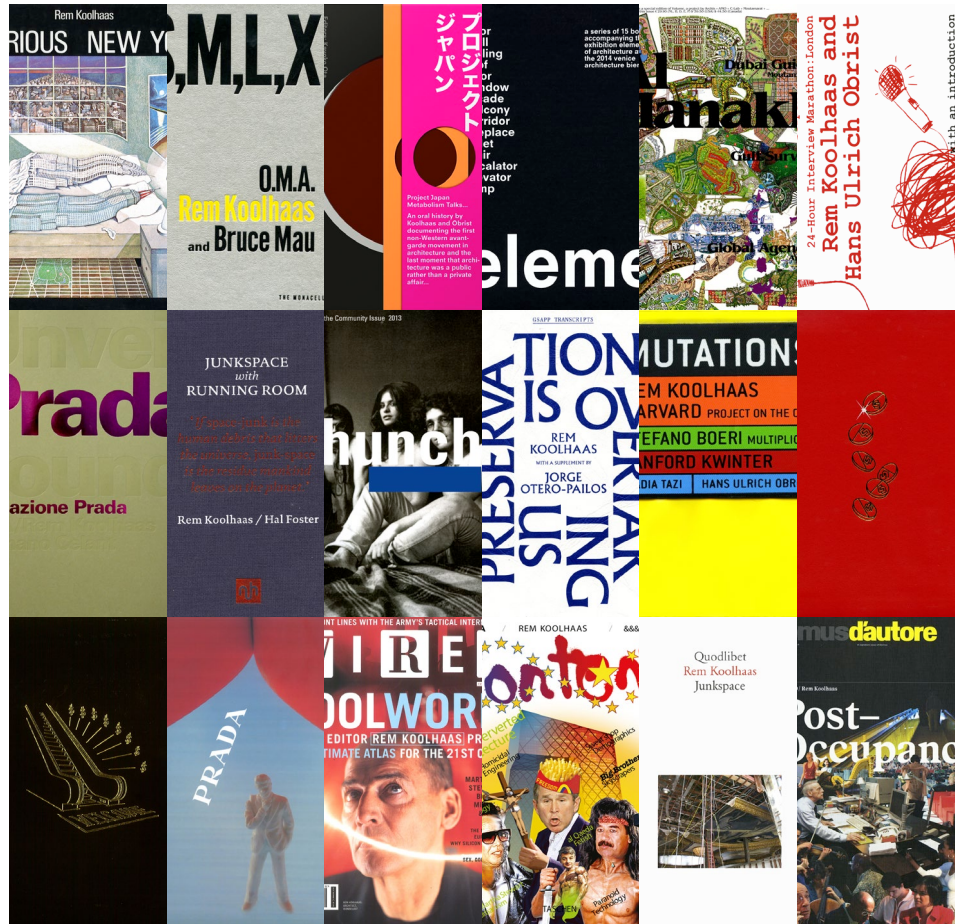
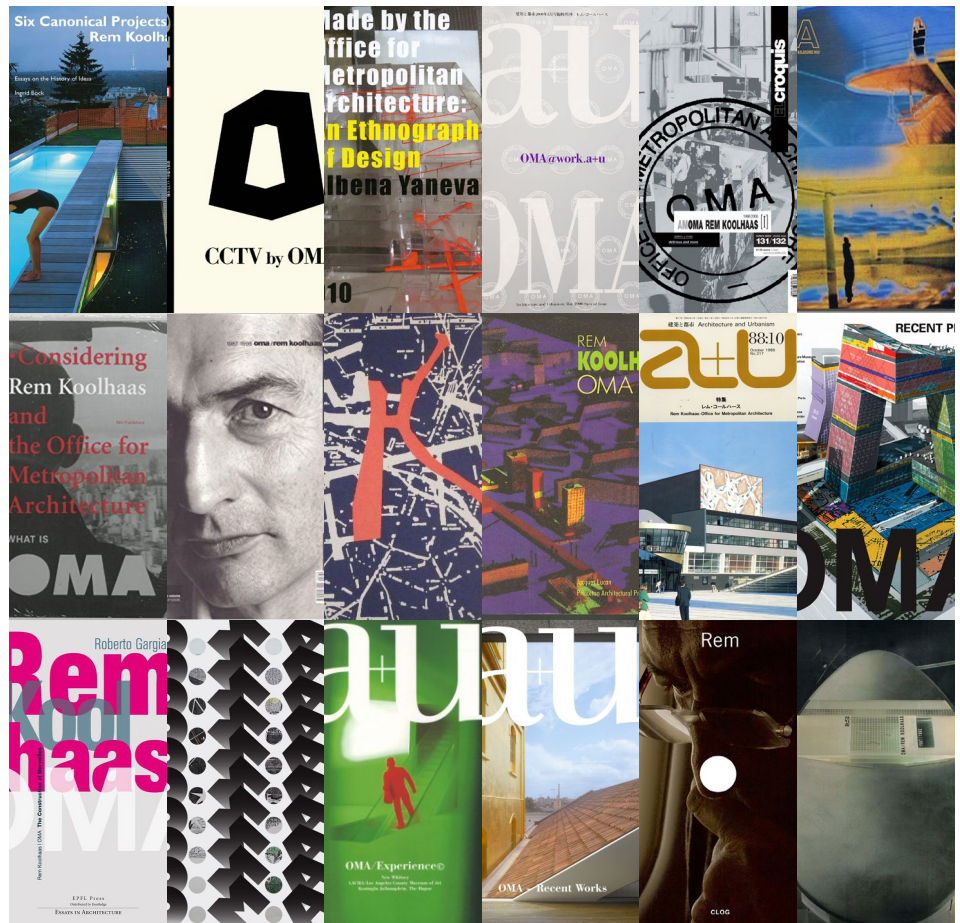


Fig. 1.7 - Livros publicados sobre o OMA.



desdobramentos da exposição *Deconstructivist Architecture*, realizada no MOMA em 1988, expondo projetos com geometrias complexas de Coop-Himmelblau e Libeskind, Koolhaas mostra-se averso à arquitetura como figuração do caos, uma arquitetura “irremediavelmente visual” e “decorativa.” Segundo Koolhaas “A única relação que arquitetos podem ter com o caos é tomando seu devido lugar no exército daqueles devotos a preveni-lo, e falhar.”²⁹

Freedom from Genealogies e *Freedom from Orders* são hipérboles. O ímpeto inovador que Koolhaas diz ter em relação ao próprio passado parece exagero frente as imagens dos projetos recentes, que não apenas partem de precedentes modernos (a estrutura Dom-Ino no NAI, referências à Ville Savoye na Villa Dall’Ava) como transformam estratégias já vistas em projetos anteriores do escritório (a mistura de diferentes tipos de estrutura do Kunsthal, estratégia desenvolvida anos antes para o Teatro da Dança). O “fim da composição como a conhecemos” torna-se controverso à medida que Koolhaas posiciona-se contra o caos e a figuração, preferindo ordem e abstração.

Em seus textos e memórias de projeto, Koolhaas evita falar de precedentes e questões formais. Seus textos trazem informações contextuais, dados sócio-econômicos, tratam de programas e processos, falam de organização e diagrama, mas raramente aludem às ferramentas formais aplicadas para atingir o resultado desejado. A evasão de questões formais nos textos de Koolhaas dificulta o entendimento do conjunto da obra enquanto um contínuo, e muitos satisfazem-se com interpretações metafóricas das formas, uma vez que estratégias compositivas não figuram nas memórias dos projetos.

Como observa Elia Zenghelis “[...] é uma pena que nesse processo histórico, todos se concentram em Rem Koolhaas por sua perspicácia e não por sua habilidade como um bom arquiteto.”³⁰ Dois episódios do início da carreira de Koolhaas elucidam a importância das ferramentas formais da arquitetura na obra do OMA. O primeiro é sua relação com O.M. Ungers, descrita por Lara Schrijver em seu texto “OMA as tribute to OMU.”³¹ O segundo, o relato de Elia Zenghelis sobre o processo de projeto para um conjunto de residências na ilha de Antiparos, na Grécia, desenvolvido pelo Office for Metropolitan Architecture em 1981.

Em 1972, Koolhaas ganha uma bolsa de estudos para passar um ano nos Estados Unidos. Já conhecendo o trabalho de Ungers em Berlin, Koolhaas opta por estudar na Universidade de Cornell, onde tem contato com Colin Rowe e passa a trabalhar em concursos com o arquiteto alemão. À época, Ungers “já explorava o problema da forma e composição na arquitetura desde 1963, quando sua publicação ‘Die Stadt als Kunstwerk’ traçava paralelos entre as regras da composição na arquitetura e no desenho urbano.”³² Koolhaas, em 2006, lembra da importância dos trabalhos desenvolvidos por Ungers em sua formação:

“Eu nunca havia trabalhado para ninguém mas passei meses com Mathias Ungers, trabalhando em seus concursos—geralmente para pequenas cidades provincianas no oeste da Alemanha... compreendendo as sutis explorações de seus formalismos, as ressonâncias, rimas, contrastes e repetições, revisitando trabalhos anteriores, questionando-o sobre sua carreira [...]”³³

O contato direto com Colin Rowe— autor que reiterou a continuidade de uma tradição clássica na arquitetura moderna— e a tutela de Ungers, que considerava “a conexão entre história e arquitetura moderna um cordão umbilical que ainda operava,”³⁴ não deixa dúvidas quanto ao conhecimento de Koolhaas sobre forma e

29. “The only relationship that architects can have with chaos is by taking their rightful place in the army of those committed to prevent it, and fail.” *ibid.* p. 27

30. “[...] it is a pity that in this historical process, everybody has been concentrating on Rem Koolhaas for his smartness and not for his ability as a good architect.” Em SCHAIK, Martin van. MACEK, Otakar. *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956–76*. Londres: Prestel, 2005.

31. SCHRIJVER, Lara. OMA as tribute to OMU: exploring resonances in the work of Koolhaas and Ungers. *The Journal of Architecture*, Londres, v. 13, n° 3, 2008.

32. “[...] had been exploring the problem of form and composition in architecture since at least 1963, when his publication ‘Die Stadt als Kunstwerk’ drew parallels between the rules of composition in architecture and in urban design.” *ibid.*

33. “I had never worked for anyone but spent months with Mathias Ungers working on his competitions—usually for minor, provincial towns in West Germany... understanding the subtle probing of Ungers’ formalism, the resonances, rhymes, contrasts and repetitions, revisiting earlier work, debriefing him about his career [...]” **Domus d’autore**. Milão, n° 1, 2006.

34. “the connection between history and modern architecture was a fully functioning umbilical cord.” *Ibid.*

composição.

Já o episódio de Antiparos (Fig. 1.8), que precede formalmente a competição para o Parc La Villette (Fig. 1.9), considerado por Jacques Lucan um exercício de não-composição³⁵, mostra, ao contrário do que afirma o autor francês, uma preocupação com eixos, elementos compositivos e hierarquias. A descrição de Elia Zenghelis sobre o processo vale ser reproduzido integralmente:

“Buscando inspiração, fiz uma maquete do terreno, mas a forma da maquete lembrava uma costela de porco e, porque eu não conseguia me livrar desta infeliz analogia, minha imaginação atrofiou ainda mais. Foi apenas quando observei as escarpas habitadas de montanhas que percebi que elas eram composições fabricadas, compostas por linhas (estradas e paredes), pontos (casas e celeiros), e superfícies (as fazendas distintas definidas por estradas e paredes).

Eu vi então o terreno como uma tela vazia esperando uma composição: uma pintura primeiro, no lugar de um caminho conhecido e bem disciplinado de tratar do tecido, da grelha e dos volumes da cidade. Quando Rem viu a pintura ele disse que ele gostava dos confettis. Foi assim que o termo entrou na terminologia do OMA [e foi posteriormente aplicado no projeto de La Villette]. Composição sempre permaneceu como uma prioridade muito importante em arquitetura para mim.”³⁶

O texto New York/La Villette³⁷ de Koolhaas traz, previsivelmente, um discurso que exalta a primazia do programa sobre a forma, a possibilidade de um projeto feito todo de programa e sem as inconveniências da forma, do fracasso da simetria, dos eixos e da composição enquanto ferramenta nos projetos de outros arquitetos. Koolhaas equaciona o sucesso de sua proposta à transfiguração do corte “lobotomizado” do Downtown Athletic Club ao plano horizontal em La Villette, recriando a instabilidade programática da metrópole americana no centro cultural da Europa.

Peter Eisenman, em conversa com Koolhaas promovida pela AA em 2006³⁸, diz que o corte esquemático do Downtown Athletic Club está para o trabalho de Koolhaas assim como o esquema Dom-Ino está para o trabalho de Le Corbusier:

“[...] Mas Le Corbusier de fato tinha um modelo didático, a Maison Dom-Ino, que definiu o resto da prática dele. Você poderia dizer que ele tinha um segundo modelo didático na casa Citröen. Modelos arquitetônicos como esses influenciaram o mundo todo entre 1914 e 1939. Acredito que a análise que Rem faz do Downtown Athletic Club em Nova York Delirante é um modelo didático. Ele defende uma continuidade espacial que não era mais funcionalmente necessária, porque com o elevador não precisávamos mais de relações espaciais contíguas que fossem funcionais. Ele então inverte essa relação, tornando-a horizontal, em seu projeto de La Villette, e mostra que você pode ‘estriar’ o espaço, de certo modo, num diagrama. Eu considero o modelo de Rem muito importante porque ele não lida apenas com arquitetura, ele lida com a cidade.”³⁹

O esquema Dom-Ino de Corbusier, como confirma Eisenman, torna-se a norma na arquitetura moderna a partir de 1914, em especial no pós-1920, e as possibilidades que o esqueleto independente permitia foram testadas, estudadas e transformadas em diversos projetos executados até o pós-guerra. As estratégias formais estabelecidas pelo modelo didático de Le Corbusier determinam elementos e princípios de construção, permitindo uma série de análises formais, como os textos de Rowe, Colquhoun e Eisenman sobre o tema (*Mathematics of the Ideal Villa, The Significance of Le Corbusier e Aspects of Modernism: Maison Dom-Ino and the Self-Referential Sign*, respectivamente).

Já o corte do Downtown Athletic Club é simples, plano e diagramático. Koolhaas explica seu significado e as implicações das relações entre exterior/interior, relações entre os diferentes pisos, as diferentes alturas dos pavimentos e até mesmo a

35. LUCAN, J. *Composition, non-composition*. Lausanne: EPFL Press, 2012.

36. “Seeking inspiration, I made a model of the site, but the shape of the model looked like a pork chop, and because I could not get rid of this unfortunate analogy my imagination was stunted even further. It was only when looking at the inhabited landscape on the mountain slopes of neighbouring islands that I realized they were fabricated compositions, the elements of which were lines (roads and walls), points (farmhouses and outbuildings), and surfaces (the distinct farms that the roads and walls defined). I then saw the site as an empty canvas waiting for a composition: a painting first, in place of the well-disciplined and trodden path of dealing with the fabric, the grid, and the volumes of the city. When Rem saw the painting he said he liked the confetti. That’s how the term entered the OMA terminology. Composition has remained a very important priority in architecture for me.” DAVIDSON, Cynthia. (Org.) *Log*, Nova York, n° 39, 2017.

37. KOOLHAAS, Rem. “New York/La Villette Lucan” In: LUCAN, Jacques. (Org.) *OMA/Rem Koolhaas 1970-1990*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991. p. 160-161

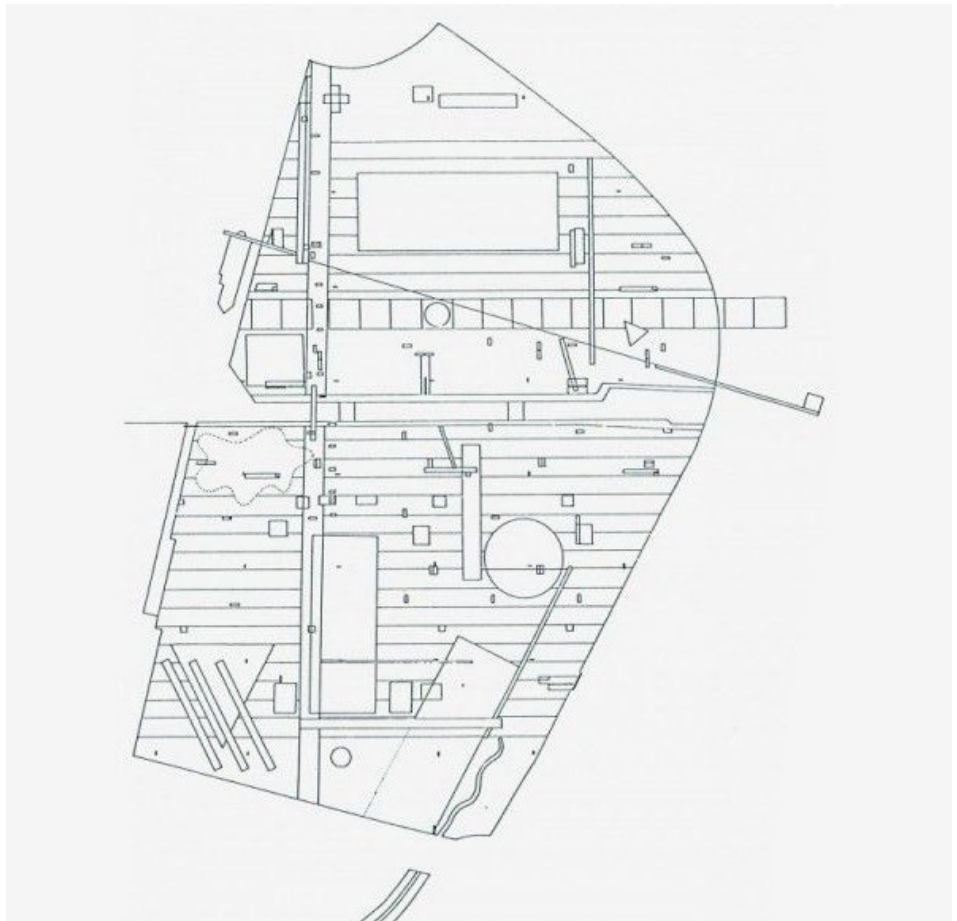
38. STEELE, Brett. (Org.) *Supercrítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

39. *ibid.* p. 64

Fig. 1.8 - Casas em Antiparos.
OMA, 1981.



Fig. 1.9 - Proposta para Parc La
Villette. OMA, 1983.



tecnologia que permite a inovação programática, o vetor vertical do elevador. Porém, é impossível postular as consequências espaciais destas inovações através de uma única ilustração e, portanto, a única maneira de compreender as estratégias formais surgidas da interpretação de Koolhaas a partir do “modelo didático” é através da análise formal de suas obras. Assim como a planta-livre de Corbusier foi decomposta e estudada a partir da relação dos elementos arquitetônicos (apoios, lajes, compartimentações verticais, circulações verticais), as estratégias de Koolhaas devem sustentar análise semelhante, buscando as relações entre os elementos arquitetônicos e não somente consequências programáticas, econômicas ou sociais, que geralmente são foco de análises da obra do OMA.

Soma-se à simplicidade do modelo didático de Koolhaas, demasiado diagramático para implicar relações formais semelhantes às propostas por Le Corbusier com a Maison Dom-ino, a nebulosidade da definição do termo “corte-livre,” cunhado mas pouco esclarecido pelo crítico Jeffrey Kipnis. O corte diagramático do Downtown Athletic Club traz o embrião do corte livre: as alturas de pavimentos do arranha-céu comum são deformados de acordo com as pressões do programa. A variação de altura entre pavimentos, ou variação de pé-direito em um mesmo pavimento, é uma estratégia admitida pelo esqueleto independente, como visto na Villa Garches, de Le Corbusier ou no Pavilhão Brasileiro em Nova York, de Lucio Costa e Oscar Niemeyer, construído na ocasião da Feira Mundial em 1939. Porém, como explica Kipnis, o corte-livre de Koolhaas não resume-se a variação das alturas entre pavimentos:

“Da mesma maneira que a planta-livre de Le Corbusier simplesmente não pode ser igualada a uma planta livre genérica, o corte-livre no trabalho do OMA não pode ser igualado ao excesso genérico de volumes envelopando atividades formais em corte.”⁴⁰

Kipnis ainda afirma que há uma distinção entre a planta e corte livres enquanto forma e planta e corte livres enquanto estratégia teórica de projeto. Assim como o teto liso, sem vigas aparentes, é essencial para a planta-livre (por permitir liberdade no posicionamento de paredes), o elevador é essencial para o corte-livre de Koolhaas. Como o arquiteto holandês observa em *Delirious New York*, a invenção do elevador é o que permite que programas diferentes sejam inseridos num mesmo edifício, gerando uma “lobotomia”⁴¹ entre forma e conteúdo. A liberdade que o elevador confere ao corte permite um elemento essencial do corte-livre: a descontinuidade programática entre os pavimentos, a justaposição de funções diversas e até mesmo contraditórias nos diferentes andares do edifício. Como observa Moneo, para Koolhaas:

“Edifícios não são estruturados ao se sobrepor diferentes níveis horizontais. Edifícios são pensados em corte, mas o corte não define sua forma. Edifícios encontram suas formas respondendo à escala, respondendo ao papel que eles devem desempenhar na cidade.”⁴²

Moneo e Kipnis abordam as consequências formais do corte-livre de Koolhaas de maneira genérica, citando operações que caracterizam a estratégia mas raramente dando exemplos de como o corte-livre opera nos projetos do OMA. A ausência de análise formal, tanto dos dois autores citados acima quanto de grande parcela da crítica especializada, é comum quando se discute as obras de Koolhaas.

40. “Much as the free plan in Le Corbusier’s work simply cannot be equated to a generic open plan, neither can OMA’s free section be equated to a generic excess of volume enveloping formal activity in the section.” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 158

41. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1994. p. 100

42. “Buildings are not structured by superposing horizontal levels. They are thought of from the section, though it is not for the section to define their forms. Buildings find their forms by addressing scale, by addressing the role they are to play in the city.” MONEO, Rafael. *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects*. Cambridge: MIT, 2004. p. 318

Crítica

A obra do OMA, especialmente projetos da década de 1970 e 1980, raramente é objeto de análise formal. A escassez de análises que relacionam projetos da cronologia do escritório entre si resulta em interpretações como a de Zaera-Polo, que vê a carreira como uma série de interrupções, ou a interpretação de Matteo Kijpers em seu texto “A Copy & Paste Decade,”⁴³ que argumenta que o ano de 1989 determina precisamente o momento em que Koolhaas deixa de copiar precedentes e passa a criar estratégias inovadoras. O argumento é ingênuo. Vê-se uma mudança de foco, desde os primeiros projetos do escritório até os projetos mais recentes, de uma atenção ao vocabulário da arquitetura moderna para atenção à sua gramática, mas esta transformação é gradual, acompanhada de mudanças de escala, geografia, programa, integrantes da equipe dos projetos.

Os primeiros projetos, por estarem inseridos no “pesadelo semântico”⁴⁴ pós-moderno, tendem a ser analisados em termos do significado de suas formas, especialmente por Koolhaas empregar precedentes do modernismo da década de 1920 e 1930 num momento em que o modernismo era criticado por diversos arquitetos. A partir dos anos 1990, tomando os textos de Koolhaas sobre globalização, programa e economia como ponto de partida, o tom das análises muda seu foco para uma abordagem sócio-econômica, tocando vez ou outra em problemas formais. Análises de obras mais recentes, dos anos 2000, voltam a abordar a forma como significado, desta vez inseridos em um contexto globalizado em que se discute a forma enquanto ícone.

As observações de Jeffrey Kipnis sobre as críticas das obras do OMA até meados dos anos 1990 elucidam os problemas de compreensão da cronologia do escritório como episódios interrompidos, resultado de uma mística que parece depender de gestos de um dos gênios criativos de gravata borboleta venerados por Koolhaas.⁴⁵ Em seu texto “Recent Koolhaas,”⁴⁶ Kipnis aponta um ponto cego nas análises de projetos do OMA. De um lado, o autor identifica uma crítica de ordem sócio-econômica, que opta por comentar o conjunto da obra; de outro lado, a crítica tradicional de arquitetura, que trata de projetos específicos. Quanto à primeira:

“[...] tornou-se comum abordar o trabalho de Koolhaas em termos de seu alinhamento ativo com processos de transformação cultural, suas instabilidades planejadas e componentes flexíveis—uma arquitetura projetada como ingrediente dinâmico de fluxo social perpétuo e reorganização,”⁴⁷

como observou Jonathan Crary em 1994. A abordagem sócio-econômica do trabalho tende a ignorar questões de ordem arquitetônica, como implantação, programa, forma, construção e materiais, focando em textos de Koolhaas e em teorias econômicas ou filosóficas.

Já o que Kipnis chama de crítica tradicional

“tende a concluir qualquer estudo de um projeto do OMA com elogios genéricos quanto à perspicácia do trabalho, à sua atenção renovada em relação à cidade, ao interesse renovado nas responsabilidades sociais esquecidas da disciplina, à abordagem neomoderna que evita excessos formais, aos seus diagramas redutivos ou à construção barata, até mesmo feia.”⁴⁸

Ainda segundo Kipnis, a confusão da crítica tradicional em relação ao trabalho de Koolhaas está no fato de que os projetos do OMA utilizam modelos arquitetônicos tradicionais aperfeiçoados pelos modernistas: “Em cada projeto, [Koolhaas] ajusta

43. VAN GERREWEY, Cristophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) OASE 94: O.M.A. The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015. p. 21

44. Expressão que Koolhaas usa para descrever a situação da arquitetura no fim da década de 70. ZAERA-POLO, Alejandro. “Finding Freedoms” In: LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 12.

45. “[...] characters that could leave whole auditoria panting with the doodles they left on the blackboard, bowties the only external sign of their madness” KOOLHAAS, Rem. “Imagining Nothingness” In: LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991. p. 156-157

46. KIPNIS, Jeffrey. A Question of Qualities. Cambridge: The MIT Press, 2013.

47. “By now it is customary to engage the work of Koolhaas in terms of its active alignment with processes of cultural transformation, its planned instabilities and flexible components—an architecture designed as a dynamic ingredient of perpetual social flux and reorganization.” CRARY, Jonathan. “Notes on Koolhaas and Modernization” In: Any, Nova York, nº 9, 1994.

48. “Thus far, traditional architectural criticism tends to conclude any study of an OMA project with generic praise either for the work’s wit, its renewed attention to the city, its perceived reanimation of dormant social responsibilities, or its neomodern avoidance of formal excess, its cartoonishly reductive diagrams, or its cheap, even ugly, construction.” KIPNIS, Jeffrey. A Question of Qualities. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 116.

49. "In each project, he adjusts and suspends selected aspects of these standards piecemeal to accomplish his goals, rather than attempting a total reinvention of the discipline." *ibid.* p. 118.

50. "[...] from the tradition of the avant-garde, with its ceaselessly exuberant efforts to overthrow the Old and assert the New." *ibid.* p. 118.

51. "Frankly his writings create more heat than light. They also tell us relatively little about the genesis and pedigree of his designs. [...] so far as understanding Koolhaas' buildings is concerned it is probably more relevant to see how he has studied and gradually transformed Le Corbusier." CURTIS, William. "Lo único y lo universal: una perspectiva de historiador sobre arquitectura reciente" In: LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECILIA, F (Org.) *Worlds I*. Madrid: El Croquis, n° 88-89, 1996. p. 8.

52. "[...]can one possibly imagine Koolhaas extremely probing but highly impractical proposal for the Grande Bibliothèque in Paris (1989), without this parentage? So many of his ideas are somewhat dissonant transformations of the same basic theme: the free-plan and free-section inserted into Dom-ino slabs, with a cage of fenestration placed in front of a skeleton structure of sorts. Basically a Corbusian formulation, but one which has been rethought with greater, or less, success." *ibid.*

e suspende aspectos destes modelos pouco a pouco para atingir seus objetivos, ao invés de tentar reinventar a disciplina."⁴⁹ Desta maneira, o trabalho do OMA difere da "[...] tradição da avant-garde, que faz esforços exuberantes de eliminar o Velho e afirmar o Novo,"⁵⁰ frustrando críticos tradicionais.

William Curtis avança o argumento de que os textos de Koolhaas confundem suas obras ao invés de elucidá-las⁵¹. Para Curtis, a crítica à obra do OMA torna-se mais relevante quando aborda a maneira com que Koolhaas estudou e gradualmente transformou Le Corbusier. Ao discutir a influência do Mill Owner's Association Building, de Le Corbusier, sobre a obra de Koolhaas, Curtis afirma:

"[...] seria possível imaginar a proposta extremamente provocante mas impraticável para a *Grande Bibliothèque* em Paris (1989), sem esse parentesco? Muitas de suas ideias são, de certa maneira, transformações dissonantes do mesmo tema básico: a planta-livre e o corte-livre inseridos em lajes Dom-ino, com uma jaula de fenestração posicionado em frente de um tipo de esqueleto estrutural. Basicamente uma formulação corbusiana, mas uma formulação que foi repensada com maior ou menor sucesso."⁵²

O problema da crítica à obra do OMA agrava-se nos projetos anteriores a 1990. Com material disperso em periódicos contemporâneos à apresentação ou conclusão dos projetos, a crítica tende a resumir-se à busca de precedentes e o significado das referências modernas que Koolhaas usa, raramente dando atenção às lógicas internas do projeto. A atenção à obra dos anos 1980 tende a focar no concurso de La Villette ou nos ambiciosos projetos de 1989, mas poucos lembram dos pequenos projetos habitacionais, tipologia que compõe a maior parcela de projetos do escritório até meados de 1990. No masterplan de IJ PLein a atenção volta-se para o método de inserção de precedentes modernos alheio ao contexto e tempo (contanto que o precedente se encontre entre os anos de 1920 e 1940), mas poucos notam a maneira como Koolhaas trata os fechamentos da galeria de comércio, que ora envolvem ora revelam as colunas. Referências aos construtivistas e aos condensadores sociais figuram em diversos textos sobre as obras, mas pouco se fala na exploração de distorções formais semelhante às operações de Chernikov, como se vê no projeto de Lutswostrasse. A referência a Mies parece óbvia no projeto de Kochstrasse, mas na planta de Koolhaas todos os apoios subordinam-se às paredes, escondendo a malha estrutural que permeava os projetos do mestre alemão. Buscam-se referências Corbusianas e Miesianas, a influência dos construtivistas é explícita em textos de Koolhaas, mas raramente comenta-se outras influências, como as referências à arquitetura moderna brasileira no Teatro da Dança ou no Centro de Convenções de Agadir.

Estrutura [O Verdadeiro Fogo da Modernidade?]

A maneira como os precedentes transparecem na obra inicial do OMA difere da maneira com que outros arquitetos contemporâneos, como Graves (em seu período corbusiano) ou Eisenman, os utilizam. Enquanto os arquitetos americanos transformavam as referências da vanguarda das décadas de 1920 e 1930 através de operações sintáticas, Koolhaas se vale de operações semânticas. O valor simbólico das formas empregadas não serve apenas como reação as correntes pós-modernas, como citado anteriormente, mas também como tentativa de “reacender o fogo da modernidade,” como Koolhaas coloca. Koolhaas entende que, para dar continuidade ao projeto moderno de uma maneira adequada ao fim do século XX, os precedentes modernos devem ser estudados e aplicados de maneira a permitir uma mistura ideal de novas tecnologias, ingenuidade criativa e inventividade programática, sendo este último o mais volátil dos ingredientes ao longo da história.

Se a intenção de Koolhaas é “reacender o fogo da modernidade” e se, segundo os argumentos avançados em seus textos, o fogo da modernidade reside nas inovações tecnológicas e programáticas, resta saber como o trabalho do OMA trabalha o elemento que tornou estas inovações modernas possíveis: a estrutura. Como coloca Colin Rowe:

“Sem exagerar na analogia, parece justo afirmar que a grelha estrutural passou a possuir um valor para a arquitetura contemporânea comparável àquele que a coluna teve para a antiguidade clássica e a Renascença. Assim como a coluna, o grelha estrutural estabelece em todo edifício uma proporção comum à qual todas as partes estão relacionadas; e, assim como o arco de abóboda na catedral gótica, a grelha prescreve um sistema em qual todas as partes estão subordinadas a ela.”⁵³

53. “For, without stretching the analogy too far, it might be fair to say that the frame has come to possess a value for contemporary architecture equivalent to that of the column for classical antiquity and Renaissance. Like the column, the frame establishes throughout the building a common ratio to which all the parts are related; and, like the vaulting bay in the Gothic cathedral, it prescribes a system to which all parts are subordinate.” ROWE, Colin. “The Chicago Frame.” In ROWE, Colin. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: MIT Press, 2009. p.90.

O esqueleto estrutural independente, de concreto ou aço, certamente permitiu grade parte das novidades programáticas do início do século XX apreciadas por Koolhaas, que condenava os arquitetos “racionalistas” e “historicistas” justamente por sua insistência em ignorar as inovações do modernismo e insistir em modelos históricos muitas vezes superados. Programas modernos, como edifícios de escritórios ou as habitações coletivas, valeram-se extensamente do esqueleto independente. A importância do esqueleto independente para Koolhaas fica clara nos capítulos de Nova York Delirante que o arquiteto holandês dedica à análise dos arranha-céus norte americanos. Sem a estrutura independente, desenvolvida inicialmente em Chicago, o conceito de “Lobotomia” avançado por Koolhaas não existiria. O divórcio entre fachada e interior, entre forma e conteúdo, é permitido pelo esqueleto independente.

Aqui a Maison Dom-ino aparece mais uma vez como esquema crucial no período embrionário do modernismo: para Aureli “a redução da forma arquitetônica à estrutura é o ponto crucial do modelo Dom-ino.”⁵⁴ Eisenman, em seu texto seminal *Aspects of Modernity: Dom-ino as Self Referential Sign*, postula a importância do esquema:

“A famosa perspectiva [da Maison Dom-ino é] citada por Rowe como a afirmação didática inicial dos conceitos espaciais do Movimento Moderno. Ele argumenta que aqui, na energia concentrada de alguns gestos simples, estão contidas implicações que, pelos próximos 25 anos, condicionaram o desenvolvimento da arquitetura moderna.”⁵⁵

Para a arquitetura moderna dos anos 1920 e 1930, principal fonte de precedentes no trabalho do OMA, o esqueleto independente não representa apenas inovação

54. “This reduction of architectural form to structure is the crucial issue of the Dom-ino model. Aureli - The Dom-ino Problem: Questioning the Architecture of Perspective. *Architectural Record*, 1933. p.133. Eisenman, Peter. *Aspects of Modernity: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign*. Oppositions, Nova York, v.

tecnológica e programática, mas tem carga simbólica. Os arquitetos deste período empregam o esqueleto estrutural como símbolo da industrialização, característica da era da máquina. A indiferença da grelha, a possibilidade de um espaço genérico que sirva a todos, também significa, para os arquitetos modernos, a democratização da arquitetura.

Os valores simbólicos e inovações permitidas pelo esqueleto estrutural independente fazem com que este tipo de estrutura torne-se amplamente usado no período moderno. Para Lucio Costa, as novas possibilidades compositivas permitidas pelo esqueleto independente são a razão da sua aceitação como norma na arquitetura moderna. Como coloca Comas em sua tese de doutorado:

“O segredo que Lucio verbaliza é seu princípio normativo de composição, a visibilidade da independência entre vedação e estrutura, possibilitada pelo uso do esqueleto estrutural de aço ou concreto armado, considerado, com razão, o tipo normativo de construção na época da máquina e extensível da fábrica e do arranha-céu para a casa e o palácio.”⁵⁶

É relevante notar que Lucio Costa considera a estrutura independente como normativa, mas não como solução única na arquitetura moderna. Como citado anteriormente, Lucio Costa, assim como Le Corbusier, vê a arquitetura moderna como uma arquitetura inclusiva, que permite simultaneamente o uso de técnicas tradicionais e técnicas inovadoras. A Maison Errazuriz (Fig. 1.10), de Le Corbusier, é estruturada por duas paredes portantes de alvenaria de pedra, tipo de estrutura arcaica. As casas para operários em Monlevade (Fig. 1.11), de Lucio Costa, mostram um tipo híbrido de estrutura, onde pilotis suportam paredes portantes. A proposta para o Palácio dos Sovietes (Fig. 1.12), de Le Corbusier, utiliza um grande arco como estrutura de suporte para o auditório, situação excepcional em que o esqueleto independente não suportaria os vãos exigidos pelo programa.

Dado o caráter essencial da estrutura para o movimento moderno, como afirma Rowe, a importância do esquema Dom-ino como modelo didático que informou projetos das décadas de 1920 e 1930, segundo Aureli e Eisenman, e considerando a arquitetura moderna como arquitetura inclusiva que admite diversos tipos de estrutura, como avançam Le Corbusier e Lucio Costa, como o trabalho do OMA se vale deste elemento essencial para o surgimento do “fogo do modernismo” para dar continuidade a sua tradição?

Assim como a estrutura aparece de maneiras diversas ao longo da história do modernismo, ora como protagonista ora como elemento relevante mas não necessariamente primordial, esta dissertação não pretende colocar a estrutura como principal elemento nos projetos do OMA. A intenção da pesquisa proposta é organizar e categorizar as obras do escritório holandês de acordo com a estrutura utilizada a fim de sistematizar o material disponível. Busca-se com isso facilitar a comparação entre os precedentes modernos e a obra de Koolhaas e a subsequente análise da suposta continuidade da tradição moderna que o arquiteto afirma buscar em seu trabalho.

56. COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras. Tese (Doutorado) Universidade de Paris 8, Paris. 2002. p. 93.*

Fig. 1.10 - Maison Errazuriz, Le Corbusier, 1930.

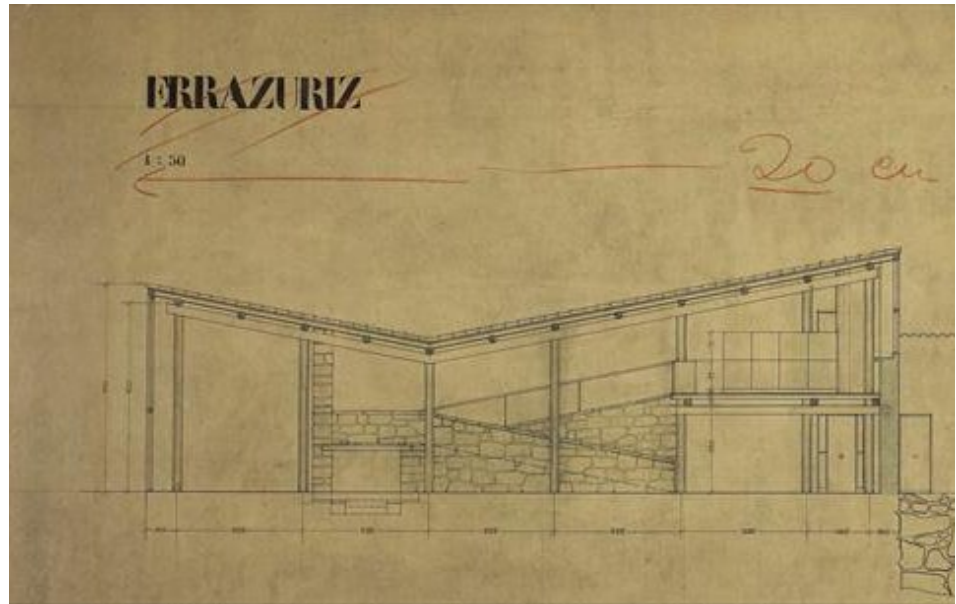


Fig. 1.11 - Casas p/ operários em Monlevade, Lucio Costa, 1934.

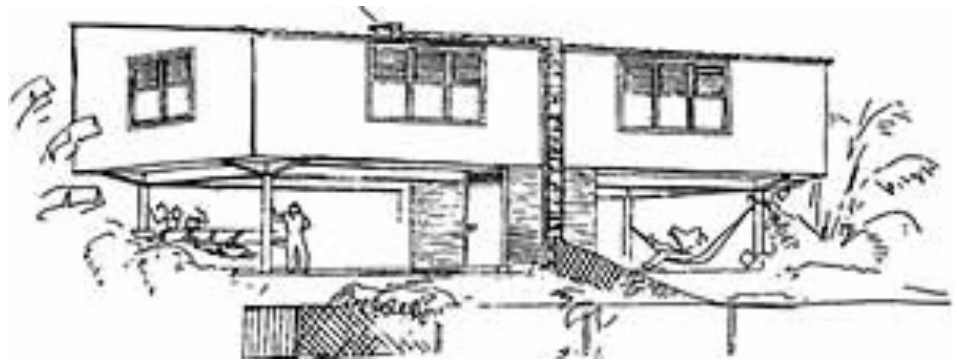
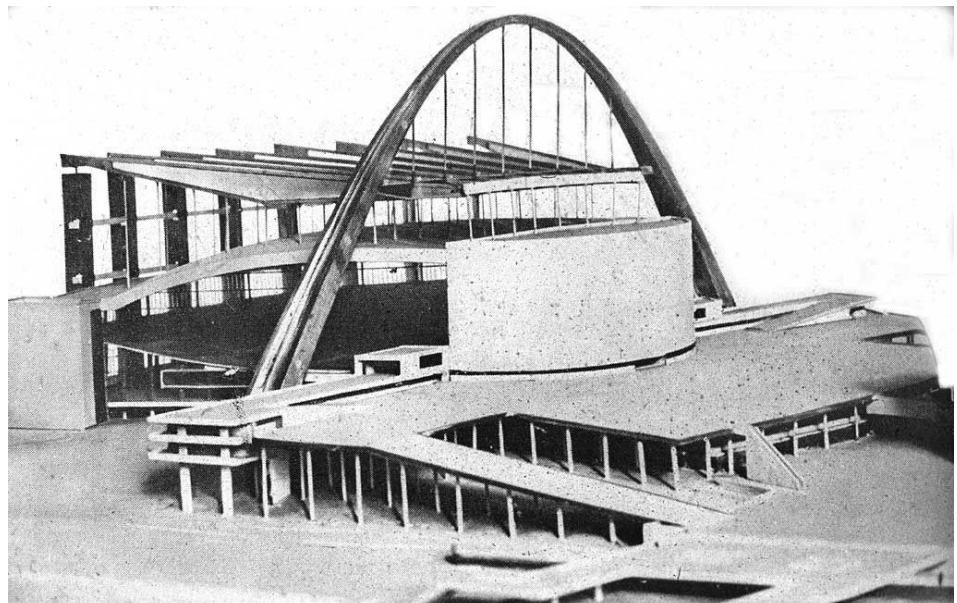


Fig. 1.12 - Palácio dos Sovietes, Le Corbusier, 1931.



Categoria, Cronologia

A fim de afastar a análise dos “elogios genéricos” citados por Kipnis, elucidar os precedentes modernos e suas transformações e organizar o material disperso da obra do OMA até o ano de 1993 propõe-se uma abordagem atípica da produção do escritório: sistematizar e categorizar as obras por tipo de estrutura. Desde as pesquisas de Koolhaas sobre muros e paredes, nos anos 1970, até o projeto canônico analisado por Eisenman em 1992, a forma com que o OMA pensa a estrutura passa por diversas iterações. Ao focar na estrutura, as relações entre os planos horizontais (pisos, teto) e verticais (fechamentos, vedações) elucidam os ajustes e transformações das estratégias formais, e a transição gradual dos projetos primariamente simbólicos/historicistas, como dizem Eisenman e Jencks, aos projetos surpreendentemente inovadores, como defendem Zaera-Polo e Kuijpers, torna-se mais clara.

Se “a planta é de suma importância, pois é no piso que são executadas todas as atividades dos ocupantes humanos”⁵⁷ como diz Raymond Hood em citação de Koolhaas em seu texto *The New Sobriety*, qual a consequência da estrutura em seu desenho? Como justifica-se o uso de paredes portantes nos projetos iniciais ou qual o motivo para a multiplicação desordenada de pilares em obras mais recentes? Se “a essência de Nova York Delirante está no corte do Downtown Athletic Club,”⁵⁸ como se comportam as fachadas, pisos, balanços, elevações em relação aos elementos que estruturam o edifício?

Para sustentar análise, buscou-se reunir e sistematizar as informações sobre os primeiros projetos do escritório, atualmente dispersas em múltiplas publicações, incluindo obras construídas, projetos e suas diferentes versões. A organização do material disponível e classificação de acordo com tipo de estrutura levaram à cinco categorias, distribuídas em dois grupos: estruturas puras e estruturas híbridas. No primeiro grupo encontram-se as categorias Paredes Portantes, Esqueleto Implícito e Esqueleto Explícito, enquanto no segundo grupo encontram-se as categorias Estrutura Híbrida Agregada e Estrutura Híbrida Integrada.

Na primeira categoria, **Paredes Portantes**, estão projetos onde a estrutura está subordinada às divisões internas. Exemplos desta categoria aparecem nos primeiros projetos, desde 1975, começando com composições definidas por duas paredes (Residência Spear, Residência do Primeiro-Ministro Irlandês), estratégia derivada dos estudos do Koolhaas sobre o Muro de Berlin e a proposta *Exodus* desenvolvida para o concurso *La Città come Ambiente Significante*, promovido pela revista Casabella em 1972. Esta categoria também engloba os projetos feitos para concursos em Berlin durante o Internationale Bauausstellung em 1979, como o Kochstrasse, uma série de casas pátio miesianas estruturadas pelos planos das paredes. O último projeto da categoria é o Dutch Villa, de 1984, que apresenta planta definida por duas paredes que fazem divisa com casas vizinhas. A maioria dos projetos desta categoria é residencial e de pequeno porte, o que não deve ser nenhuma surpresa.

A categoria **Esqueleto Implícito** compreende quatro projetos, todos residenciais, onde a estrutura é independente mas mantém-se subordinada às paredes, surgindo eventualmente no pavimento térreo como pilotis. Esse é o caso do Checkpoint Charlie, de 1990; o edifício habitacional em IJ Plein em Amsterdam, de 1981; o projeto Woningbouw, finalizado por Kees Christiaanse, que deixa o escritório durante o desenvolvimento do projeto; e Nexus Housing, de 1991, no Japão, cujo pavimento

57. “The plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants.” HOOD, Raymond. apud. KOOLHAAS, Rem. “The New Sobriety.” In: LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991.

58. “The essence of Delirious NY was found in the section of the Downtown Athletic Club [...]” *ibid.*

térreo é fechado por vitrines de vidro, mas apresenta elevação tripartida, com o pesado corpo de concreto negro repousando sobre colunas cilíndricas e coroado por leves abas metálicas.

A terceira categoria, **Esqueleto Explícito**, apresenta projetos com estrutura francamente exposta, distribuída em uma grelha com intervalos regulares, distinguindo os suportes verticais das vedações. O primeiro projeto desta categoria é o Churchillplein, de 1984. Neste projeto duas grelhas coexistem, uma perpendicular ao plano horizontal e outra com pilares paralelos à face inclinada do edifício. Os primeiros projetos desta categoria evocam mais os arranha-céus norte-americanos do que a planta livre. O projeto Morgan Bank, de 1985, é apresentado por Koolhaas em S,M,L,XL junto ao texto “Typical Plan”, reforçando o parentesco com os arranha-céus norte-americanos. O projeto para o concurso da Prefeitura de Haia, de 1987, apresenta um meio-termo entre Estados Unidos e Europa: nos primeiros pavimentos, ocupados pela parcela pública do programa da prefeitura, colunas redondas comportam-se como planta livre corbusiana, perfurando volumes esféricos e lajes, com partições verticais onduladas ora revelando, ora escondendo a estrutura. Nos pavimentos superiores, que abrigam a burocracia cotidiana, as colunas tornam-se pilares de seção quadrada, coordenados com as divisórias internas. Já o projeto do Instituto de Arquitetura da Holanda (1988) inscreve-se à lógica Dom-Iino, apesar da forma triangular atípica. As esbeltas colunas redondas encontram o teto plano e liso, o volume cúbico interno faz questão de desviar dos pilares. A Biblioteca de Jussieu, de 1992, objeto do estudo já citado de Eisenman, é uma multiplicação da estrutura Dom-Iino numa escala gigantesca. Este projeto inclui teto plano e balanços da laje, de acordo com a receita corbusiana. As lajes são tratadas como superfícies maleáveis, criando um percurso contínuo do térreo até o último pavimento, e os pilares perfuram todos os pavimentos indiferentemente. Os fechamentos verticais evitam contato com as lajes (com exceção dos volumes que encerram as escadas de emergência), semelhante às divisórias internas dos pavimentos tipo do Ministério da Educação de Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos.

A quarta categoria, **Estrutura Híbrida Agregada**, aparece na primeira proposta do Teatro da Dança, em 1981, é retrabalhada em 1984 na segunda iteração do Teatro, reaparece em 1989 no projeto para o Kunsthal e é batizada de “Catálogo Estrutural” por Koolhaas no projeto do Congrexpo em Lille, de 1990. Este tipo de estrutura, recorrente em diversos trabalhos da década de 1990, distorce deliberadamente grelhas estruturais, utiliza diferentes tipos de apoios e mistura estruturas convencionais de pilar e viga com grandes arcos, estruturas tensionadas e estruturas suspensas, resultando em soluções fragmentadas, colagens de elementos agregados. Nestes projetos, a qualidade inclusiva da arquitetura moderna, “a possibilidade de fundir, em uma única doutrina, uma concepção plástico-ideal da forma arquitetônica, de severidade clássica, e uma concepção orgânico-funcional associada ao informalismo pitoresco,” como coloca Comas⁵⁹, torna-se evidente. Inicialmente, segundo Gargiani, Koolhaas busca tornar visíveis as forças que operam sobre a estrutura⁶⁰. Porém, como mostra a elevação da primeira versão do Teatro da Dança, a mistura de diferentes tipos de estrutura busca caracterização adequada ao programa cultural de grande escala. A sucessão de arcos e oblíquas em elevação referenciam o movimento da dança: um pilar inclinado, posicionado na ponta esquerda da elevação, aponta para

59. COMAS, Carlos Eduardo. Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro. Gávea (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 11, p.180-193, 1994.

60. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008.

um contra-peso; uma viga-vagão com cabos tensionados formando um “V” baixo e largo precede um pilar em “V” metálico, semelhante ao apoio da cobertura do Exército da Salvação de Corbusier, que encontra um arco como o desenho do Palácio dos Sovietes, aqui em vermelho; no fundo, um telhado ondulado referencia à praia próxima ao terreno original do projeto. A mistura de soluções estruturais reaparece no Kunsthall, de 1987, outro projeto cujo programa excepcional pede caracterização adequada. Neste projeto a variedade de tipos de estrutura é maior, ora respondendo a supostas questões funcionais, como a supressão dos pilares em uma das salas de exposição em busca de maior flexibilidade, ora por questões estéticas, como a variação dos desenhos de pilares justapostos que desempenham mesma função em uma das fachadas. A partir dos anos 1990 este tipo de operação estrutural passa a ser aplicada não somente em projetos com programas excepcionais mas também em programas ordinários, como na residência Villa Dall’Ava ou na Maison Bordeaux.

A última categoria, **Estrutura Híbrida Integrada**, trata de estruturas de edifícios gigantescos com programas complexos, projetos que são exceções. Diferentes soluções estruturais são utilizadas num mesmo projeto, porém, ao contrário da categoria anterior, não variam de ambiente para ambiente criando uma colagem heterogênea, mas trabalham em conjunto para formar uma única e monumental solução estrutural. Os três primeiros projetos desta categoria são projetos desenvolvidos em concursos no ano de 1989. O primeiro é a famosa Biblioteca Nacional da França, que usa um sistema de paredes gigantescas de concreto que podem ser perfuradas em qualquer ponto. Estas paredes são apoiadas no térreo por pilares em “X” de um lado, reforçando o protagonismo da estrutura no projeto, e pelo núcleo de serviços de outro. O segundo projeto é o Terminal Hidroviário de Zeebrugge, que resolve sua estrutura com uma casca em forma de ovo, rígida, mas contém, dentro desta casca, um “arranha-céus” sustentado por estrutura independente. O terceiro projeto é o do Centro de Mídia de Karlsruhe. Neste projeto, os pavimentos alternam entre áreas técnicas dentro das vigas vierendeel e áreas sem qualquer apoio vertical, semelhante ao Salk Institute de Kahn, solução que é corolário da crescente necessidade de infra-estrutura em edifícios a partir dos anos 1950. A unidade da solução estrutural nestes casos resulta não só na caracterização de programas excepcionais em situações excepcionais, mas são os primeiros passos dados em direção a uma monumentalidade que a obra do OMA assumiria em obras posteriores, transição de diagrama simbólico para diagrama icônico, segundo Eisenman.

As categorias descritas coincidem, com algumas sobreposições e poucas exceções, com a cronologia da produção do OMA. De 1974 até 1984 prevalece o uso da categoria Esqueleto Implícito, com alguns exemplos de Paredes Portantes entre os projetos. A categoria Esqueleto Explícito aparece em sua versão norte-americana em 1984 e é usada pela última vez (dentro do escopo da presente pesquisa) em 1992. A categoria Estrutura Híbrida Agregada é esboçada pela primeira vez em 1981, na primeira versão do Teatro da Dança, sofrendo diversas mudanças na sua segunda iteração, quando o desenvolvimento do projeto é retomado em 1986. A partir daí a maioria dos projetos do escritório usa solução Híbrida, utilizada pela última vez em 1997 no IIT. A categoria de Estrutura Híbrida Integrada figura nos projetos gigantescos de 1989 e, com encargos cada vez maiores a partir de 2000, torna-se a tipologia mais comum em projetos recentes.

Esta dissertação tem como objetivo organizar, sistematizar e categorizar informações sobre as duas primeiras décadas de produção do OMA—coincidindo com o período abordado por Koolhaas em seu famoso tomo S, M, L, XL—a fim de elucidar a transformação das estratégias projetuais do escritório e reiterar a presença da tradição moderna nos projetos de Koolhaas. Projetos urbanos e paisagísticos, por não se encaixarem em nenhuma das categorias, serão comentados primariamente em termos de estratégia compositiva e não através das memórias de projeto de caráter sócio-econômico de Koolhaas. Trabalhos teóricos, como o livro *Delirious New York*, devem ser deixados em segundo plano, servindo como suporte para análise dos projetos apresentados. A pesquisa proposta não tem como intenção afirmar uma suposta primazia da estrutura nos projetos do OMA, tampouco pretende abordar o assunto de maneira demasiadamente técnica. O material reunido deve ser organizado de maneira a permitir futura análise dos projetos através de elementos formais e a leitura da arquitetura do OMA como um processo evolutivo que dá continuidade à tradição moderna.

Capítulo II

Anos 1970

As biografias dos membros fundadores do OMA—Rem Koolhaas e Elia Zenghelis—são relativamente conhecidas e encontram-se publicadas em diversos livros e periódicos que discorrem sobre a produção do escritório. Porém, alguns aspectos de sua trajetória merecem ser destacados para melhor compreensão dos precedentes que seus projetos buscam evocar.

Elia Zenghelis nasceu em Atenas, Grécia, em 1937. Entre 1956 e 1961 estudou na Architectural Association em Londres, aonde foi aluno de Peter Smithson.⁵⁸ Ao se formar, Zenghelis passa a trabalhar com George Candilis, Michael Carapetian e Aristides Romano. O contato com dois membros importantes do chamado Team 10 é notável e raramente citado. A noção de composição em arquitetura, apreciada pelo arquiteto grego e citada constantemente em suas entrevistas⁵⁹, é presente tanto na obra dos Smithsons quanto de Candilis: a Escola Hunstanton dos Smithsons exhibe conceitos básicos como simetria biaxial, enquanto a Universidade Livre de Berlim, de Candilis, Josic e Woods, “substitui a noção de organização pela noção de composição para definir uma estrutura que se associa à diversidade de atividades variáveis.”⁶⁰ Logo após se formar, Elia Zenghelis é convidado a integrar o corpo docente da Architectural Association, aonde começa sua carreira como professor.

Rem Koolhaas nasceu em Rotterdam, Holanda. Aos seis anos de idade, muda-se com seu pai para a Indonésia, aonde passa parte da infância. Em Jakarta, Koolhaas tem a experiência de viver em uma grande metrópole cuja densidade é comparável a poucas cidades européias. Em 1958 a família de Koolhaas deixa o sudeste asiático e passa um curto período no Brasil e, no fim do mesmo ano, volta a morar em Rotterdam.⁶¹ Koolhaas considera este período inicial de sua vida definitivo em sua carreira, destacando a experiência no Brasil: “Aos 14 anos descobri Brasília. Eu sonhava em ser um arquiteto brasileiro.”⁶² Aos 18 anos, Koolhaas opta por seguir a carreira de jornalista e roteirista de filmes. Após um período trabalhando no The Haag Post, decide se mudar para Londres para estudar arquitetura.

Em 1968, Koolhaas é admitido na Architectural Association, aonde passa a ter aulas com Elia Zenghelis. Em 1971, viaja para a União Soviética com Gerrit Oorthuys, arquiteto holandês que lecionava história em Delft, em busca de material sobre a vanguarda construtivista e, especialmente, projetos de Ivan Leonidov⁶³, precedente que tornaria-se recorrente nos trabalhos de Koolhaas. Segundo Zenghelis, em palestra apresentada em 2009, o interesse por projetos modernistas, especificamente a vanguarda da década de 1920, destaca Koolhaas da maioria dos alunos da Architectural Association aonde, no início dos anos 1970, predominavam discípulos dos projetos utópicos de Peter Cook. Elia Zenghelis, então professor no segundo ano do curso, interessado pelas pesquisas sobre modernismo que Koolhaas desenvolvia, o convida para integrar seu atelier. Por discordarem da corrente de pensamento anti-moderno predominante na instituição à época, Koolhaas e Zenghelis se aproximam e passam a desenvolver projetos acadêmicos em parceria.⁶⁴

Berlim, Parte I

Em 1972, como forma de reação tanto aos trabalhos utópicos desenvolvidos na Architectural Association quanto ao retorno de um tipo de “architettura parlante” defendida por correntes pós-modernas que emergiam, Koolhaas propõe uma pesquisa sobre o Muro de Berlim. Para o arquiteto holandês, o Muro, apesar de ser

64. Ludwig Mies van der Rohe in conversation with H T Cadbury-Brown, AA Files, No. 66 (2013), pp. 68-80

65. Zenghelis afirma, em palestra apresentada em 2009 no Instituto Berlage, que usa “a palavra composição deliberadamente. Naqueles tempos [anos 1970] era uma palavra especialmente proibida, atualmente pode-se usar a expressão sem envergonhar-se.” Vídeo disponível em: http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma

66. “[Candilis, Josic and Woods] Substituted the notion of organization for that of composition to define a structure that associated a diversity of changing activities.” LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991. p. 38

67. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 3.

68. KOOLHAAS, Rem. “Die Erschreckende Schönheit des 20. Jahrhunderts.” Entrevista concedida a Nikolaus Kunhart. In Arch+, Aachen, v. 13, 1986.

69. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 4

70. Palestra apresentada por Elia Zenghelis no Instituto Berlage em 2009. Vídeo disponível em: http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma

formalmente abstrato—um simples paralelepípedo cinzento despido de qualquer variação topológica ou ornamental—carregava, naquele momento na história, uma carga simbólica maior do que qualquer edifício poderia carregar. A partir daí, Koolhaas afirma que há um abismo intransponível entre forma e ideologia, conceito que retornaria em seu livro *Nova York Delirante* e guiaria sua prática como arquiteto⁶⁵. Além da questão formal, Koolhaas enxerga com ironia os projetos utópicos propostos na Architectural Association, avançando uma visão mais ambígua e sombria sobre as promessas das cidades que se moviam e as superfícies contínuas que permeavam territórios inteiros.

O estudo de Koolhaas sobre o muro de Berlim dá origem a proposta para o primeiro concurso que os sócios fundadores do OMA desenvolveriam juntos, “La Città come Ambiente Significante,” promovido pela revista *Casabella* em 1972. A proposta de Koolhaas e Zenghelis para o concurso de ideias é chamada de “Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura.” No projeto, um gigantesco muro retilíneo é inserido no meio de Londres, espelhando a situação de Berlim. Dentro do muro, condições metropolitanas são exageradas, cada uma em uma praça quadrangular distinta. O projeto é apresentado através de colagens, que remetem às imagens produzidas pelo grupo italiano Superstudio, cujo trabalho era apreciado por Koolhaas durante seu período na Architectural Association.⁶⁶ Dentro de cada praça são inseridos projetos desenvolvidos anteriormente por Koolhaas e Zenghelis, da mesma maneira que Piranesi apresenta seus próprios projetos no Campo Marzio (1762) ou como Aldo Rossi, posteriormente, cria uma composição de suas propostas na “Città Analoga.” (1976). A praça que Koolhaas e Zenghelis chamam de “Instituto de Transações Biológicas” (Fig. 2.3), por exemplo, mostra de um lado a proposta que Koolhaas desenvolvera enquanto estudante para o concurso do Centre Pompidou e, de outro lado, um concurso apresentado por Zenghelis para a prefeitura de Amsterdam⁶⁷.

A ironia da proposta é visível em todas as imagens, e óbvia no texto apresentado. As colagens têm tom autoritário, violento, enquanto a descrição dos espaços traz a promessa da solução de todos os problemas da metrópole, todas as ansiedades da vida na cidade. A intenção da dupla de arquitetos é clara: as utopias apresentadas por Archigram, Archizoom e até mesmo Superstudio não passam de distopias delirantes. Como Koolhaas coloca:

“Archigram estava no auge de sua carreira e grupos como Archizoom e Superstudio estavam criando narrativas que supunham uma vasta expansão do território da imaginação arquitetônica. [...] “Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura” foi uma reação a esta inocência: um projeto que enfatizava o poder da arquitetura como perigoso e ambíguo.⁶⁸

“Exodus” apresentava tópicos que se tornariam recorrentes em projetos e textos de Koolhaas: a parede como elemento básico da arquitetura, divisão e contraste, ansiedades metropolitanas, alta densidade e os novos programas gerados pela cidade. Enquanto os projetos de Koolhaas mostravam, nos anos 1970, uma rigidez imposta pela fixação pelo tema do muro como arquitetura, Zenghelis buscava formas livres e curvilíneas, eixos e deformações. No outono de 1972, Koolhaas recebe uma bolsa de estudos para estudar na Universidade de Cornell, enquanto Zenghelis é convidado para lecionar em Columbia. No mesmo ano os dois se mudam para os EUA.

71. Em um debate na AA de Londres, Kipnis afirma: “Entendo a obra de Rem como resultante como descoberta da forma como algo sem nenhuma ideologia impregnada. Para ele, a forma é apenas uma ferramenta entre outras; ela nunca terá enfoque ideológico. [...] E então esse insight — de que o vocabulário moderno não era algo já carregado de ideologias formais próprias e irrevogáveis, e podia de fato ser usado, mexido e rearranjado — significava que você podia fazer uma arquitetura crítica sem se envolver com os meandros das discussões formais.” STEELE, Brett. (Org.) *Supercrítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 79

72. GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 5.

73. Palestra apresentada por Elia Zenghelis no Instituto Berlage em 2009. Video disponível em: http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma

74. “Archigram was at the height of its power and groups like Archizoom and Superstudio were conceiving architectural stories supposing a vast expansion of the territory of the architectural imagination. . . . “Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture” was a reaction to this innocence: a project to emphasize that the power of architecture is more ambiguous and dangerous.” SCOTT, Felicity D. *Involuntary Prisoners of Architecture*. October, Cambridge,

Fig. 2.1 - Exodus, OMA, 1972.

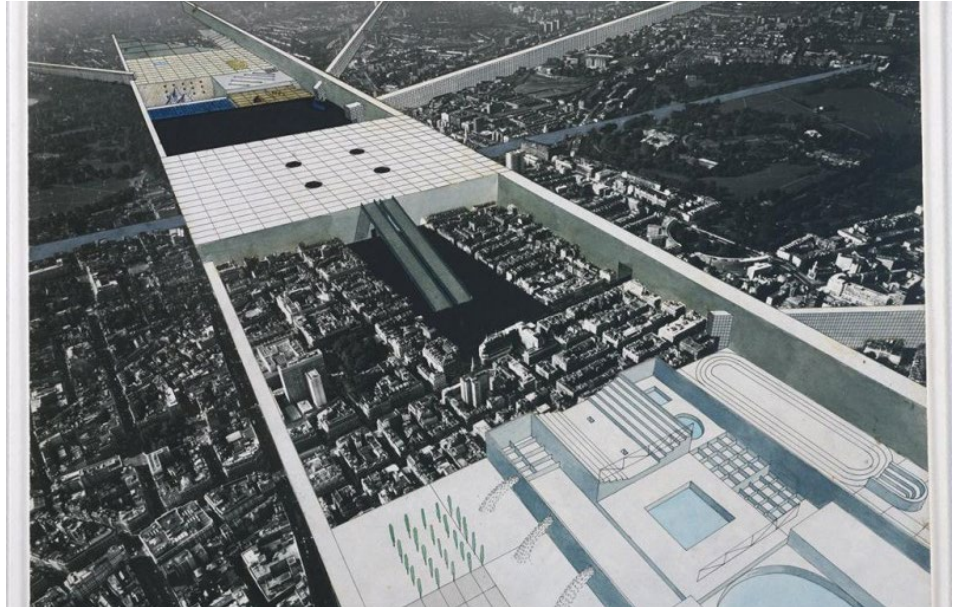


Fig. 2.2 - Exodus, OMA, 1972.

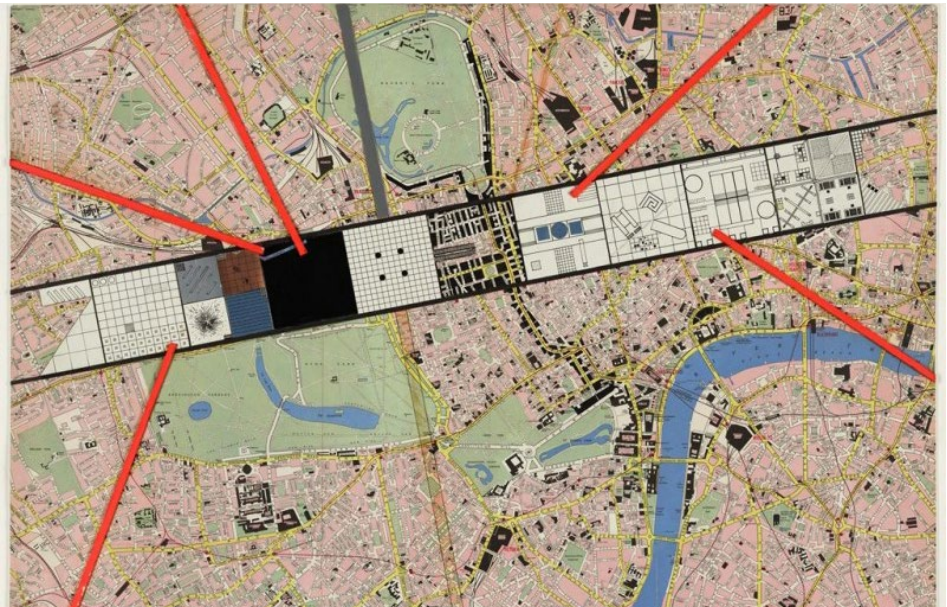


Fig. 2.3 - Exodus, OMA, 1972. "Instituto de Transações Biológicas".

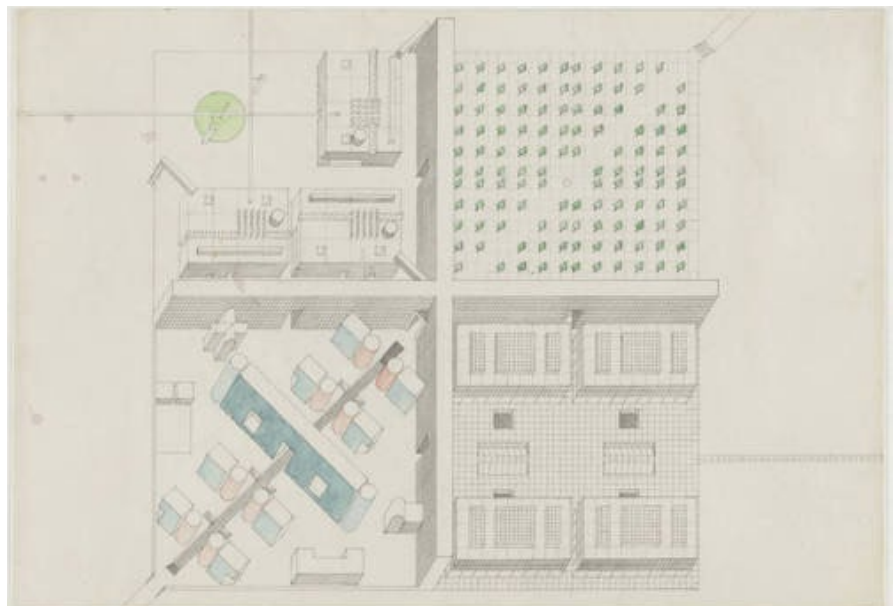


Fig. 2.4 - Exodus, OMA, 1972.



Fig. 2.5 - Monumento Continuo, Superstudio, 1969.



Fig. 2.6 - Monumento Continuo, Superstudio, 1969.



Cornell, Ungers e Concursos

Como citado anteriormente, a influência da pesquisa do departamento de arquitetura da Universidade de Cornell e, especialmente, a influência das pesquisas de Ungers sobre o trabalho de Koolhaas é notável. Apesar de, formalmente, as propostas dos dois arquitetos divergirem consideravelmente, especialmente com o passar do tempo, “[o trabalho de] Koolhaas demonstra como a arquitetura é uma questão formal e tipológica – deixando evidentes as claras influências de Colin Rowe e Oswald Matias Ungers, seus professores na Universidade de Cornell.”⁶⁹

Enquanto desenvolvia pesquisas e trabalhava em projetos particulares de Ungers, Koolhaas começava a pesquisa que daria origem à Nova York Delirante com o auxílio de Elia Zenghelis e Madelon Vriesendorp. Enquanto o casal trocava cartões postais antigos de Nova York em clubes de colecionadores, Zenghelis frequentava o *Institute for Architecture and Urban Studies* (IAUS), aonde conheceu importantes pesquisadores à época, como Peter Eisenmann e Kenneth Frampton. Logo Koolhaas e Zenghelis passam a compartilhar o espaço do IAUS pesquisando material para Nova York Delirante e criando projetos hipotéticos para a metrópole, apresentados posteriormente como anexos na conclusão do livro.

O primeiro projeto, *City of the Captive Globe* (Fig. 2.7), de 1972, consiste em uma ilustração de Madelon Vriesendorp acompanhado de um curto texto. Os argumentos apresentados aqui serviriam de embrião para o livro seminal de Koolhaas, intuições sobre a metrópole anos antes da pesquisa que embasa Nova York Delirante existir. O desenho mostra quadras organizadas em grelha, cada um com um pódio idêntico mas com corpos de formas, cores e texturas diversas. Sobre os pódios, Koolhaas, Zenghelis e Vriesendorp exibem elementos que já haviam aparecido em seu primeiro projeto, Exodus, e precedentes da história da arquitetura e da arte que tornariam-se recorrentes em seu repertório. A grelha, segundo o texto que acompanha a ilustração, permite que cada edifício represente uma ideologia diferente dentro de um sistema coeso, de maneira que as diferenças seriam celebradas em suas “ilhas” (quadras), mas a totalidade de ilhas ainda formariam uma unidade, um arquipélago (cidade). Edifícios de Le Corbusier são justapostos ao cenário de *O Gabinete do Doutor Caligari*, filme alemão de 1920; um Arkitekton, de Malevich, é posicionado ao lado do “Angelus de Millet” de Dalí; o Globo e a Agulha, de Wallace Harrison, são vizinhos do Monumento Contínuo, do grupo Superstudio.

Dr. Caligari’s Cabinet of Metropolitan Architecture

Em 1975, Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis e Zoe Zenghelis trabalham em seu primeiro concurso em equipe, um concurso para habitações em Roosevelt Island, Nova York. A equipe decide entregar duas propostas: uma sob orientação de Ungers e outra com a colaboração do IAUS⁷⁰.

Na primeira proposta, de Ungers, Roosevelt Island é dividida em uma grelha de ruas perpendiculares que imita a grelha de Manhattan, mas em menor escala, incluindo um Central Park em miniatura. Cada quadra é ocupada por uma tipologia diferente, de acordo com as pesquisas formais e tipológicas desenvolvidas por

75. MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

76. O.M. Ungers, OMA: Roosevelt Island Housing Competition. Lotus International, Milão, nº 11, 1976. p. 37-41

Ungers em Cornell à época. Já a segunda proposta estende a grelha de Manhattan para Roosevelt Island, criando quatro ruas paralelas com *rowhouses* típicas de Nova York. Na margem oeste da ilha, quatro edifícios escalonados das cores da bandeira norte americana formam uma fachada contínua e, no meio das novas quadras, torres altas completam a mistura tipológica da proposta. As novas ruas acabam em piers, que servem, segunda a memória do projeto, para que equipamentos com programas efêmeros possam atracar na ilha quando desejado.

Os projetos foram apresentados com perspectivas isométricas, uma planta e uma implantação. O nível de detalhe das propostas não permite análise mais aprofundada, mas as propostas mostram indícios de estratégias que tomariam corpo em projetos posteriores. A proposta desenvolvida com Ungers revela um interesse pela experimentação formal e tipológica (a tabela de tipos apresentada por Ungers se assemelha ao método exaustivo de variações em maquetes que o OMA passa a usar a partir dos anos 1980). O interesse por espaços genéricos e abstraídos—no caso de Ungers, influenciado pela estética do grupo Superstudio—e a mudança de escala e pastiche do mini Central Park também seriam temas em outros projetos. Já a segunda proposta, como coloca Gargiani, eram lições venturianas sobre Manhattan.⁷¹ As imagens produzidas preocupam-se especialmente com as fachadas das edificações. Fachadas das novas ruas seriam *rowhouses*, cada uma de um material diferente especificado no memorial (vidro, pedra, mármore, plástico).⁷² Em cada fachada, são aplicadas formas da história da arquitetura moderna. Os edifícios em altura são perfurados por janelas quadradas equidistantes, buscando caráter ordinário. Após a entrega do concurso, os principais membros da equipe dos dois projetos—Koolhaas, Vriesendorp e os Zenghelis—decidem fundar o Dr. Caligari Cabinet for Metropolitan Architecture, logo renomeado para Office for Metropolitan Architecture.

77. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 29

78. O.M. Ungers, OMA: Roosevelt Island Housing Competition. Lotus International, Milão, nº 11, 1976. p. 37-41

Fig. 2.7 - City of the Captive Globe, OMA, 1972.



Fig. 2.8 - Concurso para Roosevelt Island, proposta elaborada com IAUS, OMA, 1975.

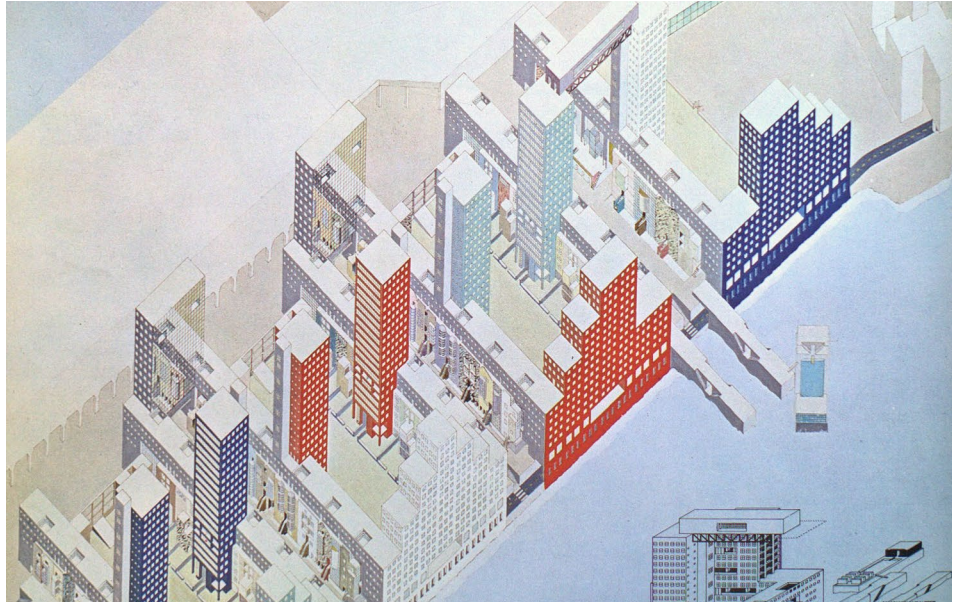


Fig. 2.9 - Concurso para Roosevelt Island, proposta elaborada com Ungers, OMA, 1975.

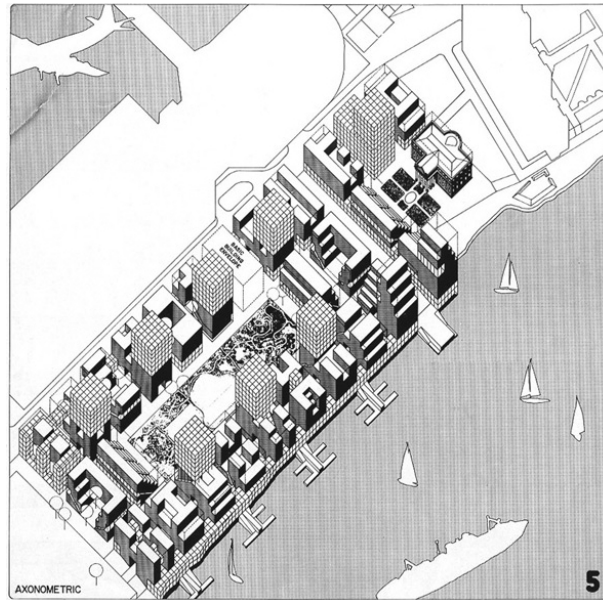
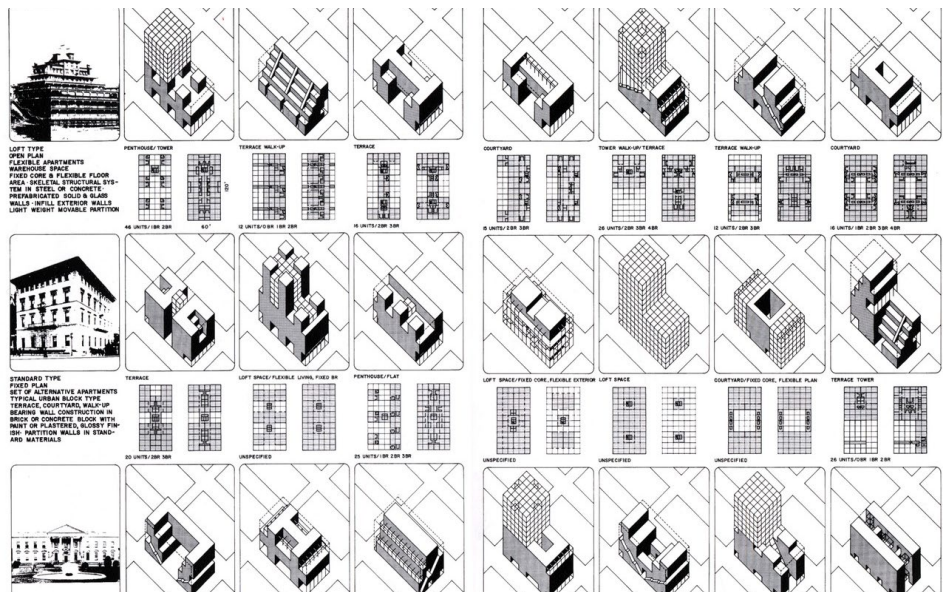


Fig. 2.10 - Concurso para Roosevelt Island, proposta elaborada com Ungers, OMA, 1975. Isométricas propondo diferentes tipos.



Projetos Teóricos em Manhattan

Na revista *Lotus International* nº 11 são publicados os projetos para o concurso de Roosevelt Island junto com uma espécie de manifesto marcando a estreia do escritório. Com a experiência de projetar em Nova York e com as pesquisas que Koolhaas desenvolvia sobre a metrópole norte americana, o grupo decide criar projetos hipotéticos na cidade. No período de 1975 a 1977 são produzidos quatro projetos, no mesmo formato do *City of the Captive Globe*: duas ou três ilustrações acompanhadas de textos em tom quase profético.

Cinco projetos são desenvolvidos neste período: *Egg of Columbus* (1975) e *Hotel Sphinx* (1975, Fig. 2.11), de Elia Zenghelis, e *New Welfare Island*, *Welfare Palace Hotel* (1975-76, Fig. 2.12 e 2.13) e *Story of the Pool* (1977, Fig. 2.14), de Rem Koolhaas. Os projetos de Zenghelis mostram uma maior experimentação formal e um diálogo entre programas considerados genéricos, com uma fachada ordinária (como os quartos do *Hotel Sphinx*), e programas especiais marcados com formas específicas. Numa fachada do hotel vê-se a Tribuna de Lenin, projetada por El Lissitsky em 1920, coroada pelo topo da Estátua da Liberdade. A piscina, tema recorrente nos projetos, é posicionada dentro coroa, sob o teto abobadado do Planetário de Moscow.

Já os projetos de Koolhaas mostram uma obsessão maior por referências históricas e sua interação com a cidade. No projeto *New Welfare Island* (antigo nome dado à Roosevelt Island), o arquiteto holandês implanta o *Hotel Sphinx*, de Zenghelis, e desenha os edifícios estudados de Nova York, como o *RCA Building* e o edifício das Nações Unidas. A ilha recebe um Arkitekton de Malevich, um edifício-ponte e o *Welfare Palace Hotel*. Pelo canal do *East River* chegam a Balsa da Medusa, como representada por Théodore Géricault (1819), e a piscina soviética de sua *Story of the Pool*. Ao sul da ilha, como provocação ao edifício das Nações Unidas, que Koolhaas vê como uma subversão da grelha novaiorquina, é posicionado um edifício chamado de “Contra Nações Unidas.”

O último projeto, *Story of the Pool*, já havia aparecido no concurso de *Roosevelt Island*, mas foi publicado na íntegra apenas em 1977. Aqui, Koolhaas conta a história de uma piscina flutuante que sai da União Soviética e atraca em Manhattan, passando a conviver com todas as outras ideologias conflitantes que coexistem na metrópole. A piscina consiste em duas paredes paralelas que contém os vestiários e, entre as paredes, os atletas nadam a fim de atingir seu novo destino.

A preocupação nesses projetos era, sobretudo, simbólica. Projetos eram pensados como imagens que tomavam forma nas pinturas isométricas de Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. As referências empregadas proviam da vanguarda moderna, e os materiais eram escolhidos por seu valor simbólico e não por sua qualidade física, estratégia que Koolhaas empresta de Leonidov, segundo Gargiani.⁷³ A intenção do OMA até aqui é promover um discurso de arquitetura enquanto atividade sócio-cultural, e o programa é essencial para esta proposta. Desta maneira, os projetos teóricos são misturas de superfícies genéricas (grande panos de vidro, janelas quadradas equidistantes, grelhas) e elementos específicos, que representam programas excepcionais em seu discurso. Com exceção de episódios específicos narrados nos textos, o espaço dentro destes projeto pouco importava, logo, não havia preocupação alguma com a estrutura, que aparecia em forma de treliças metálicas

79. GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 38

ou pilares aqui e ali apenas como retórica. Nestes projetos, discutia-se a relação entre edifício e cidade e a atenção voltava-se, conforme prescrito por Venturi, à fachada e à tipologia e escala dos edifícios, seguindo as pesquisas de Ungers.

Assim como projetos das vanguardas de 1920 haviam sido deliberadamente escolhidos pelos integrantes do OMA como precedentes formais para seus projetos provocativos, o Surrealismo foi escolhido como método de projeto e meio de representação: As pinturas de Madelon Vriesendorp, especialmente a série *Flagrant Delit* (1975), evocam claramente pinturas de Magritte e Dalí; as colagens de diversos precedentes, como os *objets trouvés* de Duchamp, a implantação de projetos de diferentes autores—o Hotel Sphinx, de Zenghelis, e o Welfare Palace Hotel, de Koolhaas—numa mesma imagem, como *cadavre exquis* de Dalí, e a fragmentação e deformação de formas modernas em novos projetos são as técnicas surrealistas escolhidas pelo grupo em seus projetos.

Apesar da intenção de resgatar as vanguardas modernas como forma de provocação, a escolha do modernismo como precedente que informa seus projetos e do surrealismo como método não é completamente anacrônica nem inédita, como Koolhaas faz parecer em seus textos. Experimentos formais com as obras de Le Corbusier eram desenvolvidos pelos chamados *New York Five*—Eisenman, Graves, Hejduk, Meier e Gwathmey— quando Koolhaas e Zenghelis desembarcaram nos Estados Unidos. Já as práticas surrealistas haviam sido transformadas, especialmente nos Estados Unidos, pela arte Pop nos anos 1960, e apareciam em diversas formas na cultura popular norte americana. O tom característico das artes em meados dos anos 1970, a obsessão pelas vanguardas modernas e os métodos surrealistas resultaram na obra seminal de Koolhaas, *Nova York Delirante*, lançada em 1978.

Notas Sobre Nova York Delirante

Como afirmado anteriormente, o foco desta dissertação é formal e estrutural e, portanto, os textos escritos por membros do OMA devem tomar segundo plano. Porém, alguns conceitos expostos em *Nova York Delirante* ajudam a elucidar escolhas projetuais que tornam-se evidentes nas primeiras obras do escritório. No texto de *City of the Captive Globe*, escrito em 1972 e publicado seis anos depois como anexo em *Nova York Delirante*, Koolhaas define as três características que definem a arquitetura metropolitana de Manhattan:

“A Retícula—ou qualquer outra subdivisão do território metropolitano em unidades de incremento máximo de controle—descreve um arquipélago de ‘Cidades dentro de Cidades.’ [...]”

No arquipélago metropolitano, cada Arranha-céu—na ausência de história real—desenvolve seu próprio ‘folclore’ instantâneo. Através da dupla desconexão da lobotomia e da cisão—separando arquitetura externa e interna e desenvolvendo a segunda em pequenas parcelas autônomas—estas estruturas podem dedicar o exterior exclusivamente ao formalismo e o interior exclusivamente ao funcionalismo. [...]

Estes três axiomas permitiram, por conta própria, que as construções de Manhattan se tornassem simultaneamente arquitetura e máquina hiper-eficiente, ao mesmo tempo modernas e eternas.⁷⁴

Desta afirmação, percebe-se a influência de Ungers sobre a pesquisa de

80. “The Grid—or any other sub-division of the metropolitan territory into maximum increments of control—describes an archipelago of “Cities within Cities.” [...] In the metropolitan archipelago each Skyscraper—in the absence of real history—develops its own instantaneous “folklore.” Through the double disconnection of lobotomy and schism—by separating exterior and interior architecture and developing the latter in small autonomous instalments—such structures can devote their exteriors only to formalism and their interiors only to functionalism. Alone in this century, the three axioms have allowed Manhattan’s buildings to be both architecture and hyper-efficient machines, both modern and eternal.” KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1994. p. 296

Fig. 2.11 - Hotel Sphinx, Elia Zenghelis e Zoe Zenghelis, 1975.

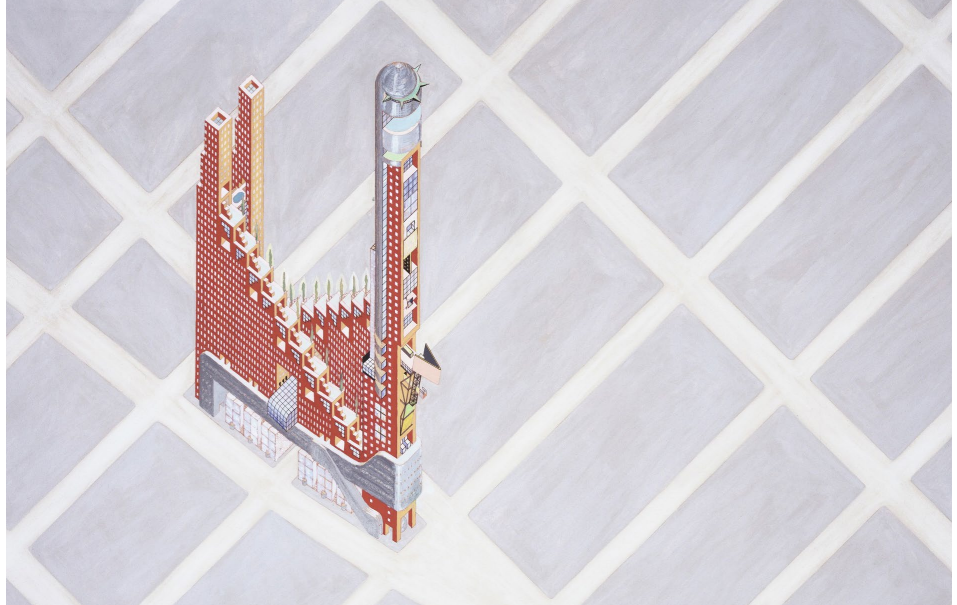


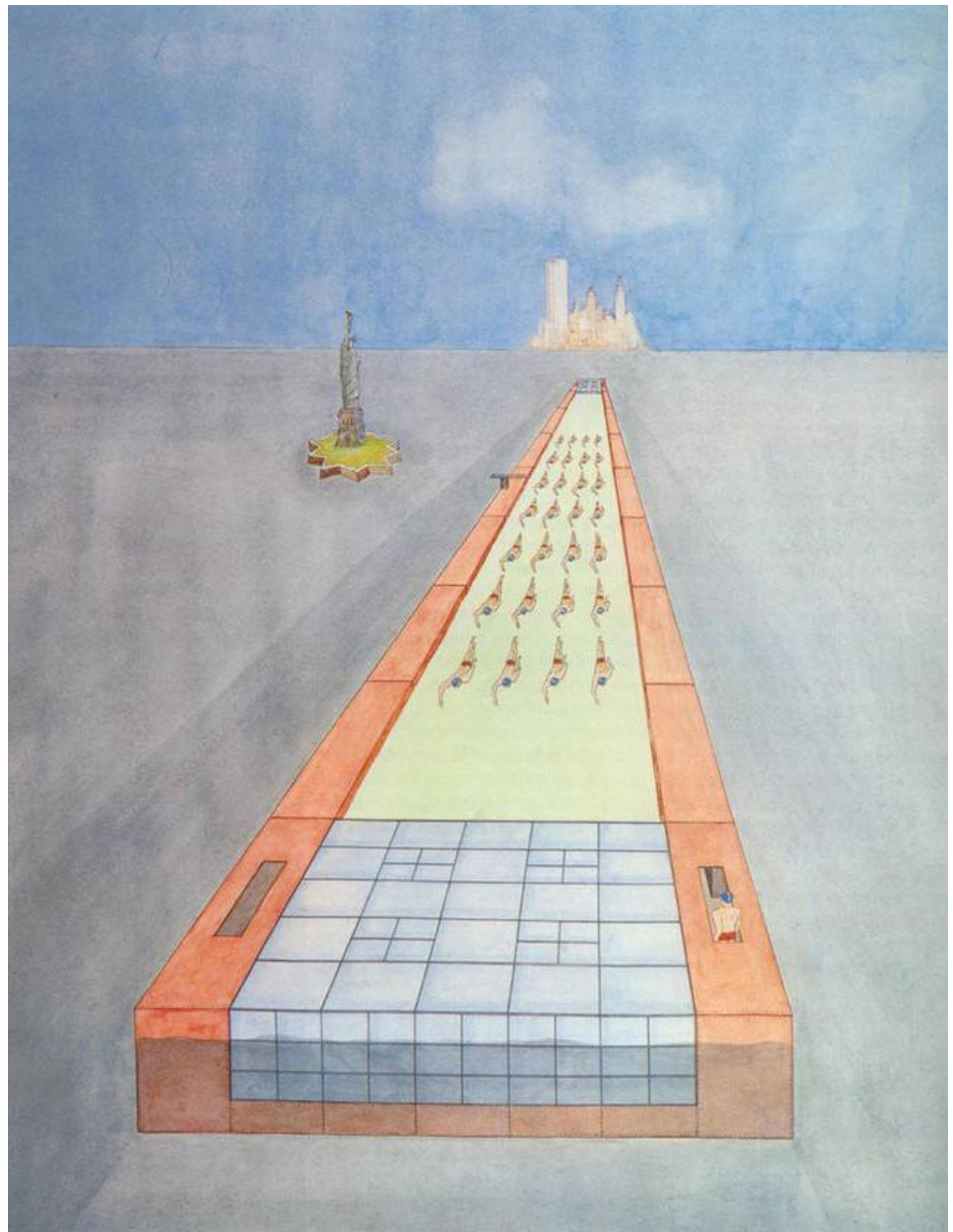
Fig. 2.12 - New Welfare Island, Rem Koolhaas e Zoe Zenghelis, 1975-1976.



Fig. 2.13 - Welfare Palace
Hotel, Rem Koolhaas e Madelon
Vriesendorp, 1975-1976.



Fig. 2.14 - Story of the Pool,
Rem Koolhaas, 1977.



Koolhaas, que cita *Cities Within Cities*, uma pesquisa que Ungers conduziu no interior dos Estados Unidos quando chegou nos Estados Unidos, e a citação indireta de Baudelaire, equacionando os arranha-céus de Manhattan com a “verdadeira beleza” que o poeta francês via nas coisas simultaneamente eternas e transitórias.⁷⁵ Quanto aos axiomas citados por Koolhaas, os dois últimos—lobotomia e cisão—, apesar de interpretados de maneira simbólica e analisados a partir de suas consequências programáticas ao longo de *Nova York Delirante*, são corolário das inovações estruturais do fim do século XIX.

A lobotomia—separação entre interior e exterior, aonde a fachada deixa de representar o programa interno do edifício—torna-se possível com as inovações do esqueleto independente, avançados pelos arquitetos de Chicago no fim do século XIX. A lobotomia, característica dos arranha-céus nova-iorquinos, tem consequências duradouras na relação entre arquitetura e cidade, segundo Koolhaas. No ambiente norte-americano de evolução tecnológica rápida e competição desenfreada, a arquitetura de Nova York declara-se livre do predicado moral que obriga o edifício a transparecer sua função. Impossibilitada de representar simbolicamente o conteúdo do edifício devido à desproporção entre a profundidade da planta e a área de paredes externas, a única função da fachada é mediar entre o interior imenso, caótico e desconexo e a cidade. Evidentemente a lobotomia de Koolhaas pouco difere, em termos técnicos, da fachada livre descrita por Le Corbusier ou das soluções técnicas utilizadas pelos arquitetos modernistas de Chicago. Já a cisão—independência entre espaços e funções em diferentes pisos de um arranha-céu—, torna-se possível através invenção do elevador e dos equipamentos de condicionamento climático. Estas inovações tecnológicas, aliada à estratégia de alterar a regularidade das alturas dos pavimentos, permite a justaposições de programas dentro de um mesmo corpo sem consequências formais no corte ou elevação.

A arquitetura metropolitana descrita por Koolhaas significa liberdade total—a planta livre permitida pela estrutura independente dos arranha-céus norte americanos permite liberdade no eixo horizontal, a fachada livre, também resultado da estrutura independente, permite liberdade no eixo vertical. A “descoberta” retroativa encontrada por Koolhaas em Manhattan justifica os métodos do OMA: “Desta maneira, eles [os axiomas] não apenas resolvem definitivamente o conflito entre forma e função, mas criam uma cidade aonde monolitos permanentes celebram a instabilidade metropolitana.”⁷⁶

Se o conflito entre forma e função já não mais existe e, como afirmado anteriormente, para Koolhaas a forma é livre de ideologias definidas *a priori*, os projetos do escritório estão livres para misturar precedentes e programas conforme a conveniência. A esquizofrenia metropolitana defendida por Koolhaas em *Nova York Delirante* adianta o que Eisenman definiria, em 2006, como o traço característico da arquitetura do OMA: um vórtice dentro de uma caixa.⁷⁷

Em um capítulo de *Nova York Delirante* publicado separadamente na revista *Architectural Design* em 1978, Koolhaas trata da relação de duas figuras recorrentes em sua mitologia particular de ídolos com a cidade de Nova York: Le Corbusier e Salvador Dali. O capítulo é chamado de Método Crítico-Paranoico e relata uma metodologia desenvolvida por Dali aonde fatos são interpretados de maneira a colaborar com uma narrativa pré-determinada por alguma obsessão que precede

81. “All forms of beauty, like all possible phenomena, have within them something eternal and something transitory.” BAUDELAIRE, Charles e P. E. Charvet. “Selected writings on art and artists.” Cambridge Nova York: Cambridge University Press, 1981.

82. “In this way, they not only resolve forever the conflict between form and function, but create a city where permanent monoliths celebrate metropolitan instability.” KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. 2ª Edição, Nova York: The Monacelli Press, 1994. p. 297

83. STEELE, Brett. (Org.) *Super-crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 89

a análise. O autor aplica a técnica deliberadamente em seu livro, usando, por vezes, hipérbolos e afirmações fatalistas em seu texto. Enquanto os textos de Koolhaas perseguem obsessivamente o tema da congestão da metrópole, seus primeiros projetos tem uma obsessão diferente: o tema da parede como elemento básico na arquitetura.

Depois da pesquisa sobre o muro de Berlim, o projeto Exodus e a piscina soviética em *Story of the Pool*—todos projetos que envolvem programas contidos entre muros paralelos—Koolhaas projeta uma primeira residência particular com sua aluna à época, Laurinda Spear. A obsessão de Koolhaas trai sua teoria metropolitana. Apesar dos axiomas de Manhattan permitirem as inovações modernas admiradas pelo arquiteto holandês, os primeiros projetos produzidos pelo escritório ignoram o esqueleto independente como instrumento essencial da cultura da congestão, favorecendo a parede como elemento estrutural.

Quatro Projetos Realistas

Na edição da revista *Lotus International* de 1975, aonde o OMA publica seu manifesto inaugural, Koolhaas define os projetos do escritório em três categorias: conceitual-metafórico, idealizado e realístico.⁷⁸ Quatro projetos, desenvolvidos entre 1975 e 1979, encaixam-se na última categoria. Estes projetos—dois encargos, dois concursos—tem um processo criativo heterodoxo, que difere da maioria dos projetos produzidos pós-1980 e, portanto, não serão incluídos na categorização de estruturas desta dissertação. Porém, os projetos apresentam temas que viriam a ser desenvolvidos, em maior ou menor grau, em projetos futuros e, portanto, devem receber breve análise.

Casa em Miami

Em 1975, enquanto ainda desenvolvia as pesquisas para seu livro e lecionava ao lado de Ungers em Cornell, Koolhaas desenvolve seu primeiro projeto para um cliente privado. Laurinda Spear, aluna de Koolhaas à época, convida o arquiteto holandês para colaborar no projeto para residência de sua mãe, em Miami. A casa seria a primeira de uma série de investigações com paredes portantes que Koolhaas desenvolveria nos primeiros projetos do OMA.

Implantada em um terreno quadrado de frente à Baía Byscane, a casa traz dois temas recorrentes nos projetos de Koolhaas até então: parede e piscina. A composição, regida por linhas simples e um rigor formal exagerado, é formada por quatro faixas de larguras diferentes no sentido longitudinal—galeria, serviços, salas, varanda externa—e sete módulos de 5,8 metros no sentido transversal, sendo um dos módulos—a área de serviço—separado por uma longa piscina que atravessa o corpo da casa e deságua no canal. A modulação precisa e simetria parcial—quebrada, de um lado, pela escadaria de acesso ao segundo pavimento e, de outro lado, pela piscina—devem-se certamente à influência de O. M. Ungers sobre a produção de Koolhaas na época.

Seguindo os conceitos desenvolvidos no projeto *Exodus*, Koolhaas utiliza a parede como elemento de segregação, eliminando qualquer contato com a vizinhança, o

84. O.M. Ungers, OMA: Roosevelt Island Housing Competition. *Lotus International*, Milão, nº 11, 1976. p. 37-41

85. “Laurinda Spear and Remment Koolhaas,” *Progressive Architecture* v. 1, 1975 p. 46.

86. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 59

87. “In Leonidov’s projects Koolhaas finds metaphorical use of materials, fantastic techniques, new types of connections between the levels of a building made thanks to elevators and telephones; he discovers a non-compositional process based on the definition of the functions of the various programs and the juxtaposition of elements often left detached, or relegated only to slender structural lines with a graphic, symbolic function, as in the project for the Lenin Institute in Moscow.” *ibid.* p. 42

88. LUCAN, J. Composition, non-composition. Lausanne: EPFL Press, 2012. p. 544

89. “Well, you realize what it is. It’s some guy who never built anything and has no feeling for materials. [...] The whole notion of structure... a column in one place and not in another; he depends on a wall... is that really the way you want to make a house?” “Laurinda Spear and Remment Koolhaas,” *Progressive Architecture* v. 1, 1975 p. 46

90. “It’s quite beautiful; it’s either very great or very, very bad. The funny part about the whole thing [sic] is that it’s so weakly done yet it’s such a strong statement.” *ibid.*

91. “It might be a great disappointment or it might be a very marvellous thing” *ibid.*

que Eisenman entende como uma crítica ao subúrbio norte americano.⁷⁹ A fachada da residência é definida por um plano cego, perfurado pelos acessos de pedestre, automóveis, serviço e pela piscina, que forma um espelho d’água voltado para a via. A sucessão dos planos que formam as quatro faixa longitudinais cria espaços semelhantes ao que Khan chamava de hollow-walls, conceito significativo para Koolhaas, segundo Gargiani.⁸⁰ A única perspectiva interna publicada da residência enfatiza a estratificação horizontal do espaço e mostra uma tentativa de evidenciar a planaridade das superfícies das paredes.

Na memória, Koolhaas e Spear destacam o esquema simples que define a casa: quatro paredes, de diferentes materiais e com diferentes graus de permeabilidade, começando com uma parede hermética e terminando com uma parede vazada formando a varanda com vista para a baía. O texto enfatiza dois elementos recorrentes nos projetos e pesquisa de Koolhaas: o uso metafórico dos materiais e a justaposição de programas não-relacionados através da retícula da modulação. Estas técnicas, segundo Gargiani, são corolário de suas pesquisas sobre Ivan Leonidov:

“Nos projetos de Leonidov, Koolhaas encontra o uso metafórico de materiais, técnicas fantásticas, novos tipos de conexões entre níveis de um edifício graças ao elevadores e ao telefone; ele descobre um processo não-compositivo baseado na definição das funções dos vários programas e a justaposição de elementos geralmente separados, ou relegados apenas à finas linhas estruturais com uma função gráfica, simbólica, como no projeto para o Instituto Lenin, em Moscou.”⁸¹

O “processo não-compositivo” ao que Gargiani se refere aqui diz respeito à aparente falta de hierarquia entre os espaços gerados pelas linhas reguladoras do projeto, algo que Koolhaas chama em Nova York Delirante de “arquitetura automática” e Lucan chama de arquitetura “gerada,” antônimo de arquitetura “desenhada,” que seria o método compositivo tradicional⁸². Enquanto a leitura da planta pode indicar esta interpretação e a ausência de cortes dificulta a compreensão do projeto, há certa hierarquia na organização da planta, que se deve à simetria parcial que Koolhaas e Spear emprestam de Ungers. O acesso à residência, única interrupção na segunda parede, leva à um hall de entrada de pé-direito duplo, que separa áreas de estar e cozinha dos aposentos de visitas.

O projeto foi premiado pela revista *Progressive Architecture* em 1975. Nos comentários, o júri elogia a residência por seu potencial metafórico e Eisenman enfatiza o comentário que o projeto faz sobre o subúrbio norte-americano. As notas de surrealismo no método de apresentação escolhido, o favorecimento da abstração formal — segundo Eisenman, o projeto é despido de estilo — e sua simplicidade honesta são os pontos favoráveis. Porém, todos os integrantes do júri observam que a casa é estruturalmente inviável e até mesmo pobre em termos espaciais. Paul Rudolph, experiente arquiteto de residências em terrenos semelhantes na Florida, comenta:

“Bom, percebe-se o que é isso. É algum rapaz que nunca construiu nada e não tem nenhum cuidado com os materiais. [...] Toda noção estrutural... uma coluna em um lugar sem correspondência em outro; ele depende de uma parede... é realmente desta maneira que você faria uma casa? Isto não é trabalho de um arquiteto, mas ele pode vir a se tornar um arquiteto.”⁸³

Outro integrante do júri, Eberhard Zeidler, complementa: “[A casa] é realmente bela; ela é ou muito boa ou muito, muito ruim. A parte engraçada de todo projeto é que ele é tão fraco porém ainda é uma afirmação forte.”⁸⁴ Rudolph conclui: “O projeto pode ser uma grande decepção ou pode ser uma coisa maravilhosa.”⁸⁵

Koolhaas retorna à Europa sem concluir o projeto. Laurinda Spear e seu marido, Bernardo Fort-Brescia—que fundariam em 1977 o escritório Architectonica—fazem alterações à proposta inicial e a casa é concluída em 1979 com poucos elementos do projeto original.

As críticas a este projeto e as obsessões de Koolhaas manteriam-se nos próximos projetos. O gosto pela abstração, pela representação surrealista, o pastiche norte americano seriam elogiados e criticados em outras obras. A falta de experiência como arquiteto perseguiria Koolhaas até meados dos anos 1980, quando Koolhaas, em conversa com Rob Krier admite que tem “um ponto cego para [a criação] do espaço. Este é um problema que estou me esforçando para superar, mas acredito ter evoluído muito para alguém tão limitado.”⁸⁶ Em 1978, três anos depois de sua primeiro projeto “realista,” já em Londres, Koolhaas finaliza Nova York Delirante e passa a lecionar na Architectural Association junto com Elia Zenghelis no atelier chamado *Diploma Unit 9*. Os arquitetos decidem participar de mais concursos a fim de se distanciar da alcunha de “arquitetos de papel” que haviam recebido ao longo da última década por trabalhar apenas em projetos teóricos. Em 1978 é lançado o concurso para o novo Parlamento Holandês, em Haia. Os fundadores do OMA convidam Zaha Hadid, aluna que se destacava em seu atelier, para participar do primeiro projeto do escritório em território europeu.

92. “I have admitted in earlier conversations with you that I have a blind spot for space. That is a problem I am struggling with, but I think I have come a long way for somebody who is so handicapped.” GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” AA Files, nº 74, 2017. p.104

Fig. 2.15 - Casa em Miami, Rem Koolhaas e Laurinda Spear, 1975. Perspectiva Isométrica.

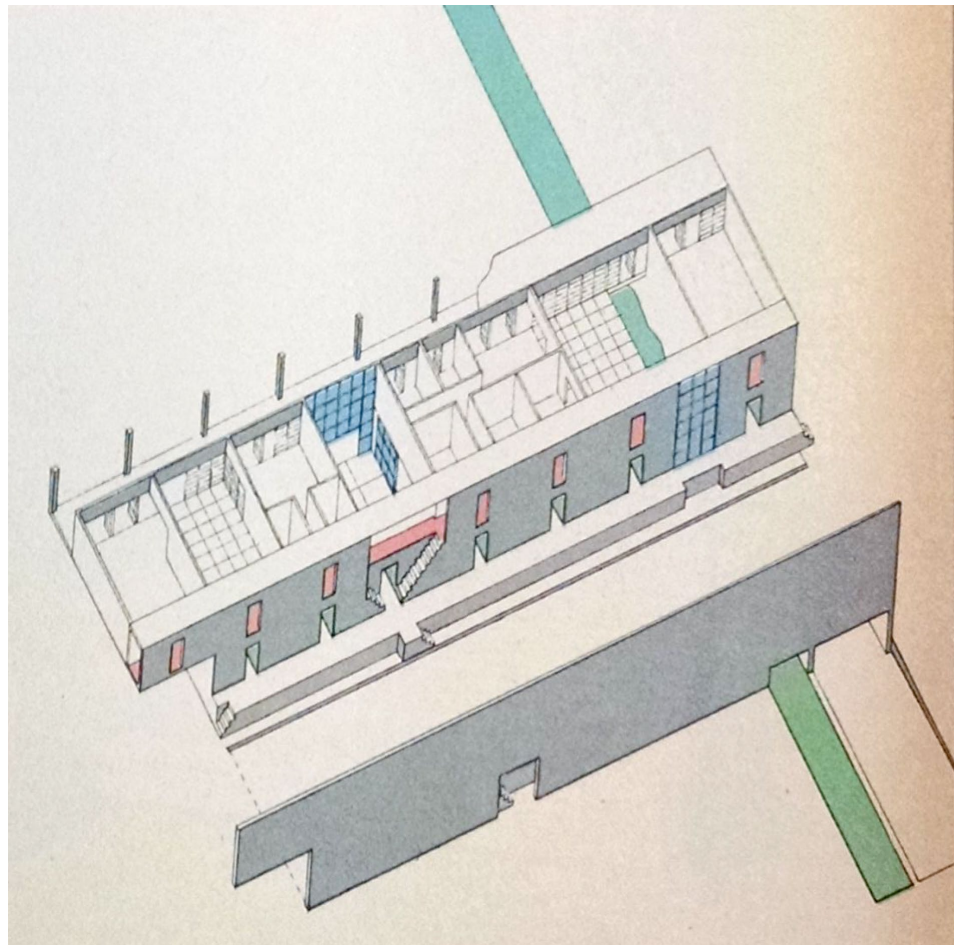


Fig. 2.16 - Casa em Miami, Rem Koolhaas e Laurinda Spear, 1975. Capa da edição da Progressive Architecture que traz a premiação.

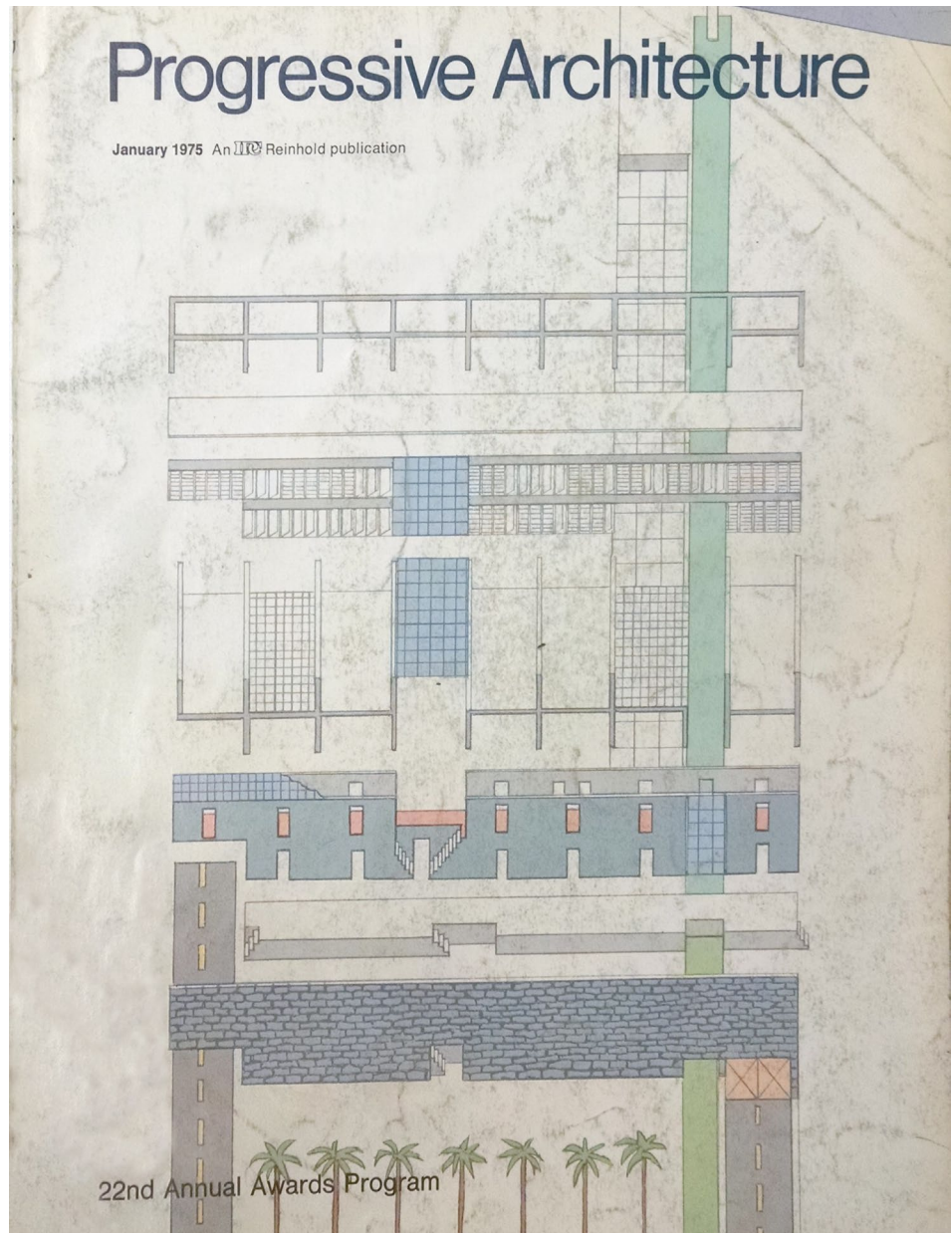


Fig. 2.17 - Casa em Miami, Rem Koolhaas e Laurinda Spear, 1975. Perspectiva interna mostrando a sucessão de planos.

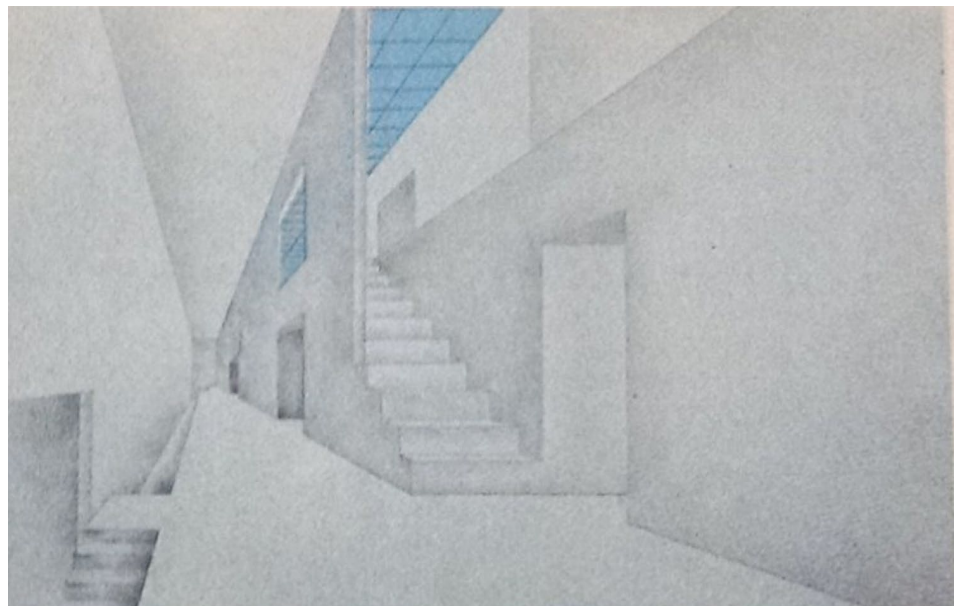


Fig. 2.18 - Casa em Miami, Rem
Koolhaas e Laurinda Spear, 1975.
Planta Térreo.

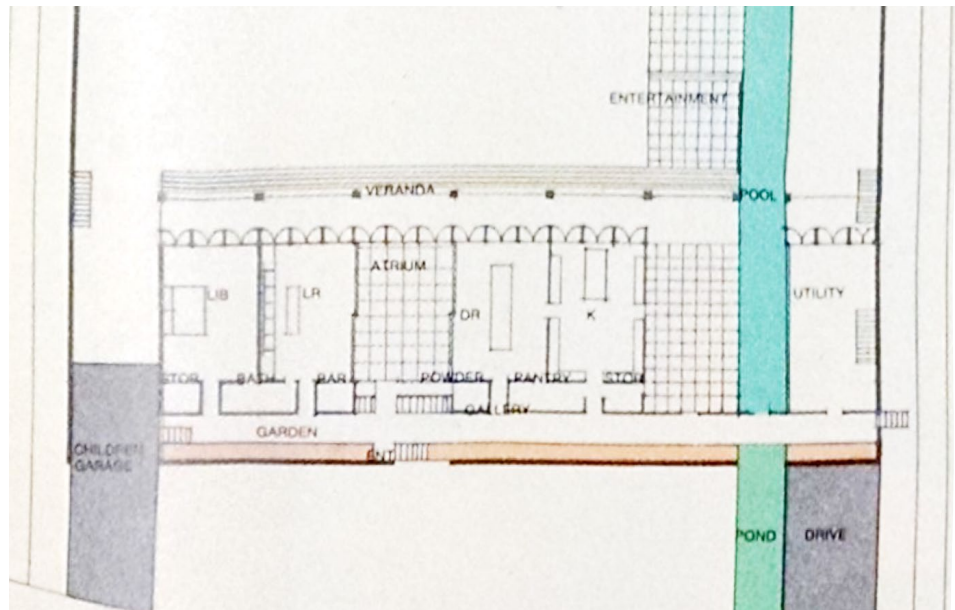


Fig. 2.19 - Casa em Miami, Rem
Koolhaas e Laurinda Spear, 1975.
Planta 1º Pavimento.

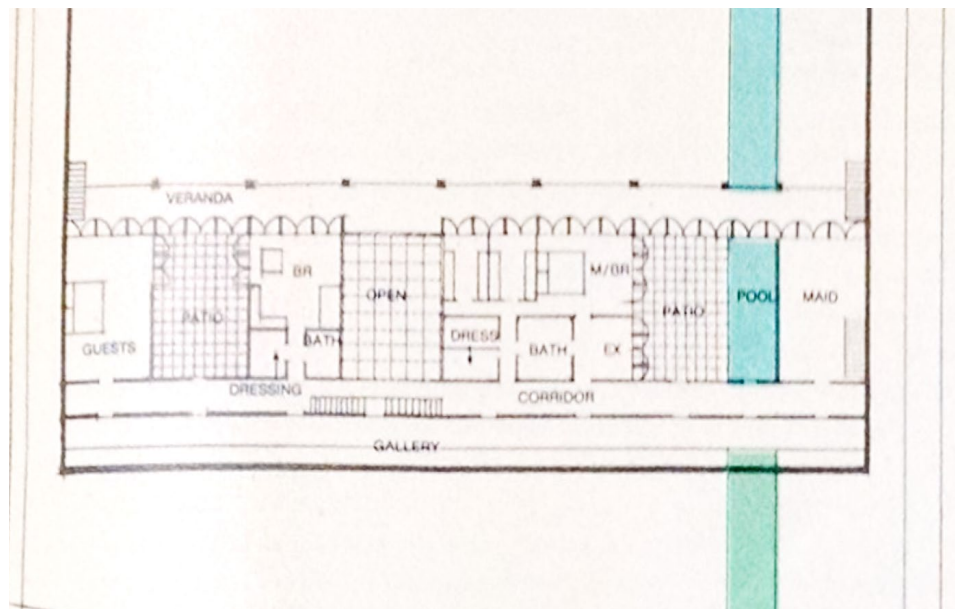
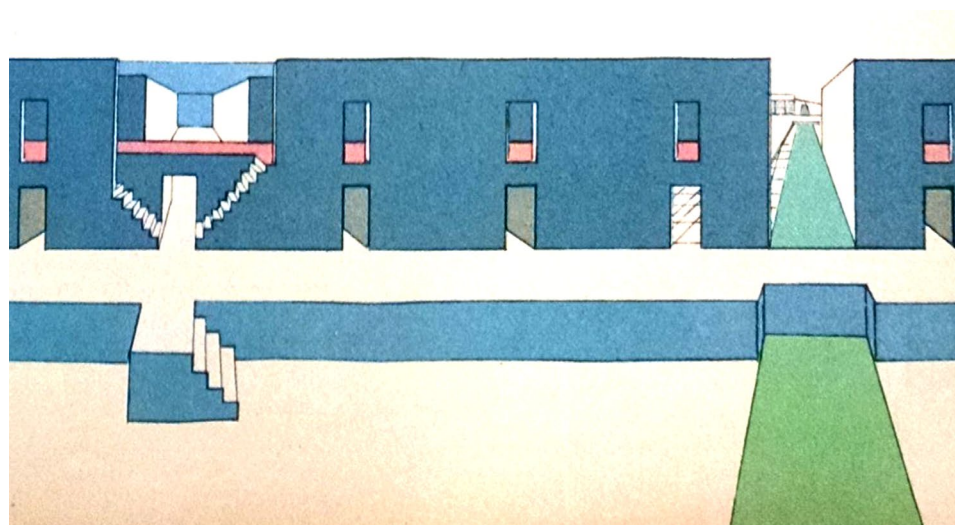


Fig. 2.20 - Casa em Miami, Rem
Koolhaas e Laurinda Spear, 1975.
Fachada fronta.



Cadavre Exquis, Parte I

Continuando suas pesquisas em métodos surrealistas, Koolhaas e Zenghelis decidem desenvolver seus próximos projetos usando o método Surrealista *cadavre exquis*. Neste exercício, descrito por André Bretton por volta de 1925, diversos participantes escreviam uma palavra por vez em um papel, sem tomar conhecimento da palavra que precede seu turno, formando uma frase inusitada, muitas vezes sem sentido. Para o OMA, esta técnica significava que cada integrante do grupo desenharia um edifício independente dentro de um conjunto de edifícios e juntaria o resultado em uma reunião final. A técnica escolhida não era apenas uma experiência em método de projeto, mas também conveniente para Koolhaas e Zenghelis, que viajavam separadamente para Rotterdam e Atenas constantemente.

O primeiro projeto desenvolvido usando esta técnica foi o projeto para o novo Parlamento Holandês em Haia, lançado em 1978. Localizado próximo ao centro de Haia, de frente ao lago *Hofvijver*, o Parlamento Holandês ocupava um complexo composto por edificações de diversos períodos chamado *Binnenhof*—que incluía um salão de cerimônias do século XII, localizado no centro da quadra. Koolhaas e Zenghelis vêem na intervenção em um quarteirão histórico a oportunidade perfeita para aplicar os conhecimentos adquiridos na experiência norte-americana e criticar as correntes do pensamento pós-moderno europeu. A memória do projeto abre com as críticas dirigidas aos Contextualistas e Racionalistas citadas na introdução desta dissertação.

Segundo o texto do OMA, todo complexo é visto como “um permanente, lento processo de transformação, aonde instituições democráticas invadem e se apropriam da tipologia feudal da fortaleza.”⁹³ Para o OMA, a tradição holandesa só pode ser preservada através de um projeto que é deliberadamente moderno, que dá continuidade ao processo de transformação das instituições públicas. O texto acompanha uma perspectiva isométrica do conjunto ilustrada por Madelon Vriesendorp intitulada *The Final Push*. O arquiteto holandês explica: “[o projeto] foi desenhado como a representação arquitetônica da última investida que cria uma brecha de modernidade nas paredes da própria fortaleza.”⁹⁴

O projeto é dividido em três partes: uma barra baixa de vidro, contendo salas de conferência, reunião e restaurante, desenhada por Zenghelis; uma barra alta com aberturas variadas de um lado e envidraçada de outro, desenhada por Hadid; e um espaço entre dois edifícios antigos, preenchidos por Koolhaas com novos programas que seriam “catalisadores,” injetando modernidade na velha fortaleza.

O edifício de Hadid se parece com os exercícios que ela havia desenvolvido em atelier durante seus anos na Architectural Association, especialmente os exercícios formais com Arkitektons de Malevich do Diploma Unit 9, ministrado por Koolhaas e Zenghelis. Com um vão transversal pequeno, a barra se parece com um empilhamento dos muros recheados com programas diversos que Koolhaas pesquisava desde seus anos como aluno na AA. A fachada oeste é recortada por diferentes aberturas, e pequenos volumes curvilíneos de vidro interrompem o ritmo em alguns pontos marcam programas excepcionais. No quarto pavimento (Fig. 2.30), uma “rua no ar,” como colocariam os Smithsons, abriga a conexão entre a parte pública do programa e a parte institucional: o parlamento e as salas para a mídia—chamadas na memória

93. “In OMA’s project, the entire Binnenhof is seen as undergoing a permanent, slow-motion process of transformation, in which democratic institutions invade and appropriate the feudal typology of the Fortress.” *International Architect*, 1980, p. 50

94. “the architectural representation of the final push that creates a breach of modernity in the wall of the fortress.” *ibid.*

de “planits,” referenciando as composições suprematistas de Malevich.

O volume baixo, projetado por Zenghelis, assemelha-se ao Monumento Contínuo do grupo Superstudio, que inspirava a obra de Koolhaas e Ungers desde o início dos anos 1970. O volume genérico e envidraçado de aproximadamente 100 metros de comprimento por 16 metros de largura é modulado em vãos de 8 metros, acompanhando a modulação do edifício desenhado por Hadid. A superfície homogênea é interrompida por três salas de conferência, duas retangulares e uma oval—uma das salas é cavada no volume, as outras se projetam pra fora do corpo do edifício no eixo vertical. Zenghelis emprega materiais diferentes nos três volume, seguindo seus projetos anteriores, e destaca o cada ambiente no exterior do volume genérico de vidro. Na parte inferior da barra, Zenghelis pendura uma longa haste de gosto construtivista que segura uma placa vermelha sobre a nova praça definida pelo edifício.

Koolhaas fica responsável pela adaptação de um espaço residual dos edifícios antigos. O arquiteto holandês aproveita a oportunidade de trabalhar em contextos históricos consolidados para fazer comentários sobre a correntes correntes de pensamento que tentavam reproduzir tipologias urbanas européias em novos projetos ou tentavam reconstituir o tecido urbano destruído nas guerras reproduzindo edifícios que ali existiam. O projeto de Koolhaas—novamente um espaço contido entre dois muros—parte da descrição de um programa adicional proposto pelo arquiteto para o novo parlamento. As adições de Koolhaas seguem precisamente o que Ivan Leonidov prescreveu em seu projeto para o Ministério das Indústrias, em 1929: “Ao lado das áreas de trabalho, uma zona para descanso e fisiculturismo é criada. Com cabines para se deitar, com uma biblioteca, locais para comer [...] com chuveiros, piscinas, pequenas áreas para se caminhar...”⁹⁵

Reproduzindo partes do programa que Leonidov havia proposto 70 anos antes, Koolhaas busca injetar modernidade não apenas através da destruição de parte da muralha da fortaleza antiga, mas também dentro de suas paredes. A piscina, obsessão de koolhaas e elemento presente em todos os seus projetos até meados de 1990, ocupa a maior parte do espaço residual. Um “arranha-céu”—como coloca Koolhaas na memória do projeto—de seis pavimentos que se projeta sobre os telhados das edificações antigas, contendo salas adicionais para os partidos políticos, é inserido num espaço irregular para compensar a área tomada pela piscina.

Na sua parcela do projeto, Koolhaas evita problemas formais conscientemente. Por um lado, suas pesquisas o levaram a buscar um abordagem puramente programática em arquitetura, o que ele colocaria mais tarde como a maior virtude de seu projeto em La Villette: “La Villette poderia ser mais radical ao suprimir o aspecto tridimensional quase completamente e propondo puro programa, liberado de qualquer restrição.”⁹⁶ Por outro lado, Koolhaas evitava o problema formal por considerá-lo uma limitação em sua carreira, como expôs na conversa já citada com Rob Krier. O único volume aparente da parcela de Koolhaas no projeto é a torre amorfa que surge do pátio irregular pré-existente. A volumetria irregular e o desenho indefinido da fachada é justificada pela estratégia que Koolhaas aprendera em Nova York, a “arquitetura automática.” O volume aqui era resultado do processo automático de extrusão do perímetro do terreno, otimizando assim a área disponível. É possível concluir também que Koolhaas buscava um edifício sem caráter, devido

95. “On one side of the working areas is created a zone for rest and physical-culture exercises. With cabins for lying down; with library, places to get food [...] with showers, swimming pool, little walking areas...” PAPANAKIS, A.; COOKE, C.; BENJAMIN, A. *Deconstruction Omnibus*. London: Academy Editions, 1992. p. 61

96. “La Villette could be more radical by suppressing the three-dimensional aspect almost completely and proposing pure program instead, unfettered by any containment.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 105

ao seu revestimento genérico e seu perímetro recortado, sem eixos reguladores aparentes e sem tipologia reconhecível.

O “arranha-céu” tem função meramente retórica. As perspectivas não revelam detalhes, a estrutura irregular—pilares demasiado esbeltos que trocam de direção e forma, uma parede curva com 30 metros de altura e um núcleo rígido com dois elevadores—parece servir apenas como pretexto para as plantas e isométricas que evocam composições construtivistas. Mesmo com um nível de detalhamento elementar, o projeto é de fato o primeiro projeto do OMA a alcançar este nível de estudo. Apesar de desenhos básicos, algumas características do método de projeto de Koolhaas e Zenghelis se anunciam: o primeiro mostra predileção do texto e do programa sobre a forma, construindo uma narrativa antes de um projeto arquitetônico; o segundo mostra a preferência por citações e mistura de precedentes, com algumas deformações formais, e um cuidado com modulação e eixos reguladores. Koolhaas continuaria a evitar o problema da forma até seu confronto inevitável em sua primeira obra construída, o Teatro da Dança da Holanda.⁹¹ Zenghelis passaria a criar composições mais extrovertidas, introduzindo curvas em suas plantas e abstraindo mais suas referências. Na conclusão do texto publicado na revista *International Architecture* de 1980, Koolhaas resume a intenção da proposta do escritório:

“Neste trabalho, o OMA tenta resgatar fragmentos do que se considera a empreitada original da Arquitetura Moderna—representada, por exemplo, por: Leonidov, Hilberseimer, Melnikov, o Mies van der Rohe de Berlim, o Wright de Broadacre City e o Hood do Rockefeller Center—uma campanha de conquista territorial para a imaginação programática que reivindicou um papel para a arquitetura não apenas como design para os cenários do cotidiano, mas também não formulação dos conteúdos culturais.”⁹²

97. ZAERA-POLO, Alejandro. “Finding Freedoms” In: LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECILIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 12. Ver página XXX desta dissertação.

98. “In this work OMA is trying to salvage fragments of what it considers the original enterprise of Modern Architecture – represented by, for instance: Leonidov, Hilberseimer, Melnikov, the ‘Berlin’ Mies Van der Rohe, the Wright of Broadacre City, and the Hood of Rockefeller Center – ie - a campaign of territorial conquest for the programmatic imagination that claimed a role for architecture not only as the design for the sets of everyday life, but also in the formulation of the contexts of culture.” *International Architecture* 1980 p.60

Fig. 2.21 - Parlamento de Haia, R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z. Hadid, 1978.

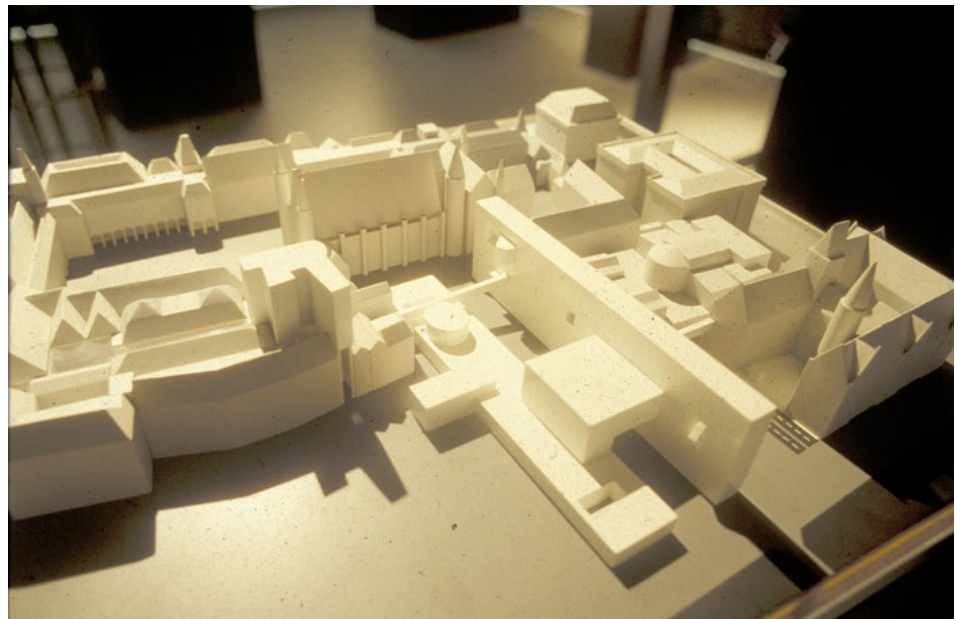


Fig. 2.22 - Parlamento de Haia,
R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z.
Hadid, 1978. Isométrica do
conjunto.



Fig. 2.23 - Parlamento de Haia,
R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z.
Hadid, 1978.

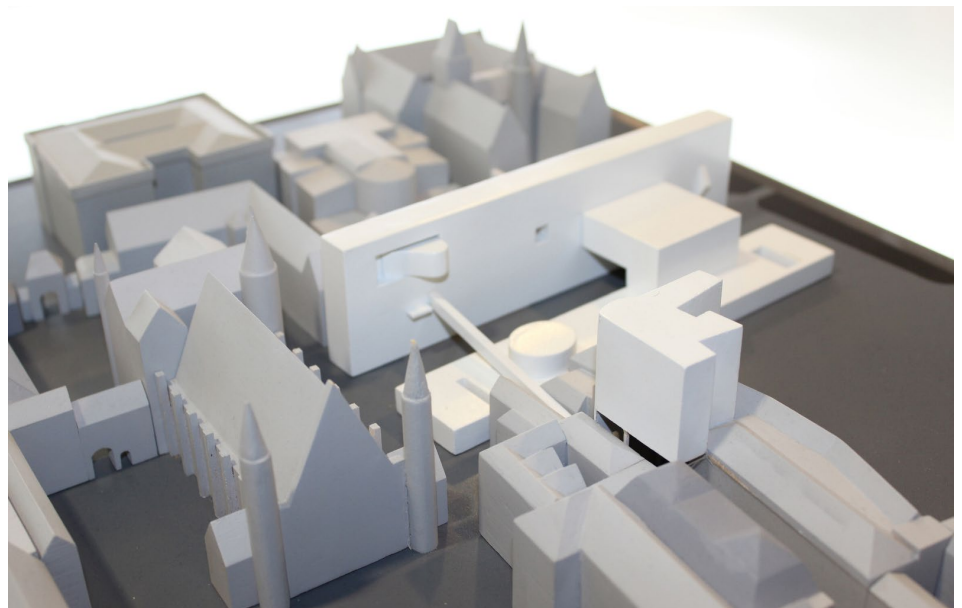


Fig. 2.24 - Parlamento de Haia, R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z. Hadid, 1978. Desenhando de gosto construtivista apresentado por Hadid, com o volume projetado por Koolhaas decomposto em planos no canto inferior direito.

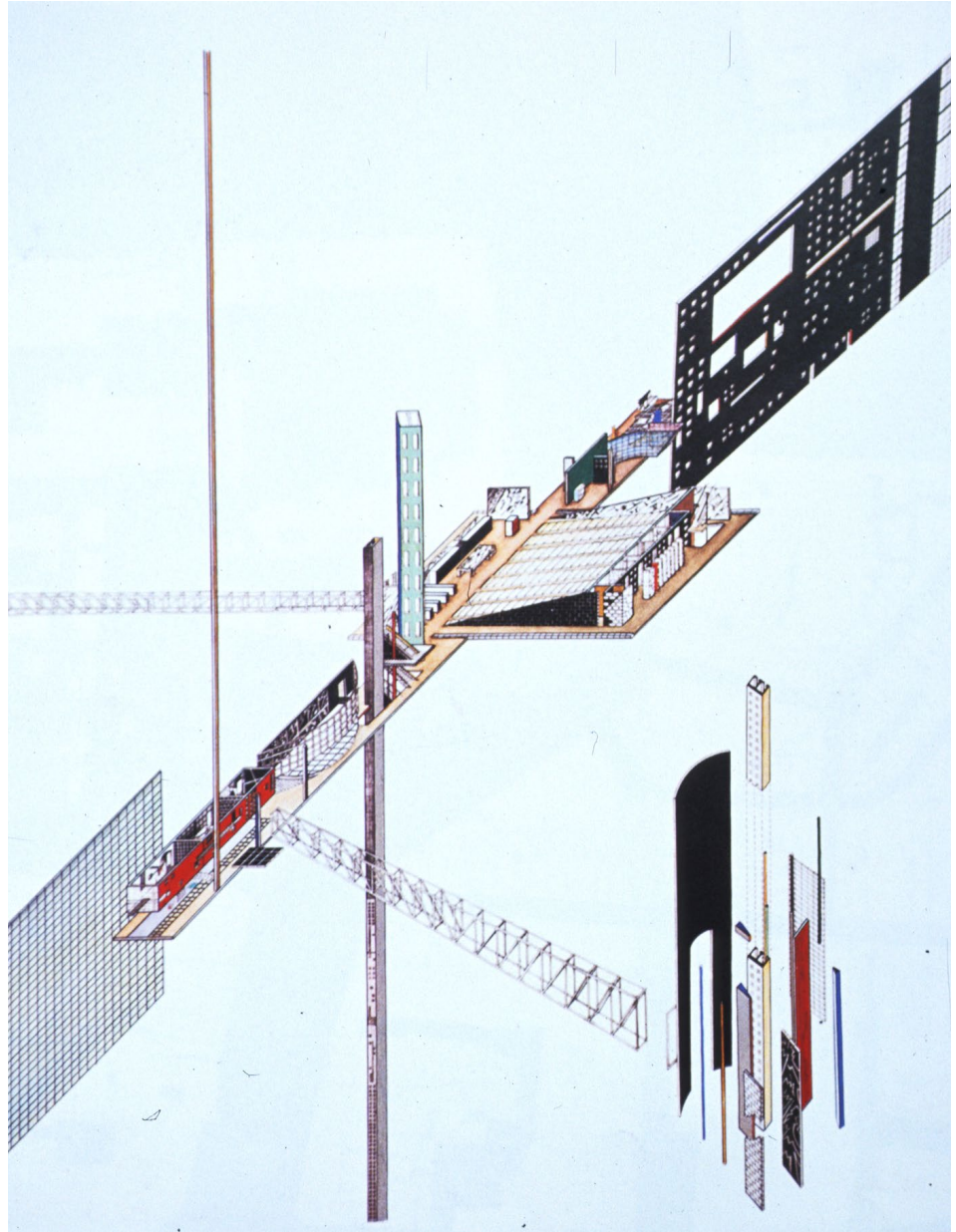


Fig. 2.25 - Parlamento de Haia, R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z. Hadid, 1978. Isométrica do conjunto.

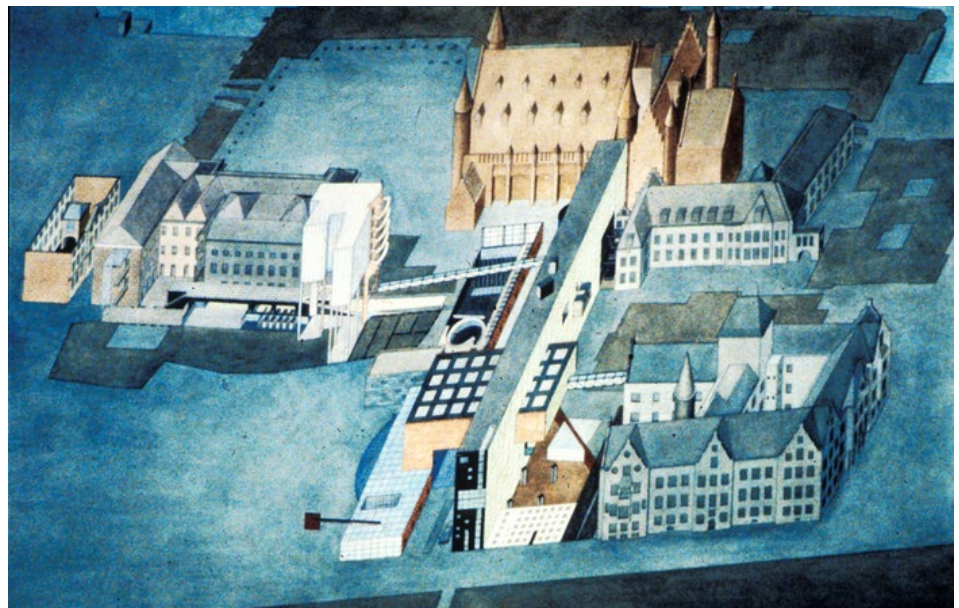


Fig. 2.26 - Parlamento de Haia,
R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z.
Hadid, 1978. Implantação.

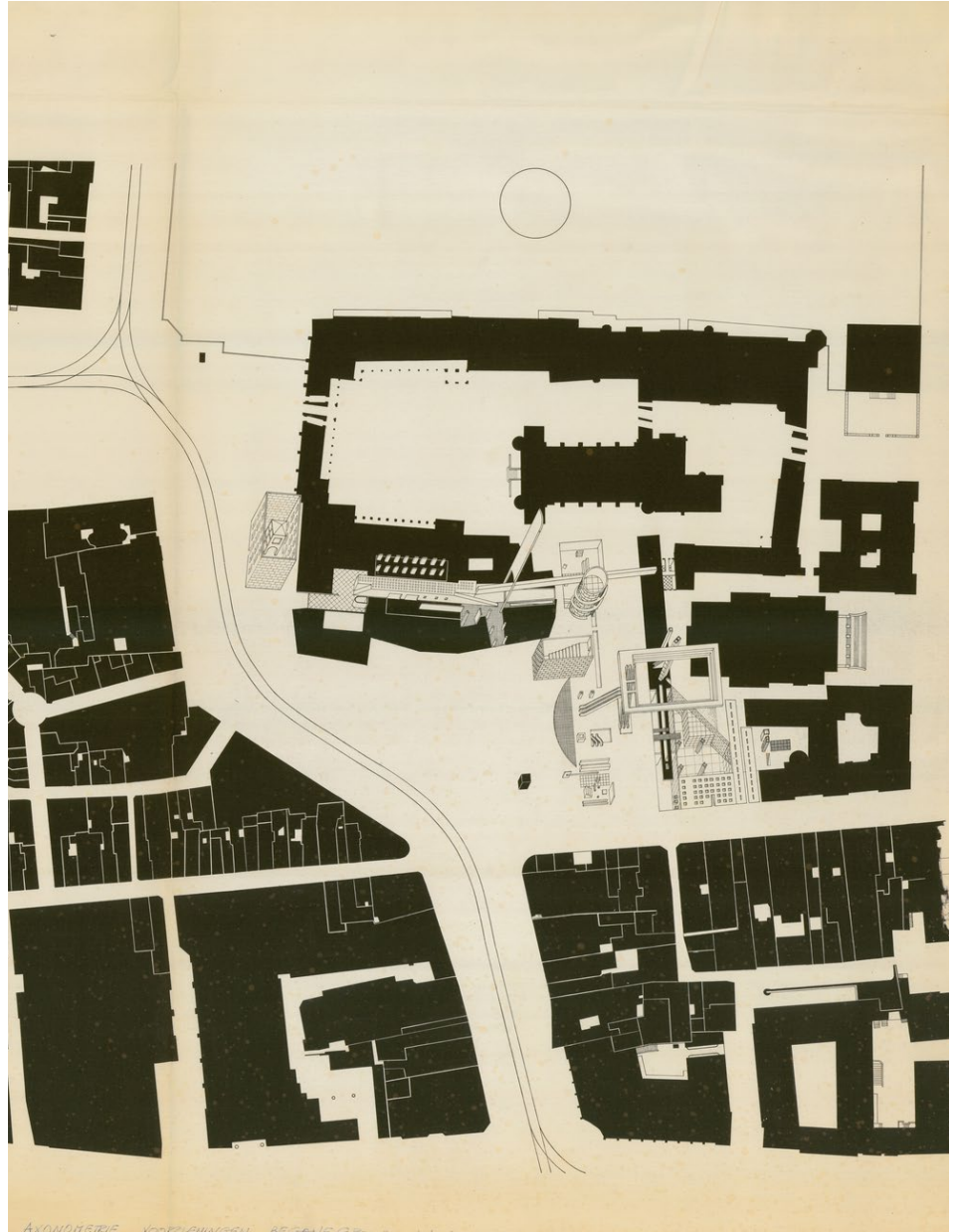


Fig. 2.27 - Parlamento de Haia,
R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z.
Hadid, 1978.

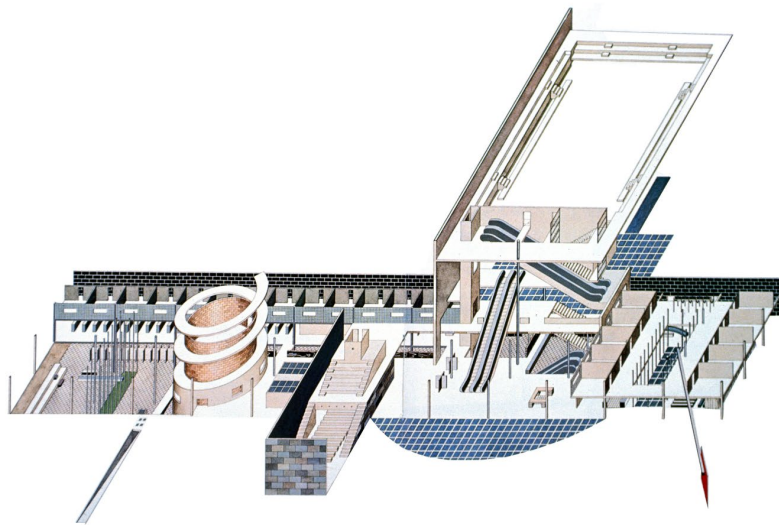


Fig. 2.28 - Parlamento de Haia,
R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z.
Hadid, 1978. Planta térreo.

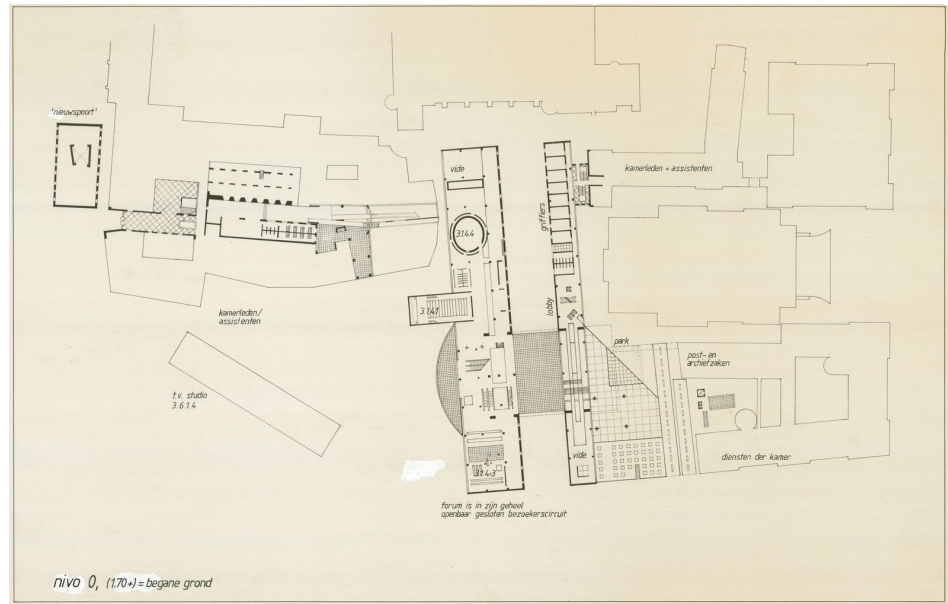


Fig. 2.29 - Parlamento de Haia,
R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z.
Hadid, 1978. Planta nível +7.70.

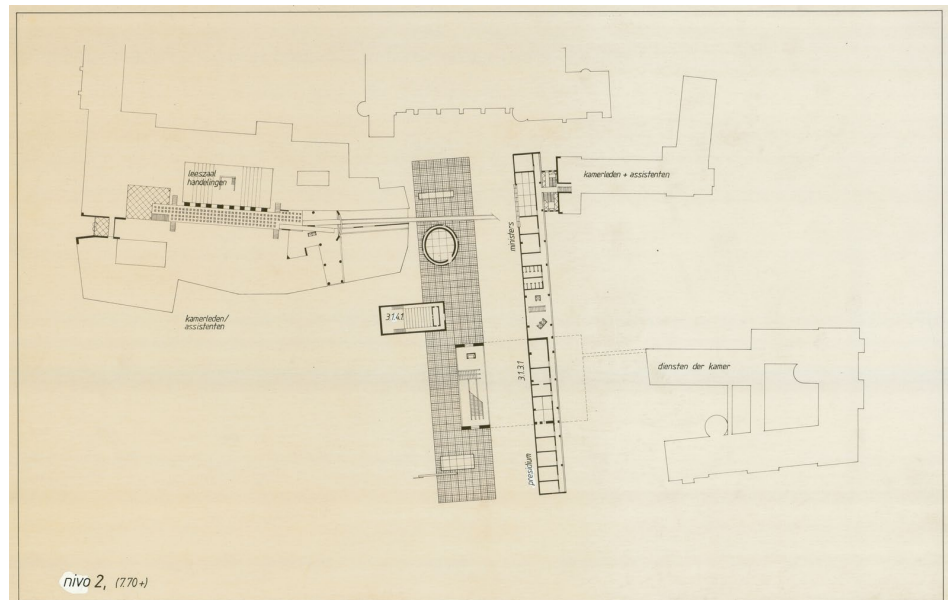
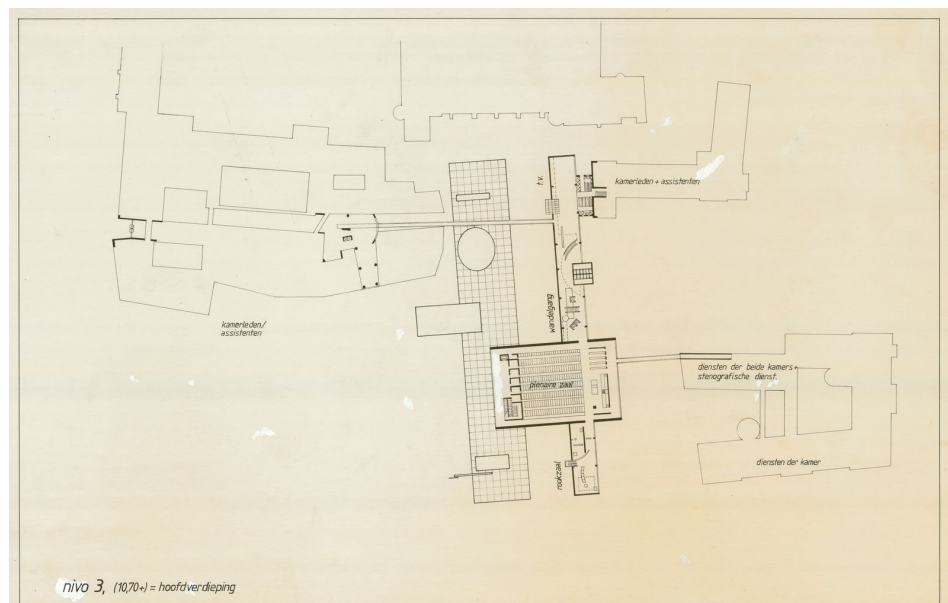


Fig. 2.30 - Parlamento de Haia,
R. Koolhaas, E. Zenghelis e Z. Hadid, 1978. Planta nível
+10,70, contendo a "rua no ar"
e o parlamento.



Cadavre Exquis, Parte II

Em 1979, o OMA participa do concurso internacional para a residência do Primeiro-Ministro Irlandês, em Phoenix Park nos arredores de Dublin. Zenghelis e Koolhaas convidam Hadid para integrar a equipe, mas a recém-formada arquiteta decide desenvolver uma proposta separadamente. Koolhaas e Zenghelis voltam a utilizar o processo do *cadavre exquis*—o primeiro ficaria encarregado da casa para visitantes, o segundo responsável pela casa do Primeiro-Ministro.

O projeto segue as tendências anunciadas no concurso anterior: Zenghelis busca a estética da vanguarda moderna dos anos 1920 enquanto Koolhaas limita sua intervenção à preencher duas paredes paralelas com programa. Na proposta do arquiteto grego vê-se maior liberdade formal: a partir da estrada que acessa o terreno pelo sul, Zenghelis cria barras curvas, uma sentido sul-oeste, criando um *porte-cochère* que passa sob a casa e contorna uma torre remanescente do antigo castelo que ocupava o local; a outra uma ferradura que aponta para o leste, criando um jardim privativo para o Primeiro-Ministro. A complexidade do desenho em planta não se traduz no volume—as barras são simplesmente extrudadas a partir de seu perímetro. O volume pesado, pousado no chão, assemelha-se a um tipo de Maison Citrohan deformada através das operações formais de Chernikov do que com projetos de planta curva notórios, como o Pedregulho de Reidy ou o Copan de Niemeyer.

Já o projeto de Koolhaas para a casa de visitantes aproveita o muro do jardim de um castelo em ruínas que existia no terreno, a oeste da casa desenhada por Zenghelis. As paredes externas em alvenaria ciclópica são mantidas e paredes de concreto paralelas ao muro são construídas no interior—um sistema de paredes portantes—, formando um quadrilátero cujo perímetro é preenchido com programa. Novamente, Koolhaas insere, junto ao programa exigido, novas funções ligadas ao fisiculturismo. Quartos, banheiros, cozinha e depósitos ocupam o corpo retangular e genérico formado pelas paredes paralelas. Salas de reunião e encontros sociais recebem atenção especial: uma sala é composta por planos e linhas que se interceptam, cada plano de uma cor, ao gosto De Stijl; outra sala é definida por duas curvas em planta—um ponto de quebra no muro original— e um telhado metálico, também curvo, sustentado por uma multiplicação desnecessária de treliças metálicas, de tom construtivista. Na memória do projeto—primeiro projeto “realista” em que o arquiteto enfrenta o problema da forma—Koolhaas frisa a preocupação com o caráter adequado dos espaços sociais em contraste com os espaços genéricos da habitação:

“A regularidade deste esquema é interrompido pelos elementos comuns da entrada, salão, biblioteca, sala de jantar e uma pequena sala de exercícios [...] Também do lado de fora, os espaços públicos ganham atenção ao se distinguirem da organização regular das suítes dos quartos.”⁹⁹

O contraste entre os dois projetos—curvo e retilíneo, térreo e elevado—continua na escolha dos materiais. Para a residência do primeiro ministro, materiais simples são escolhidos, contrapondo a riqueza das formas curvilíneas. Cores sólidas em paredes lisas evocam a estética do International Style, reforçado pelos pilares redondos e pelos finos guarda-corpos metálicos. Já a casa de visitas, volumetricamente simples, é construída com materiais nobres: “pedra bruta, madeira, mármore, concreto

99. “The regularity of this scheme is interrupted by the communal elements of entrance, salon, library, dining room and a small exercise room. [...] On the outside too, the public rooms gain attention by distinguishing themselves from the otherwise regular arrangement of the bedroom suites.” Disponível em <http://oma.eu/projects/irish-prime-minister-re>

100. Lotus International 25 p. 19-24 apud. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles.

101. “et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!” LAUTRÉAMONT. *Maldoror (Les chants de Maldoror)*. New York: New Directions, 1965. p. 380

102. Lotus International 25 p. 19-24 apud. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles.

103. “Elia was the romantic and I was the rationalist. Elia’s intellect worked by exaggerating things, and mine worked by suggesting that the outrageous could be normal.” VRIESENDORP, Madelon The world of Madelon Vriesendorp. p. 261 apud. VAN GERREWEY, Christophe; PAT-TEEuw, Véronique. (Org.) OASE 94: O.M.A. The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015. p. 11

polido, alumínio, vidro [...]”⁹⁴

Na memória, Koolhaas volta a citar precedentes surrealistas. Para o arquiteto, a composição das duas formas distintas, projetadas separadamente e unidas posteriormente, é “bela como o encontro fortuito numa mesa de dissecação de uma máquina de costura e um guarda-chuva,”⁹⁵ como Lautréamont descrevera um jovem rapaz em um de seus poemas. Mais uma vez, Koolhaas aproveita a oportunidade de projetar em um contexto histórico para lançar críticas às correntes pós-modernas. Sobre o uso de formas abstraídas, que se entrelaçam com a muralha e a torre do castelo que ali existia, afirma: “uma riqueza e complexidade comparável às grandes residências históricas sem recorrer à referência histórica explícita.”⁹⁶ Lembrando do processo de colaboração com Elia Zenghelis em uma entrevista, trinta anos depois, Koolhaas adiciona: “Elia era o romântico e eu era o racionalista. O intelecto de Elia funcionava exagerando as coisas, o meu funciona ao sugerir que o ultrajante poderia ser ordinário.”⁹⁷

Prisão

Apesar do destaque das propostas em publicações especializadas, os concursos não saem do papel. Porém, dois anos depois da proposta para o Parlamento Holandês, Koolhaas é chamado por um dos integrantes do júri para trabalhar em uma proposta para a reforma de um antigo presídio no oeste de Arnhem, Holanda. O edifício circular coberto por um domo de cobre, chamado de *Koepelgevangenis*—literalmente prisão do domo—era uma das três prisões em formato de Panopticon, tipologia carcerária criada por Jeremy Bentham que ganhou notoriedade em textos de Michel Foucault. A contratação de Koolhaas para trabalhar no projeto parecia certa: como defensor do modernismo e promotor da arquitetura enquanto decisiva na determinação da cultura, o arquiteto poderia renovar a tipologia defasada do Panopticon e interferir no edifício existente garantindo a modernização do sistema de vigilância centralizado autoritário criado por Bentham.

Neste projeto, o OMA descarta o método do *Cadavre Exquis*. Com Zenghelis dedicado aos trabalhos na Grécia, Koolhaas decide desenvolver o Panopticon em Rotterdam com seu ex-aluno na AA, Stefano de Martino, que havia participado do projeto para o concurso da Residência do Primeiro-Ministro Irlandês. A ausência de Zenghelis na equipe é facilmente notada: linhas ortogonais dominam as plantas, e mesmo as formas de cunha que flanqueiam o cilindro da prisão tem caráter genérico, inexpressivo.

O projeto parte de um simples gesto: cruzar dois eixos no centro do Panopticon, eliminando a torre de vigilância que simbolizava o sistema opressivo de outrora. Os dois eixos—norte-sul e leste-oeste—formam duas ruas enterradas com novos programas comunais que atravessam as paredes do presídio, levando para as novas alas. A metáfora aqui é clara: o X marcado pelo cruzamento dos eixos indica a superação do modelo antigo; os túneis criados pelas novas ruas—ironicamente figurativos—são símbolo do novo grau de liberdade permitido aos detentos pela instituição carcerária. Segundo Koolhaas, “após a intervenção, o domo representa o passado dismantelado, seu centro eliminado, pousado sobre um pódio de modernidade, que se preocupa apenas em melhorar as condições dos prisioneiros.”⁹⁸ A partir dos novos *cardus* e

104. “After the intervention, the dome represents the dismantled past, its former centre crossed out, resting on a podium of modernity, which is concerned only with improving the prisoners’ conditions.” Disponível em oma.eu/projects/koepel-panopticon-prison. Acessado em 25/11/2017.

decumanus estabelecidos, o projeto adiciona anexos nos quatro pontos cardeais. A leste, um novo edifício administrativo de dois pavimentos, levemente curvado com aberturas quadradas, é posicionado próximo ao portão original. A oeste, novos programas comunitários são enterrados—no nível da rua interna do Panopticon— e o térreo é ocupado por uma quadra esportiva, uma pista de corrida e uma piscina—elementos presente nos projetos de Leonidov. No eixo norte e sul, Koolhaas adiciona dois volumes em forma de cunha contendo salas administrativas, pousadas sobre pilotis. No nível da rua enterrada, um pátio é adicionado no sul e salas recreativas no norte, ao lado de um jardim estriado que preconizava a solução utilizada no projeto de La Villette.

As adições de Koolhaas, volumes abstraídos com superfícies lisas, são “variações deliberadamente banais do International Style, parte de uma lógica compositiva guiada pelos Prouns de El Lissitzky.”¹⁰⁰ O projeto segue linhas geométricas simples, seguindo o “racionalismo” que Koolhaas via em seu trabalho até então—as curvas aqui resultavam da imposição do edifício existente, não de uma extroversão formal. As soluções estruturais utilizadas aqui eram repetições de seus outros projetos: paredes portantes nos programas subterrâneos, com salas de escala doméstica; pilotis esbeltos de seção retangular suportando os edifícios de dois e três pavimentos; ao leste, uma parede de concreto é construída junto à muralha existente, criando um espaço semelhante à residência de visitas do concurso na Irlanda.

Para Koolhaas, a importância do projeto estava no reconhecimento, por parte das autoridades envolvidas, da arquitetura como instrumento de mudança cultural, posição que o arquiteto defendia desde o início de sua carreira:

“A afirmação descredita da possibilidade da arquitetura intervir diretamente na formação da cultura—e atingir, através de sua cristalização, a resolução de demandas irremediavelmente contraditórias—liberdade e disciplina—era finalmente reivindicada no limite da distopia.”¹⁰⁰

O uso das formas modernas para atingir a mudança cultural desejada não buscava afirmar, através da abstração formal, uma solução definitiva—atemporal—para o presídio. Uma prisão moderna consistia em uma

“arqueologia prospectiva, que projeta constantemente novas camadas de ‘civilização’ sobre antigos sistemas de supervisão. A soma das modificações refletiria a incessante evolução dos sistemas de disciplina. O novo adiciona camadas de modernidade sem se impor como solução definitiva.”¹⁰¹

A partir dos anos 1980, o OMA abandonaria completamente o método *cadavre exquis* e Zenghelis e Koolhaas começariam a trabalhar por tempos cada vez mais prolongados à distância. A maioria dos projetos que seguem estes primeiros passos do escritório foram desenvolvidos no escritório estabelecido em Rotterdam, sob orientação de Koolhaas. A última colaboração dos dois arquitetos seria em um projeto em Berlim no fim da década de 1980.

105. “The architectural forms of the parts added by OMA are deliberately banal variations on the International Style, part of a compositional logic that still guided the Prouns of El Lissitzky.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 82

106. “The discredited claim for architecture as being able to directly intervene in the formation of culture - and to achieve through its crystallisation, the resolution of hopelessly contradictory demands - freedom and discipline - was for once vindicated on the edge of dystopia.” Disponível em oma.eu/projects/koe-pel-panopticon-pris

107. “A ‘modern’ prison architecture would consist of a prospective archeology, constantly projecting new layers of ‘civilization’ on old systems of supervision. The sum of modifications would reflect the never-ending evolution of systems of discipline. [...] The new adds a layer of modernity without claiming to be definitive.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S.M.L.X.L. 3ª Edição*. Nova York: The

Fig. 2.31 - Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, OMA, 1979. Isométrica mostrando, na parte inferior, o projeto desenvolvido por Zenghelis e, na parte superior, o projeto de Koolhaas, contido nos muros existentes. No pátio, um jardim estratificado em faixas paralelas, precedente do Parc La Villette.

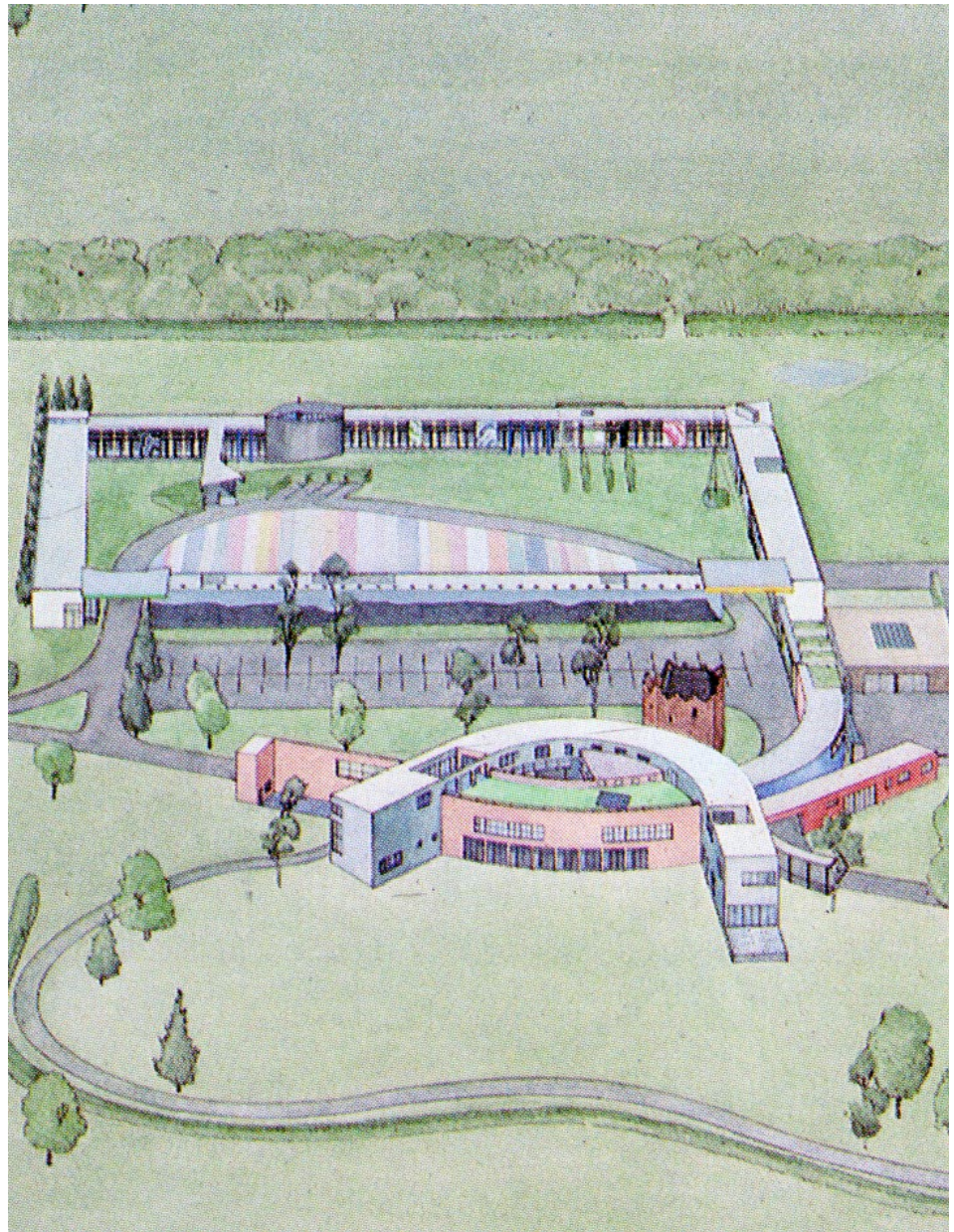


Fig. 2.32 - Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, OMA, 1979. Perspectiva da residência principal.

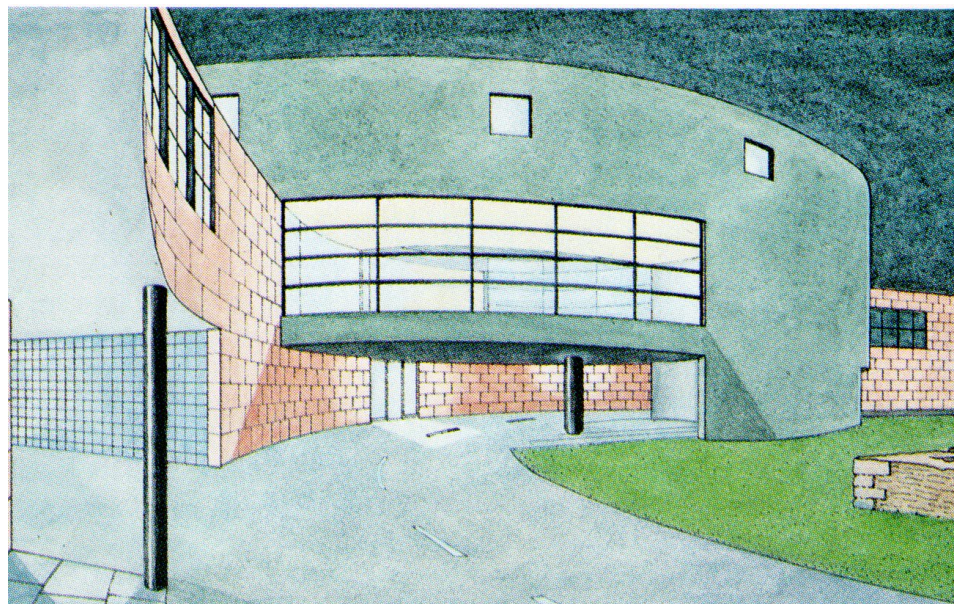


Fig. 2.33 - Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, OMA, 1979. Isométrica do conjunto.

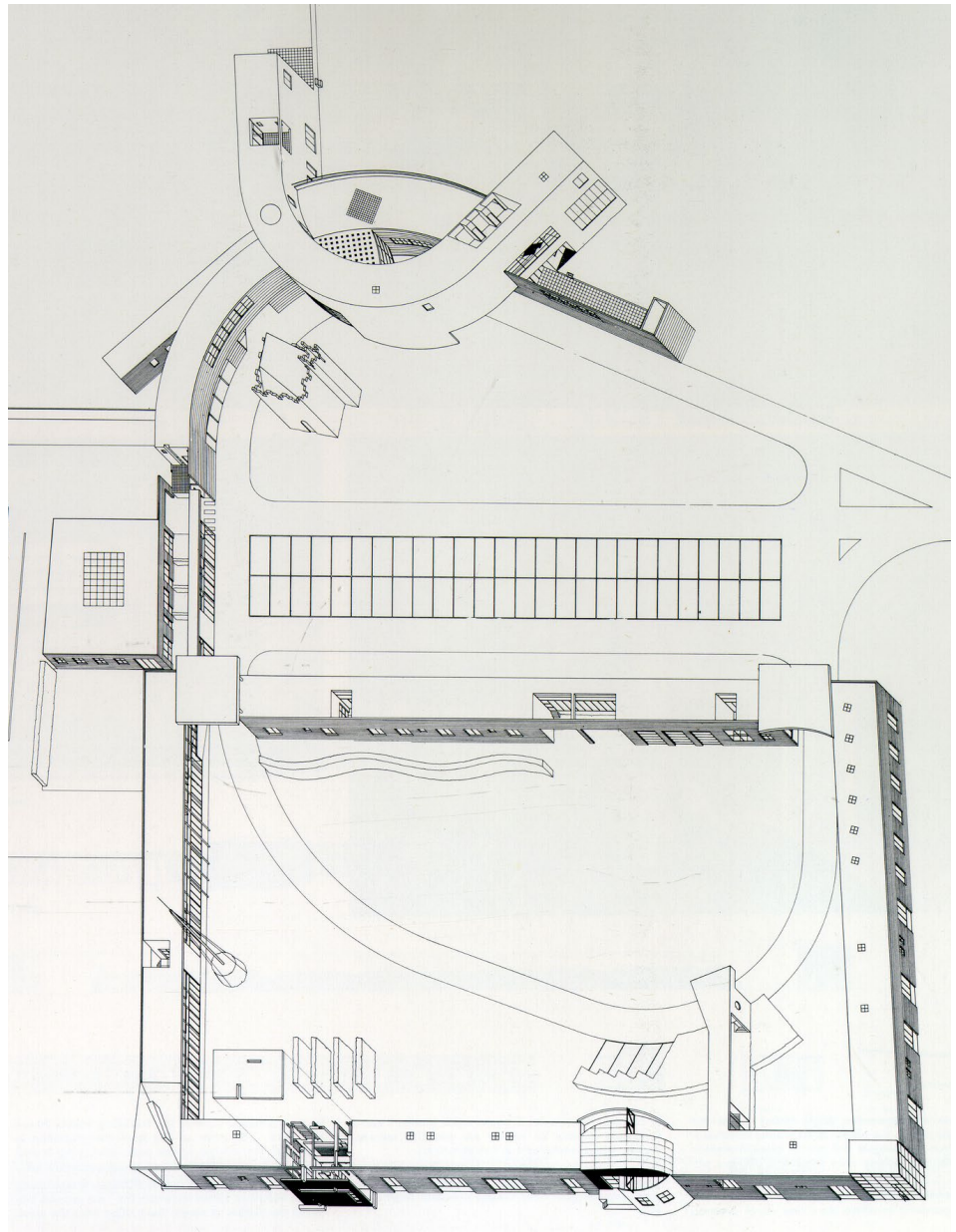


Fig. 2.34 - Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, OMA, 1979. Isométrica revelando, na parte inferior, as salas de caráter específico do projeto de Koolhaas. Do lado direito, treliças exageradas dão tom construtivista ao projeto, do lado esquerdo uma sucessão de planos remete ao De Stijl.

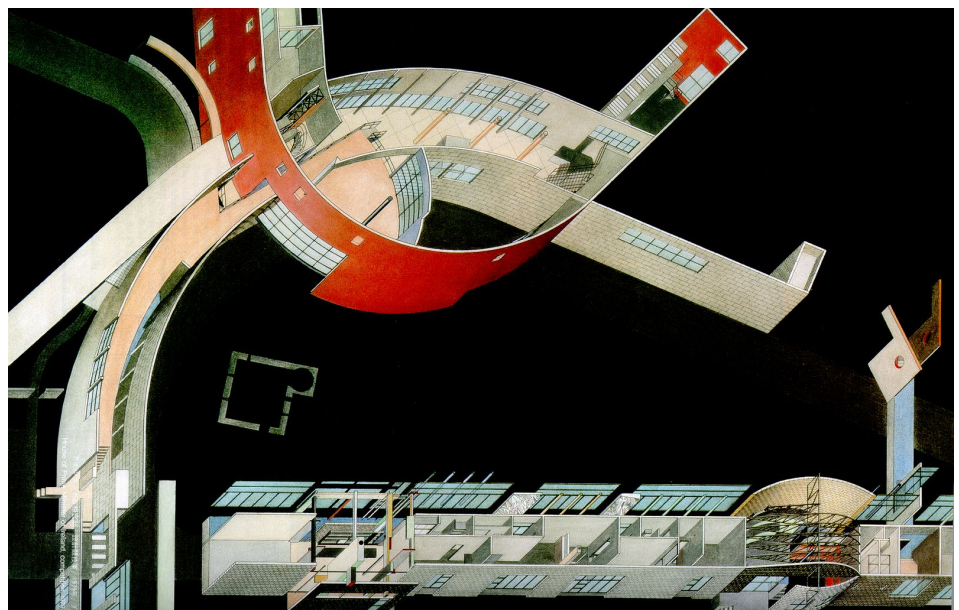


Fig. 2.35 - Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, OMA, 1979. Perspectiva interna da sala principal.

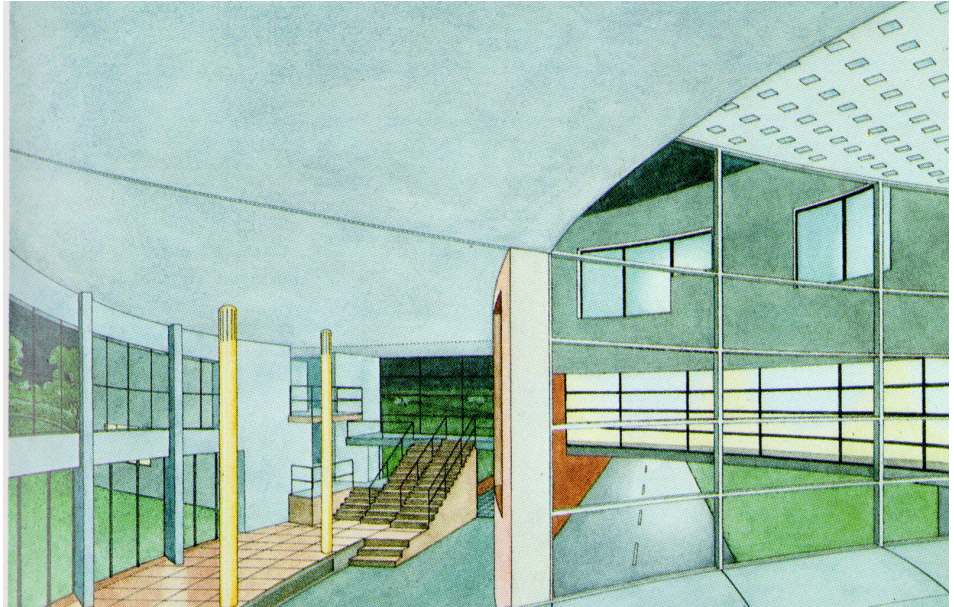


Fig. 2.36 - Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, OMA, 1979. Vista do pátio para o interior da casa de hóspedes.

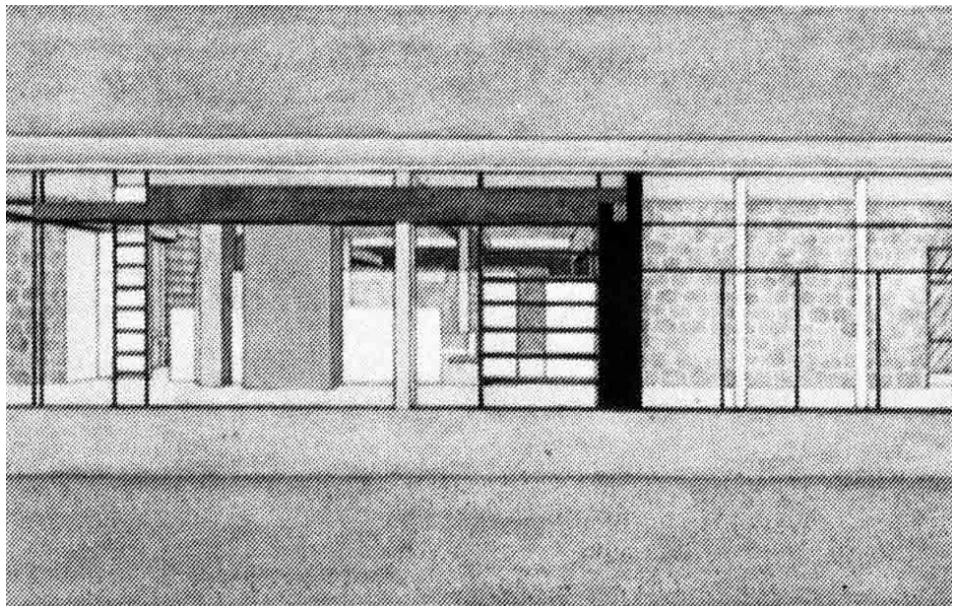


Fig. 2.37 - Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, OMA, 1979. Perspectiva interna da casa de hóspedes.

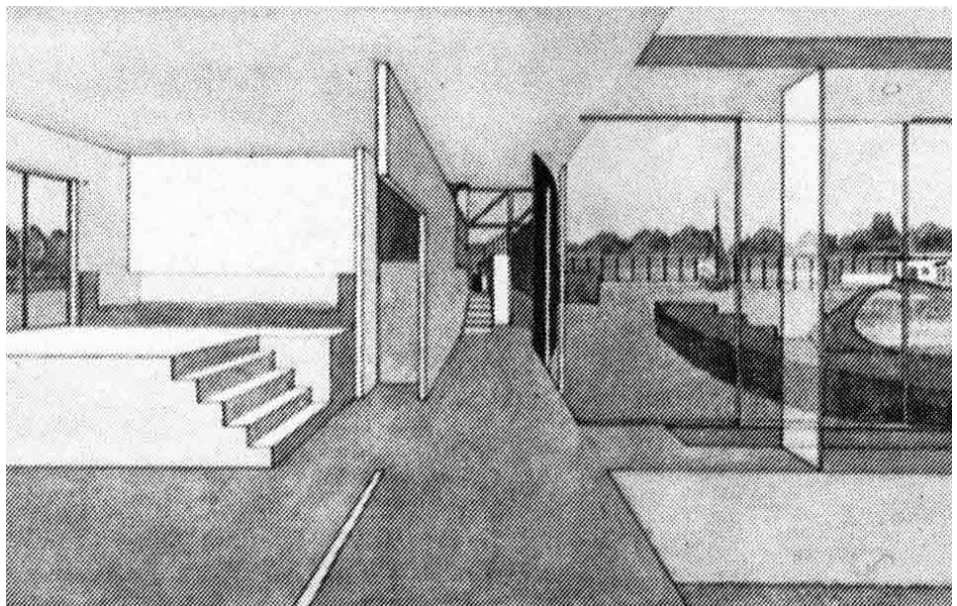


Fig. 2.38 - Panopticon, OMA,
1980. Isométrica do conjunto.

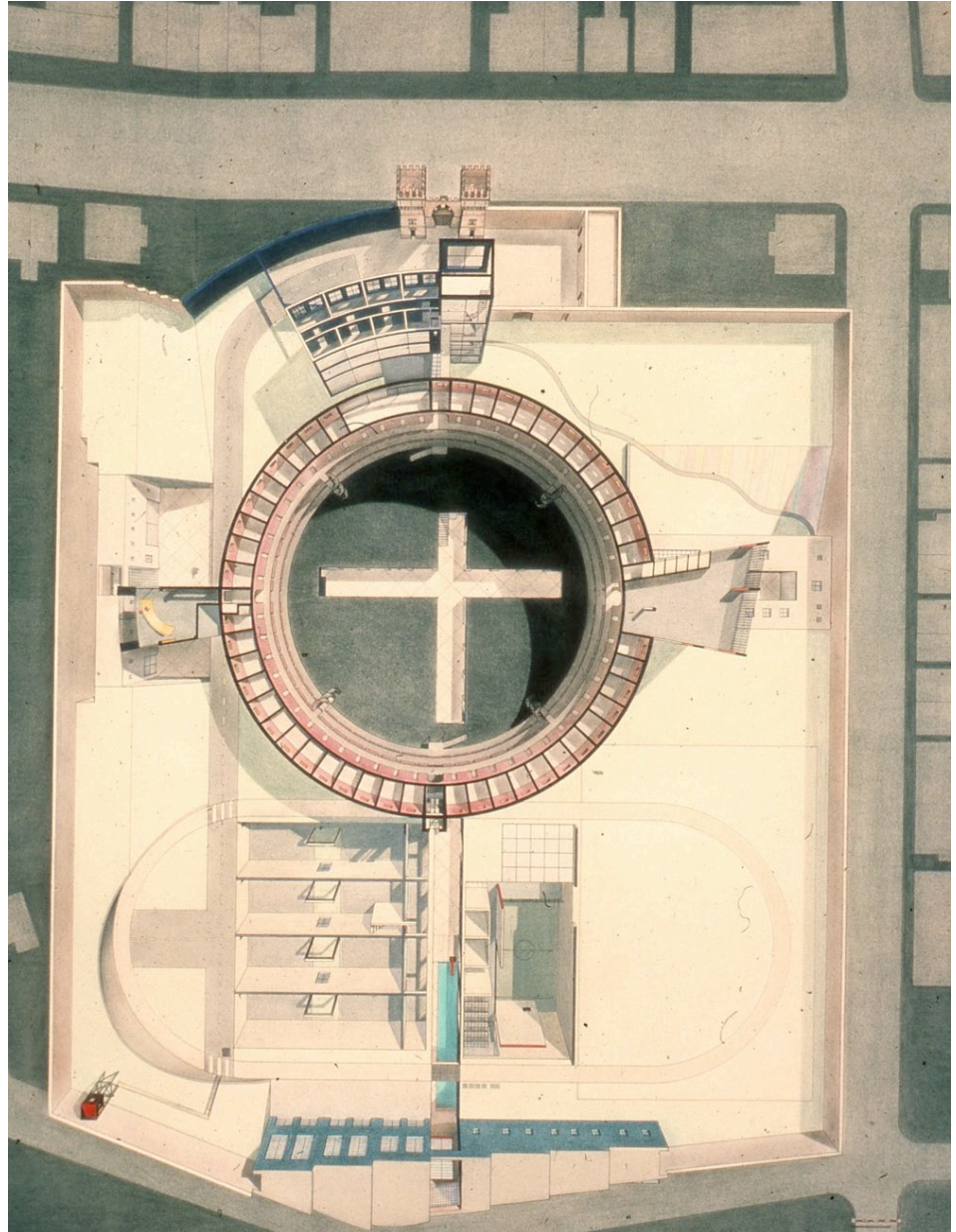
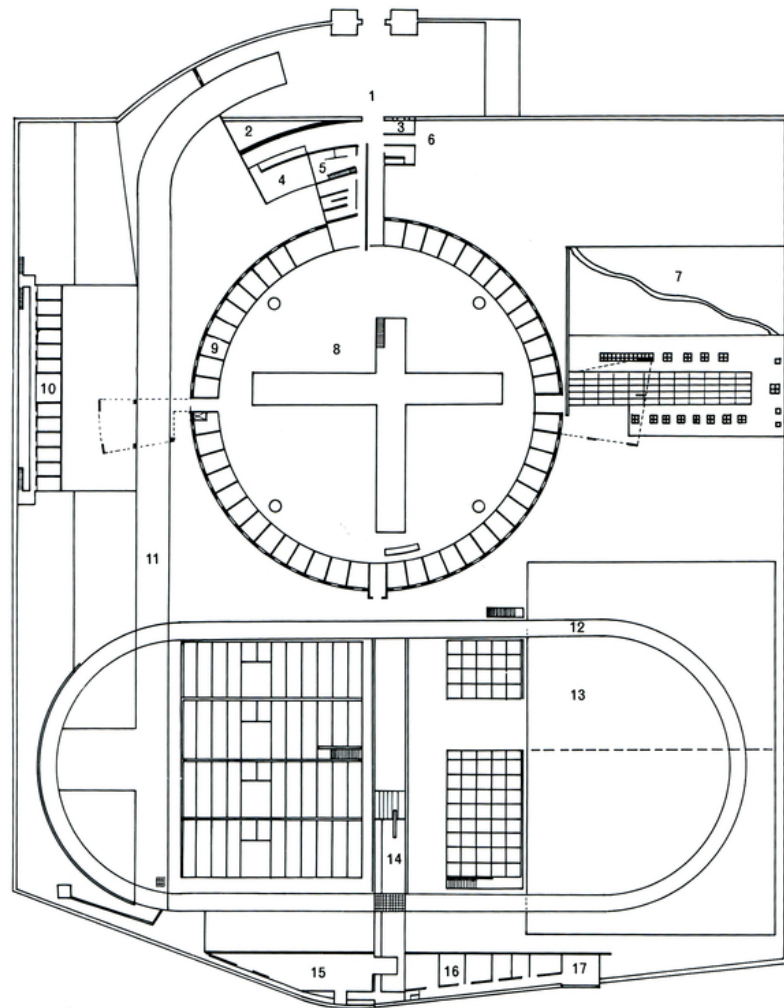


Fig. 2.39 - Panopticon, OMA,
1980. Perspectiva interna.



Fig. 2.40 - Panopticon, OMA,
1980. Planta.



ground floor

1. entrance
2. lobby
3. porters' room
4. meeting room
5. reception
6. exit to visitors area
7. visitors garden

8. dome floor
9. cells
10. pavilion for difficult prisoners
11. storage
12. track
13. sports field
14. pool

15. guards' canteen
16. shops
17. instruction department

Fig. 2.41 - Panopticon, OMA,
1980. Edifício original, projetado
por Bentham.

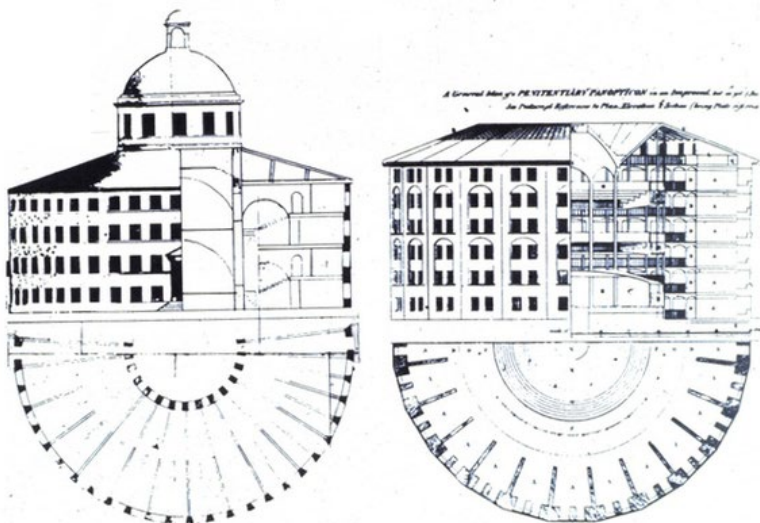


Fig. 2.42 - Panopticon, OMA,
1980. Isométrica do conjunto.



Fig. 2.43 - Panopticon, OMA,
1980. Perspectiva mostrando
um dos novos volumes anexos
ao corpo principal.

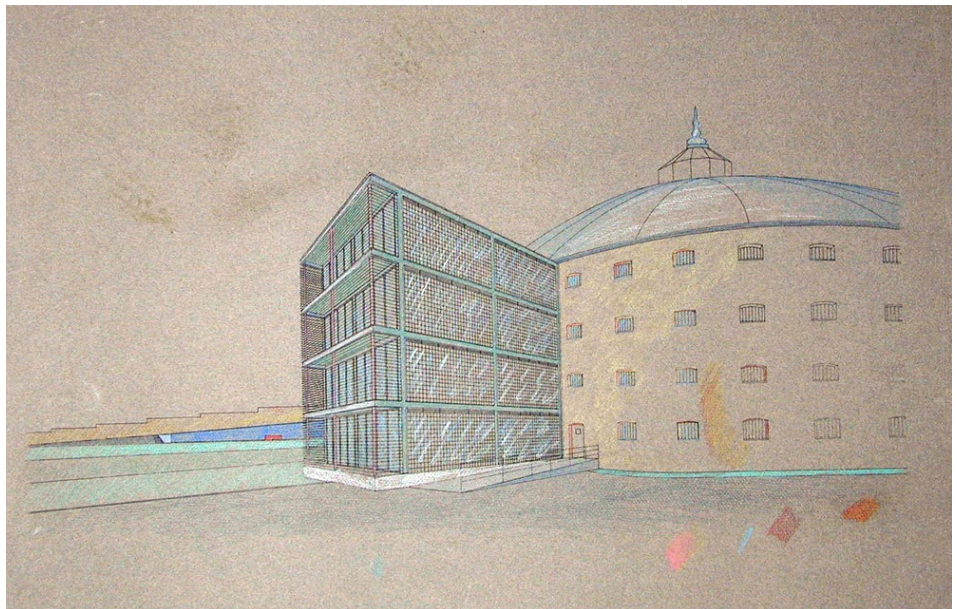


Fig. 2.44 - Panopticon, OMA,
1980. Perspectiva interna
mostrando a vista do edifício
principal a partir de um dos novos
edifícios propostos.

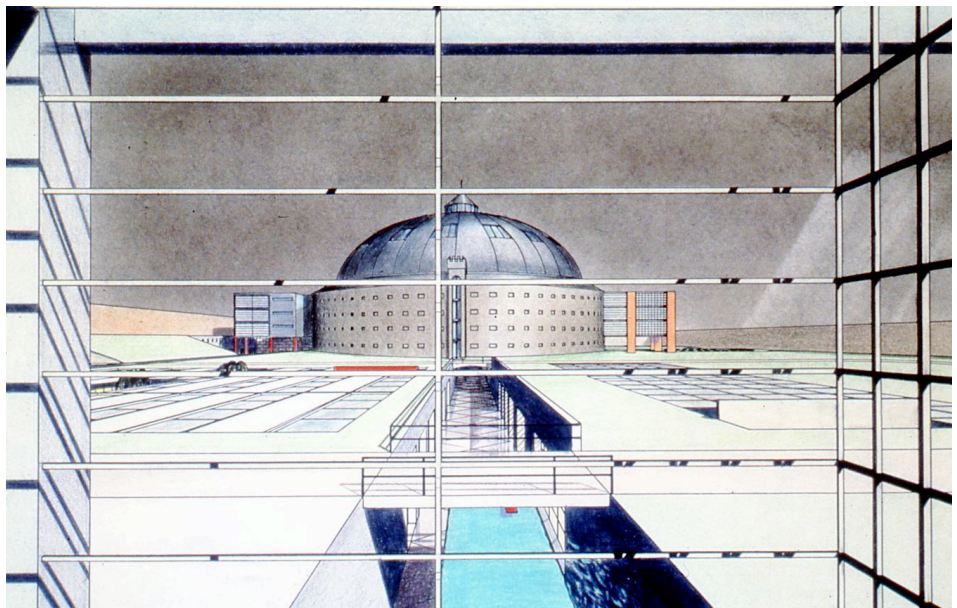


Fig. 2.45 - Panopticon, OMA,
1980. Esboços.

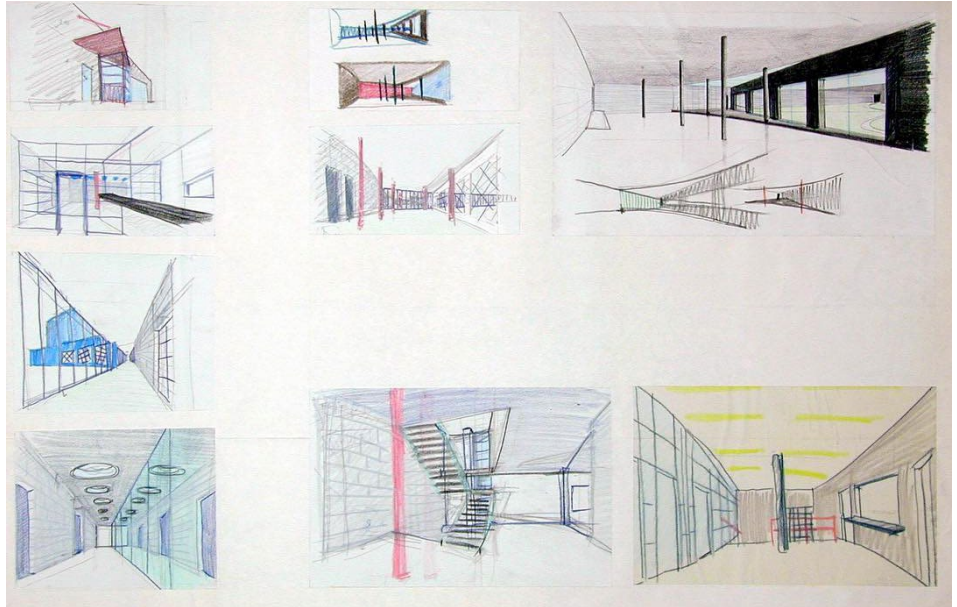


Fig. 2.46 - Panopticon, OMA,
1980. Maquete.

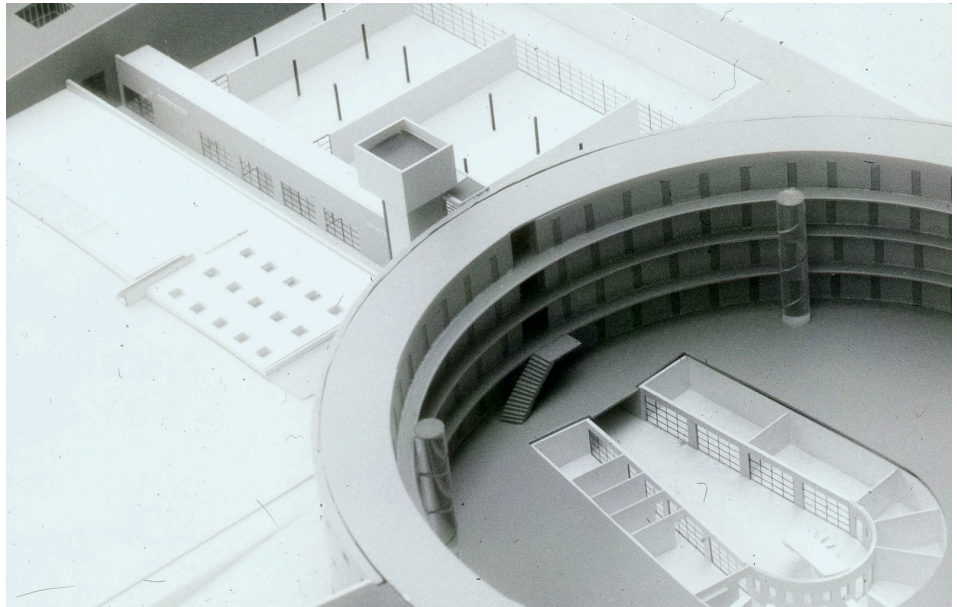


Fig. 2.47 - Panopticon, OMA,
1980. Maquete.



Capítulo III

Paredes Portantes

Após a ampla divulgação dos resultados dos concursos do fim dos anos 1970 e o lançamento de Nova York Delirante, o OMA passa a receber encargos particulares. De 1980 a 1984, o escritório desenvolve pequenos projetos residenciais que tomam partido da parede como elemento compositivo e estrutural. Koolhaas e Zenghelis não eram estanhos a tradição da parede portante: tanto as habitações mediterrâneas da Grécia quanto as casas geminadas de Rotterdam eram construções exemplares deste tipo de sistema estrutural. Além disso, desde o início de sua carreira, Koolhaas perseguia o tema da parede como elemento básico da arquitetura, capaz de “criar máxima divisão e contraste.”¹⁰²

A estrutura em parede portante também se adequava as exigências de área construída, programa e a busca por um caráter adequado nestes projetos iniciais. As propostas em parede portante dos anos 1980 têm área reduzida, com estreito vão entre as divisões, tornando a estrutura em parede portante mais econômica. Com exceção de um edifício institucional nesta categoria, os projetos limitam-se às necessidades básicas de uma unidade doméstica. Nestes projetos Koolhaas e Zenghelis ainda buscavam o caráter genérico apreciado pelos arquitetos em sua experiência norte-americana.

Berlim, Parte II

Berlim teve uma participação essencial na história da arquitetura. Como coloca Koolhaas,

“A riqueza de Berlim está na sequência prototípica de seus modelos: cidade neo-clássica, metrópole precoce, laboratório de testes modernista, capital nazista, vítima de guerra, Lazarus, campo de batalha da guerra fria, e assim por diante.”¹⁰³

O último episódio citado por Koolhaas tornou a capital alemã o palco de uma batalha ideológica que, no fim dos anos 1950, culminou em um embate arquitetônico, onde cada lado da cidade tentou provar sua superioridade cultural. Do lado oriental, o governo soviético deu início a *Stalinalle*, uma larga *boulevard* coroadada por dois edifícios idênticos, um de cada lado da avenida, compostos simétrica e austeramente. Do lado ocidental, o governo alemão, com apoio dos aliados, deu início à uma exposição internacional de arquitetura, chamada de *Interbau*, a ser construída no bairro Hansaviertel, próximo ao Portão de Brandeburgo, numa área arrasada pela guerra. O projeto propunha a implantação de volume dispersos, uma intenção de cidade no parque. Os edifícios foram projetados por arquitetos convidados, de diversas nacionalidades, incluindo Alvar Aalto, Walter Gropius, Oscar Niemeyer e Le Corbusier¹⁰⁴. A mensagem era clara: de um lado a ordem e a igualdade, do outro lado a liberdade e a diversidade. Em 1961, dois anos após a conclusão de Hansaviertel, o conflito deixou o campo cultural para materializar-se no Muro de Berlim.

Na década de 1970, Berlim Ocidental via-se sem um centro, devastado pela guerra, e sua população decrescia constantemente. Aparentemente a cidade capitalista, ilhada pelo muro, perdia a batalha cultural. Com o apoio financeiro de outras cidades alemãs, que àquela altura sustentavam Berlim—que já não gerava mais renda suficiente para sua demanda cultural—a prefeitura passou a analisar a possibilidade de uma nova Exposição Internacional, tentando repetir a proposta da *Interbau*.¹⁰⁵ Josef Kleihues, ao perceber o iminente perigo de repetir os erros do

108. KOOLHAAS, Rem. ZENGHELIS, Elia. *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Casabella, Milão, nº378, 1973.

109. “The richness of Berlin resides in the prototypical sequence of its models: neo-classical city, early Metropolis, modernist testbed, Nazi capital, war victim, Lazarus, cold war battlefield, and so on.” KOOLHAAS, Rem. *The Terrifying Beauty of the Twentieth Century*. In: LUCAN, Jacques. *Rem Koolhaas/OMA*. New Jersey: Princeton Press, 1990. p. 154.

110. Le Corbusier exigiu da administração da cidade um terreno fora da área de Hansaviertel para a implantação de uma *Unite d’Habitación*. Informação disponível em: <http://www.visitberlin.de/en/spot/corbusier-house-berlin>. Acessado em: 07/02/2015.

111. A+U, *International Building Exhibition Berlin: IBA - 1987*. Tóquio: Nakamura, 1987.

modernismo—segundo as teorias pós-modernas correntes—passou a publicar no jornal Berlinger Morgenpost artigos criticando a iniciativa do governo, convidando esporadicamente teóricos contemporâneos para apoiar seus argumentos. Os artigos voltaram a opinião popular contra a intervenção modernista que a prefeitura supostamente estaria planejando e, em 1979, Kleihues assumiu a organização de um novo IBA. Segundo Wallis Miller, “ao invés da busca de um ‘Modelo para a Cidade’ correto, o IBA foi responsável por ‘Modelos para uma Cidade’, uma gama de possibilidades para a renovação do centro da cidade no fim do século XX.”¹⁰⁶

Já na década de 1980 a batalha ideológica entre Berlim Oriental e Berlim Ocidental não fazia mais parte do cotidiano. Com as tentativas diárias de fuga dos habitantes do lado oriental para o ocidental, o declínio da Berlim Oriental ficava cada vez mais evidente; a redução populacional de Berlim Ocidental não era o resultado de uma derrota ideológica. O debate arquitetônico ficou confinado, então, ao lado ocidental, onde diversas correntes debatiam como habitar a cidade em um espaço fragmentado, segregado do resto da Europa por um grande muro. Os habitantes de Berlim—“prisioneiros voluntários da arquitetura”—, encerrados em sua ilha, buscavam através da redescoberta da história da arquitetura a solução para a arquitetura, uma sessão de terapia de auto-ajuda dos “Arquitetos Anônimos,” como coloca Koolhaas.¹⁰⁷ Kleihues buscou representantes das principais correntes teóricas contemporâneas: o racionalismo, encabeçado por Aldo Rossi, o pós-modernismo norte americano, na figura de Charles Moore, e o contextualismo europeu, tendo os irmãos Krier como principais representantes.¹⁰⁸ Cada um dos arquitetos recebeu uma área de Berlim para propor a renovação urbana. Outros arquitetos relevantes no debate, mas que não se encaixavam nas correntes predominantes, receberam comissões pontuais, como John Hejduk e Peter Eisenmann—membros do IAUS em Nova York—e o OMA, que havia construído sua reputação como herdeiros do “fogo da modernidade.”¹⁰⁹

O resultado final da experiência foi controverso. Segundo Koolhaas, antes mesmo de qualquer debate, “esperava-se que os arquitetos simplesmente ‘consertassem’ as quadras, reconfigurando a cidade histórica.”¹¹⁰ Porém, para os sócios do OMA, esta atitude negava justamente os eventos que haviam gerado as condições necessárias para a proposta do IBA. Em 1984, quando alguns dos projetos já estavam concluídos, Colin Rowe declarou que a experiência do IBA se assemelhava a um “zoológico arquitetônico.”¹¹¹ Neste zoológico, o OMA propôs dois edifícios distintos: um conjunto de torres com apartamentos em Lützowstrasse, e um conjunto de edifícios e casa pátio em Friedrichstrasse.

Lützowstrasse

Para os dois concursos em Berlim, o OMA adota uma estratégia diferente. Ao invés de trabalhar com o método do *cadavre exquis*, cada um dos sócios fica responsável por uma proposta para uma diferente área da cidade. Zenghelis fica incumbido de propor edifícios ao sul de Hansaviertel, em uma quadra destruída por bombardeios. O edital para o concurso de Lützowstrasse era sintomático da reconstrução histórica proposta pelo IBA: um concurso de habitação popular em um terreno estreito que serviria para mediar entre a cidade e um conjunto de residências de três pavimentos no interior da quadra. A negação do edital era flagrante. Por um lado ignorava-se o

112. “Rather than searching for the correct ‘Model for a City,’ IBA was responsible for producing ‘Models for a City,’ a range of possibilities for the renovation of the late-twentieth-century inner city.” MILLER, Wallis. IBA’s “Models for a City”: Housing and the Image of Cold-War Berlin. *Journal of Architectural Education*, Oxford, Vol. 46, No. 4, Maio, 1993. p. 205.

113. KOOLHAAS, Rem. *Architecture*. In: LUCAN, Jacques. *Rem Koolhaas/OMA*. New Jersey: Princeton Press. 1990. p. 158-159.

114. É Kleihues quem classifica estas correntes desta maneira: “Thus, even among young architects, we find a nostalgic revival of interest in the theoretical tradition of classicism [...] Then again, we cannot ignore the renewed discussion of rationalism, which for me at least offers more perspectives for the future. And finally, regional cultural developments is very much in the spotlight, as exemplified by the great interest shown in traditionalism as trend in architecture.” KLEIHUES, Josef Paul. *IBA 1987: Examples Of A New Architecture*. Nova York: Rizzoli. 1986.

115. KOOLHAAS, Rem. *The New Sobriety*. In: LUCAN, Jacques. *Rem Koolhaas/OMA*. New Jersey: Princeton Press. 1990. p. 153.

116. *Palestra em 08/05/1987*, na *Architectural Association de Londres*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rtSTFUy-8wBw>. Acessado em: 07/02/2015.

117. ROWE, Colin. *IBA: Rowe Reflects*. *The Architectural Review*, Londres, Set. 1984.

fato de que o interior da quadra já não era vazio, como pretendiam os arquitetos do IBA, e por outro lado pedia-se um edifício de fachada, um cenário para recompor o perímetro da quadra que existira ali um dia.

A proposta do OMA expõe o interior da quadra, através da deformação e rotação das torres dos edifícios voltados para a via. Desta maneira, Zenghelis confere mais profundidade às torres, permitindo uma maior variação tipológica de apartamentos, além de uma melhor orientação solar. Nota-se aqui, assim como em seu projeto para a Residência do Primeiro-Ministro Irlandês, uma maior liberdade formal em relação ao trabalho realizado por Koolhaas. As torres são todas pousadas sobre o chão, extrudadas como um volume único, assim como a curva da residência irlandesa. Algumas têm recessos e balanços, lembrando os Arkitektons de Malevich. Linhas oblíquas dominam a composição, que termina de um lado em uma barra contendo programas comunais—salão de festa, áreas de convivência, parques infantis—e de outro lado numa barra curva, deformada de acordo com as prescrições de Chernikov em suas aulas ou como os projetos berlinenses de Mendelsohn.

As casas no interior da quadra têm a privacidade exigida pelo edital, mas não são completamente excluídas da cidade. As torres rotacionadas permitem vislumbres do interior da quadra, mas, em perspectiva, mantém o alinhamento predial, como mostra a imagem de Zoe Zenghelis (Figura XX). O concurso foi vencido por Vittorio Gregotti, que propôs um edifício paralelo à rua fechando as casas no interior do quadra. A proposta do OMA mostrava como, através de manipulações formais de barras e torres—tipologias modernas—podia-se integrar o novo modo de se habitar Berlim, construindo no interior da quadra, no caso do concurso, com a cidade histórica. O exemplo de Lützowstrasse ilustra de modo simples como a reconstrução da cidade perderia com a abordagem nostálgica perseguida por Kleihues. Porém, mais interessante como crítica ao IBA, a proposta desenvolvida por Koolhaas para o concurso em Friedrichstrasse aborda não somente a manipulação formal das tipologias mas também a própria noção de história como repositório do conhecimento para a reconstrução de Berlim.

Friedrichstrasse

A estratégia do OMA para o projeto da Friedrichstrasse partia de dois princípios básicos: a cidade como um conjunto de fragmentos irreconciliáveis e uma seleção idiossincrática de precedentes históricos como modelos para uma nova cidade. O primeiro princípio foi inspirado por um trabalho realizado por Koolhaas com O.M. Ungers em 1977, dois anos antes do início oficial do IBA. Kleihues já discutia com o poder público suas propostas para a nova Exposição Internacional, e Koolhaas e Ungers, opondo-se abertamente às idéias de Kleihues, criaram um “proposta irresponsável”¹¹² para o futuro de Berlim. A proposta, apesar de irreal, questionava o princípio básico de uma Exposição Internacional de Arquitetura: se a população de Berlim decrescia constantemente, qual era o propósito de se construir mais edifícios? Ao costurar as partes da cidade com edifícios-quadra, tentando recompor a cidade histórica, tudo que o IBA conseguiria seria criar zonas urbanas artificiais, “cidades Potemkin.” Se não havia população para ocupar os edifícios, a melhor das hipóteses resultaria numa distribuição maior da densidade populacional, diluindo a intensidade dos acontecimentos urbanos em áreas já estabelecidas. Contrapondo

118. Palestra em 08/05/1987, na Architectural Association de Londres. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rtSTFYU-8wBw>. Acessado em: 07/02/2015.

119. KOOLHAAS, Rem. UNGERS, O.M. *The City in the City*. Berlin: A Green Archipelago. Berlin: Lars Müller Publishers. 1977.

ironicamente este postulado, Koolhaas e Ungers propuseram enxergar Berlim como um Arquipélago Verde: uma séria de fragmentos considerados dignos seriam mantidos e áreas inteiras que não passavam de cidades fantasma seriam apagadas, dando lugar a um prado verde onde programas impossíveis de se acomodarem ao tecido da cidade tradicional poderiam ser explorados.¹¹³ Desta maneira, os centros urbanos seriam adensados, intensificando os fatos urbanos através da congestão. A idéia do vazio como maneira de intensificar a cidade foi levada adiante pelo concurso para a Friedrichstrasse.

O segundo princípio foi ilustrado em uma imagem (Fig. 3.1) apresentada ao júri do concurso. A imagem revela a preferência por referências históricas modernas de Koolhaas, que não escondia seu desgosto pelas vertentes tipológicas e historicistas da arquitetura e sua intenção de levar adiante o “fogo do modernismo.” Três projetos emblemáticos e não-realizados da década de 1920 apresentam-se inseridos nos arredores da área do concurso, todos conectados à Friedrichstrasse: o arranha-céus de vidro de Mies van der Rohe, a cidade multifuncional de Hilberseimer e um projeto de Mendelsohn.

Com esta imagem, Koolhaas tenta afirmar contraste entre suas referências históricas e as propostas historicistas do IBA. Com o projeto de Mies, Koolhaas mostra que a noção de arquitetura moderna como objeto alheio ao contexto é equivocada. Para sua surpresa nenhum membro do júri, composto em sua maioria por historiadores, conhecia o local de implantação do arranha-céus de Mies em Berlim. Segundo o arquiteto holandês, Mies mostra afinidade ao desenho da cidade neoclássica, posicionando o edifício no fim do eixo Norte-Sul da Friedrichstrasse. Sua forma elementar, um prisma triangular, complementa o desenho dos arremates dos eixos existentes: ao sul um círculo, ao leste um quadrado e ao oeste um octógono. Com seu arranha-céus, Mies arremata o eixo restante.

Já no projeto de 1924 de Hilberseimer, famoso por ilustrar em diversas publicações os “horrores do modernismo,” Koolhaas evidencia não somente a atenção ao contexto mas também a preferência pela multifuncionalidade no complexo, que muito antes das críticas à cidade funcionalista dos anos 1960 já recusava o zoneamento funcional como solução urbana. O complexo de Hilberseimer não pretendia ser um modelo infinitamente replicável. O projeto compreendia nove quadras intencionalmente posicionados no centro antigo da cidade de Berlim, grandes barras longilíneas separadas por vazios. Ao implantar o projeto no meio da cidade histórica, o arquiteto buscava implantar um novo pulmão na cidade, uma nova tipologia que reforçaria, por contraste, a intensidade dos eventos sociais. Ainda mais irônico que a falta de conhecimento do júri quanto à implantação do conjunto era o ideal de cidade multifuncional de Hilberseimer, um conceito que serviu de bandeira contra o urbanismo moderno e que, apesar de tudo, acabou ignorado pelos planejadores do IBA.

A proposta de Koolhaas, partindo destas duas estratégias, propunha preencher as quadras com diversas tipologias habitacionais desenvolvidas desde o início do século XX: barras, torres e casas-pátio ocupariam as quadras da Friedrichstrasse. Nas duas quadras junto ao Muro, Koolhaas propõe preencher os vazios com casas-pátio de um ou dois pavimentos, fazendo uma transição entre o gabarito relativamente baixo do muro (3,6 metros) e os edifícios existentes, com cinco pavimentos, em média. Nas outras duas quadras, são implantadas diversas barras e torres, ora recompondo o

alinhamento predial, ora inseridos em vazios internos das quadras, criando novos espaços públicos que permeiam a cidade.

As casas junto ao Muro têm duas configurações distintas: à oeste, casas com dois pavimentos, sendo o segundo pavimento menor que o primeiro, criando um perfil recortado em corte; à leste, casas com pátio linear, térreas. Em ambos os casos, Koolhaas utiliza estrutura de parede portante. Apesar de ilustrar a proposta com imagens das casas-pátio de Mies Van der Rohe, Koolhaas não distribui a estrutura em uma grelha regular destacada das divisões horizontais do espaço, como no exemplo do mestre alemão. O desenho em planta assemelha-se mais ao labirinto de paredes de Pompéia, citado na memória do projeto, cada uma das habitações com uma planta distinta. Apesar da citação dos projetos da vanguarda européia da década de 1920, há uma diferença fundamental aqui: as habitações não existem no espaço modernista isonômico da grelha regular infinitamente extensível; pelo contrário, aqui, assim como em Pompéia, a individualidade das habitações é reforçada pelo desenho específico de cada planta—o antônimo das propostas de padronização de habitações do movimento *Neue Sachlichkeit*—e a divisão e contraste é reforçada pelo uso de paredes portantes, que ora encontram-se em ângulo reto, ora traçam oblíquas na planta, ora desenham curvas.

Já os edifícios em altura devem sua volumetria à Hilberseimer, especificamente à seu projeto para o centro de Berlim, de 1930, citado na memória da proposta de Koolhaas. Sem detalhamento na única perspectiva em que aparecem, as barras pousam todo seu perímetro no chão. Assim como as barras de Hilberseimer, os paralelepípedos da proposta são completamente abstraídos, mas, diferentemente dos edifícios de 1930, as barras de Koolhaas não tem uma base expandida, limitando-se à projeção do edifício. Recusando-se a recompor o perímetro da quadra, Koolhaas posiciona os edifícios recuados do alinhamento predial ou perpendiculares à via, abrindo caminho para o interior da quadra. Estruturalmente, os edifícios aparentam também usar paredes portantes—decisão curiosa, levando em consideração a intenção de invocar a arquitetura moderna da década de 1920 e a proposta de dar permeabilidade ao interior da quadra.

A proposta de Koolhaas, assim com a de Zenghelis, não foi premiada. Aldo Rossi ganhou o concurso com uma proposta que, previsivelmente, recompunha a quadra da cidade histórica, sem deixar vestígios dos conflitos e sem levar em consideração a forte carga simbólica do Muro de Berlim. Como prêmio de consolação, o OMA recebeu o encargo de um edifício em uma das quadras do concurso.

Fig. 3.1 - Precedentes modernos utilizados por Koolhaas e Zenghelis em seus projetos para o IBA.

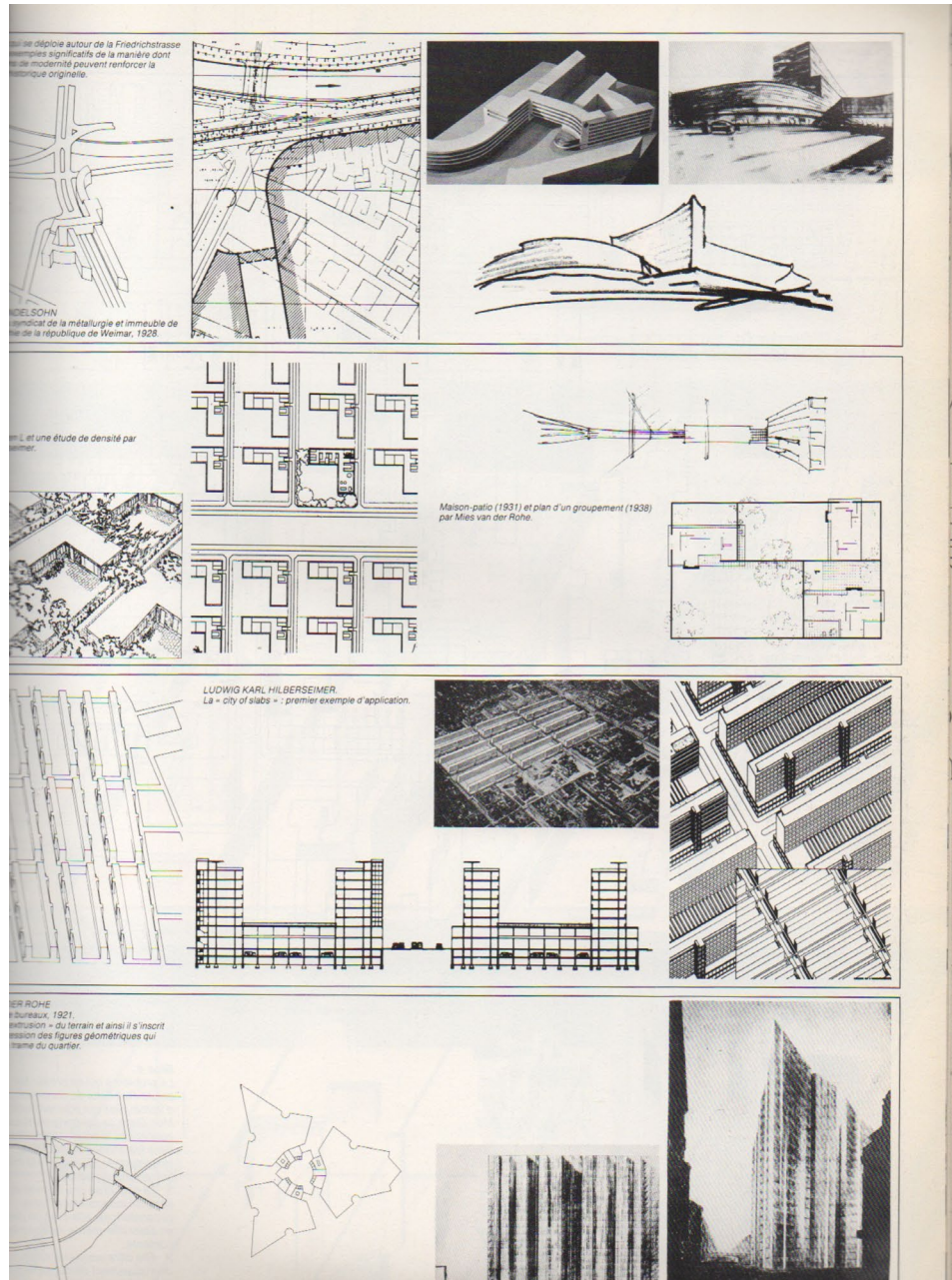


Fig. 3.2 - Lützowstrasse, OMA, 1980. Isométrica.

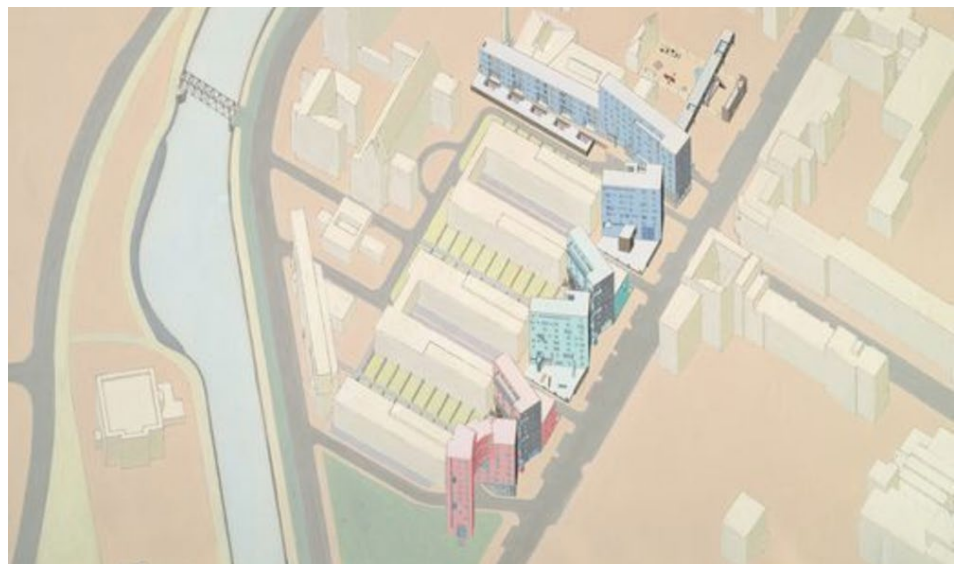


Fig. 3.3 - Lützowstrasse, OMA,
1980. Plantas.

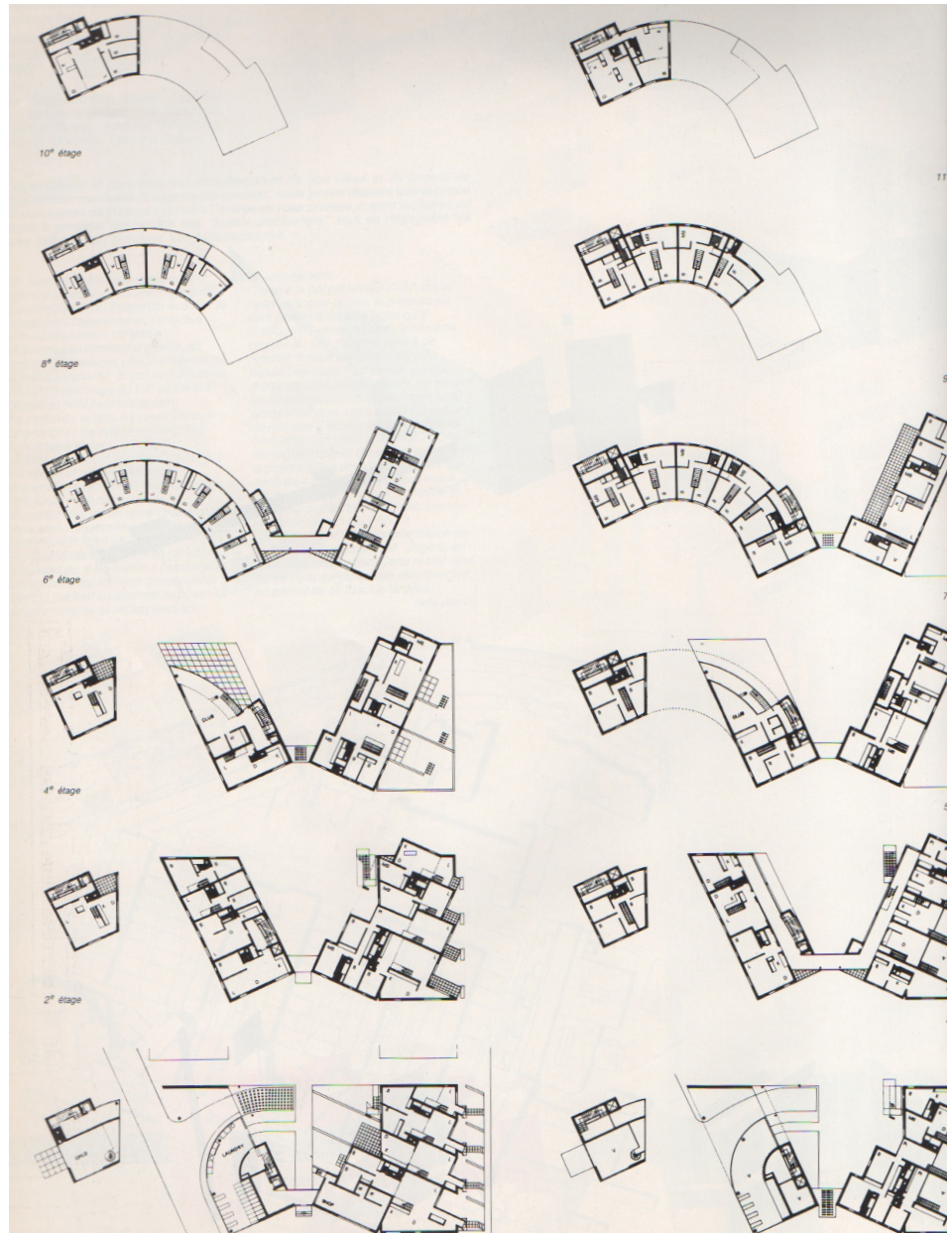


Fig. 3.4 - Lützowstrasse, OMA,
1980. Isométrica.



Fig. 3.5 - Lützowstrasse, OMA,
1980. Isométrica do conjunto.

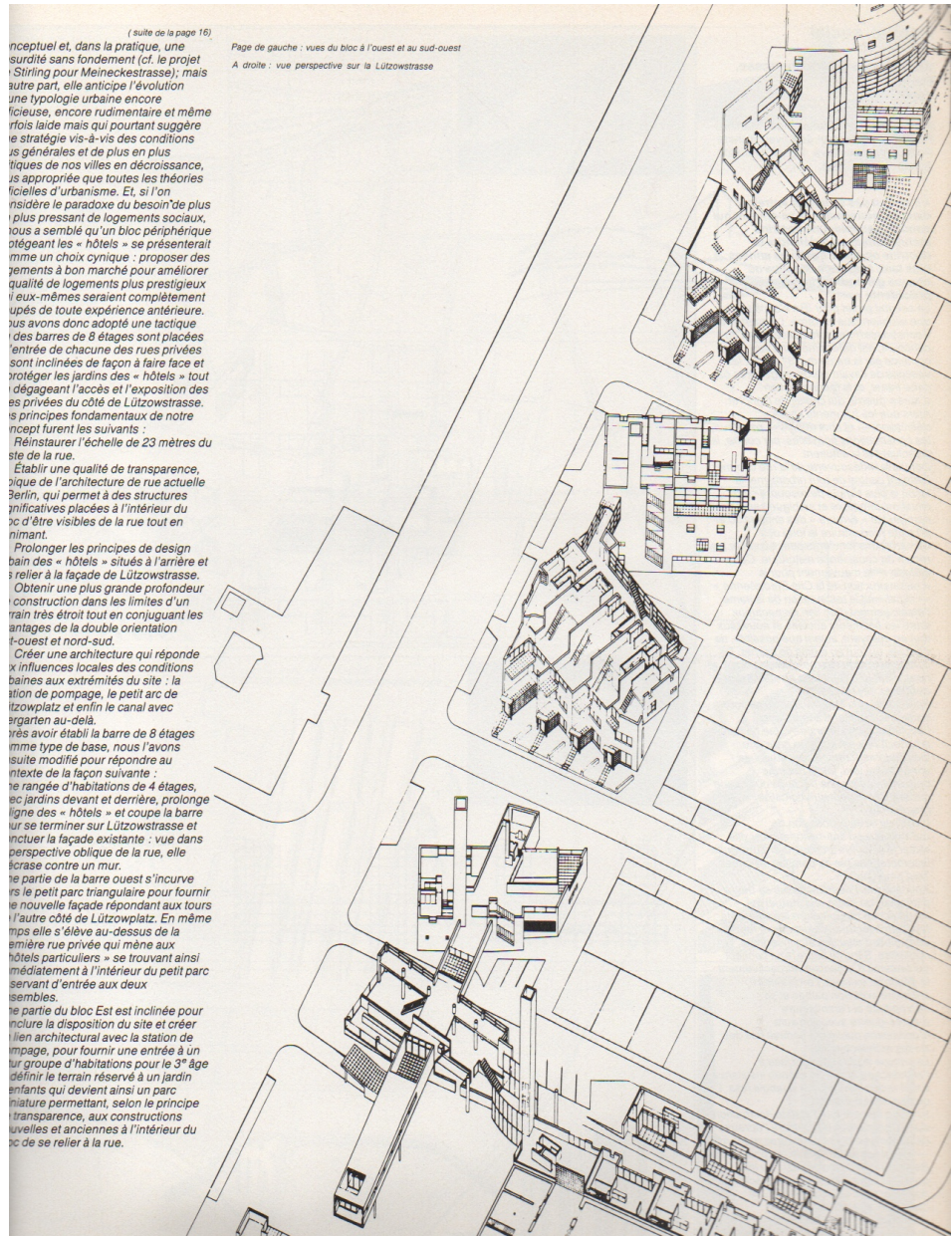


Fig. 3.6 - Lützowstrasse, OMA,
1980. Perspectiva.



Fig. 3.7 - Friederichstrasse, OMA, 1980. Desenho de Berlim com precedentes modernos citados por Koolhaas implantados. Abaixo, a torre triangular de Mies van der Rohe; pouco acima, o conjunto de Hilberseimer; no topo, o edifício curvo de Mendelsohn. No centro, o conjunto de Friederichstrasse projetado por Koolhaas.

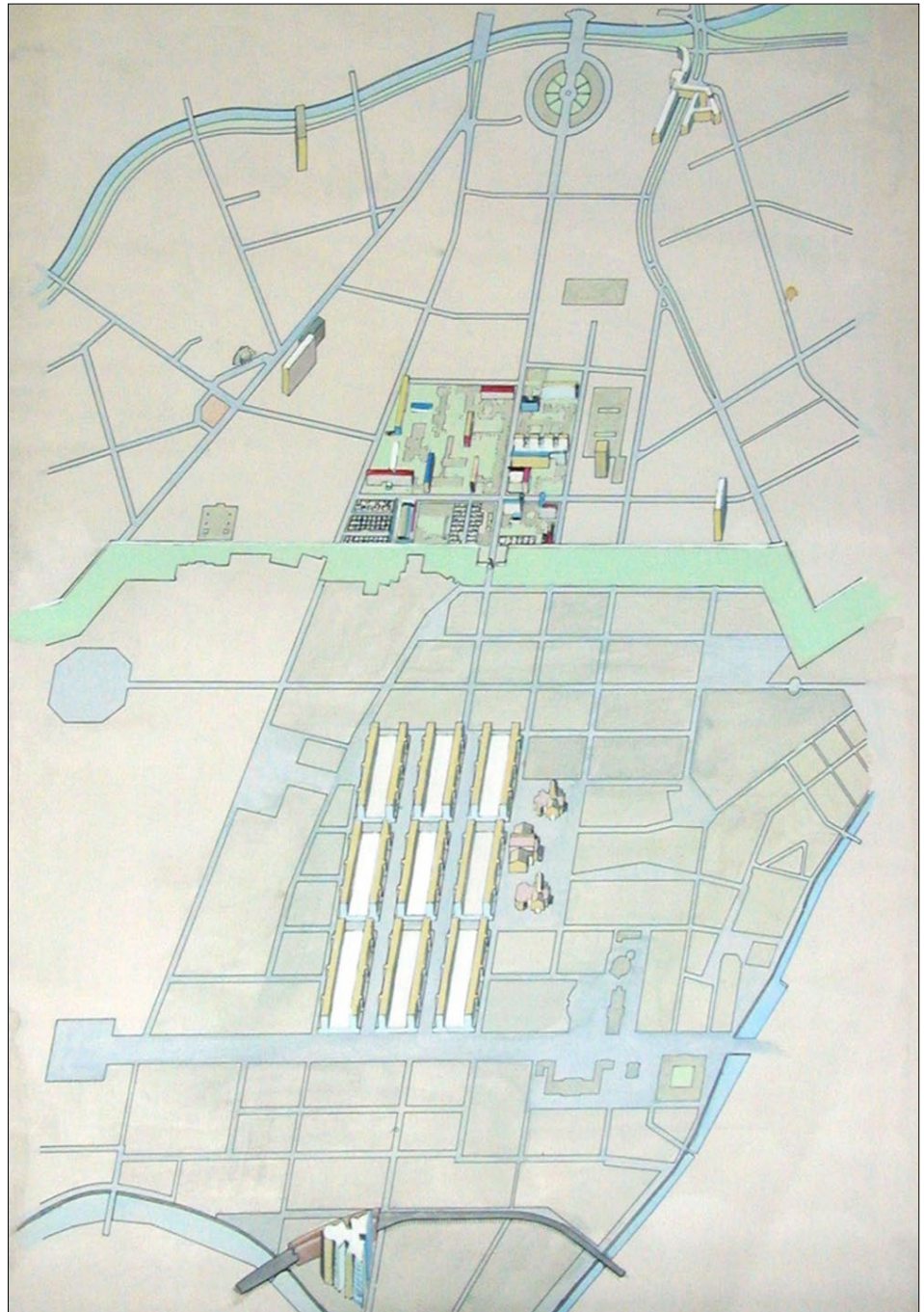


Fig. 3.8 - Friederichstrasse, OMA, 1980. Isométrica das residências propostas.

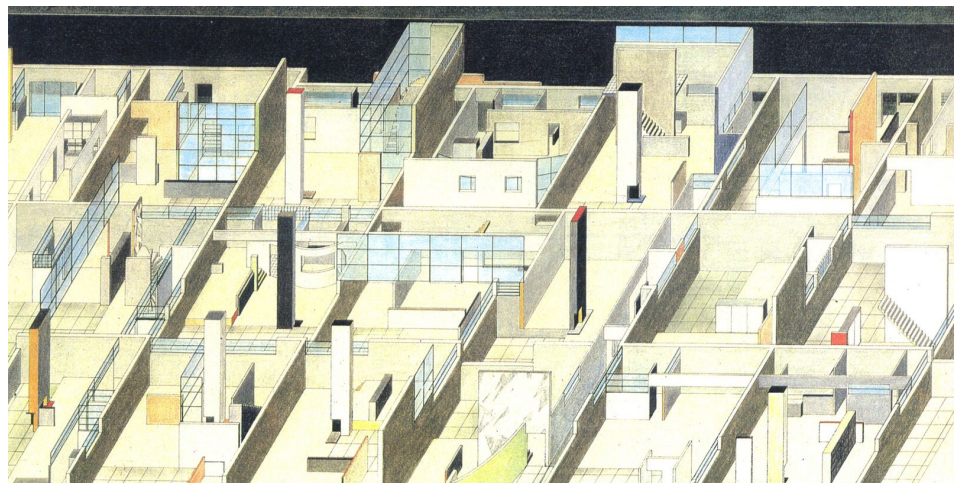


Fig. 3.9 - Friederichstrasse,
OMA, 1980. Plantas.

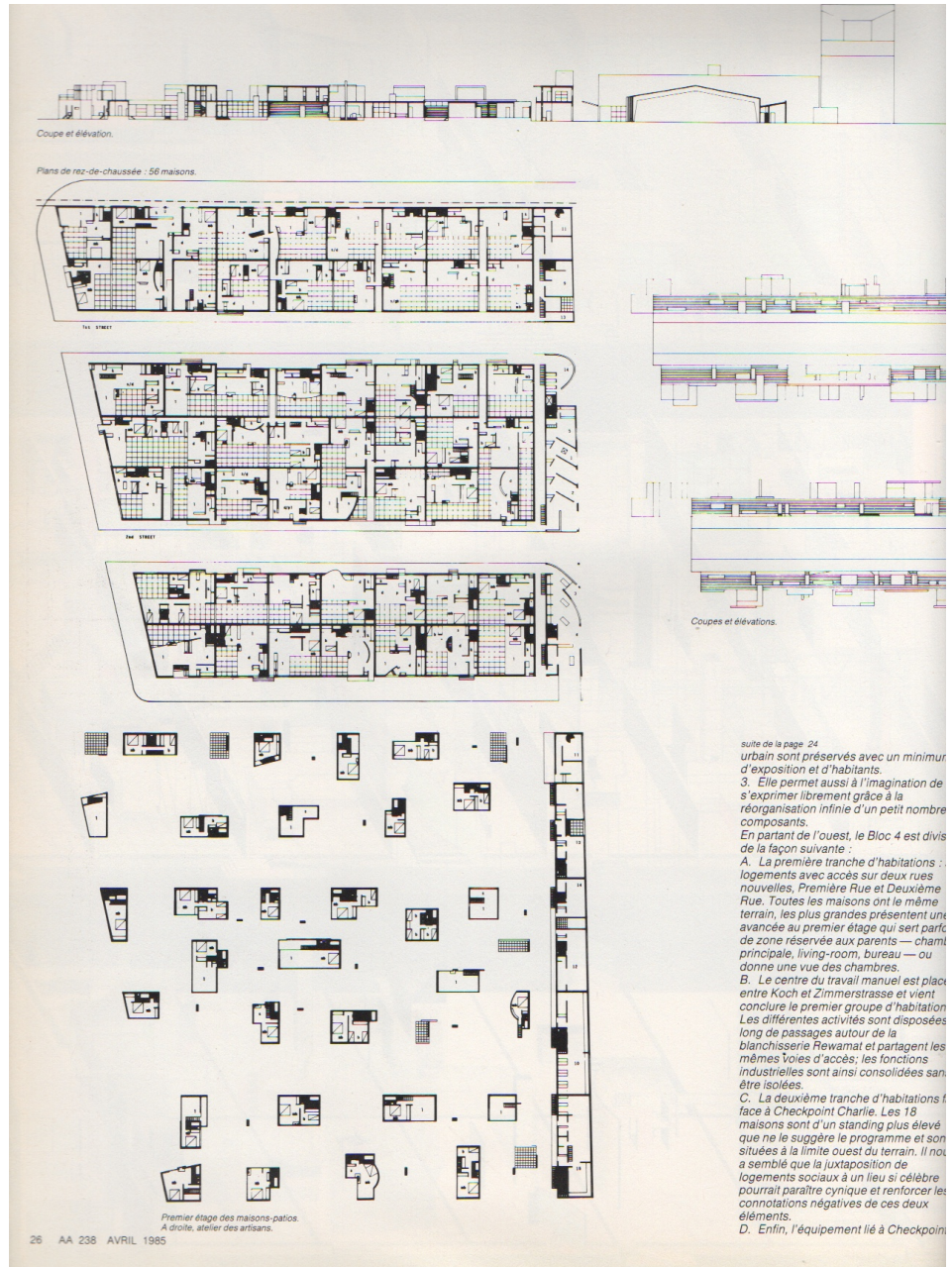


Fig. 3.10 - Friederichstrasse,
OMA, 1980. Isométrica do
conjunto, com casas de gabarito
baixo no topo, próximas ao muro
de Berlim, e edifícios em barra
preenchendo os vazios da quadra
abaixo.



Estação de Polícia

Em 1982, a prefeitura de Almere encomendou um projeto para uma nova sede da polícia local. Apesar de ser a primeira obra construída do OMA, concluída em 1985, o projeto não consta nas páginas do S, M, L, XL e, segundo a memória do projeto—publicada posteriormente—quando o projeto foi concluído, os integrantes do escritório decidiram que “seria melhor deixar a publicação colorida e as garrafas de Champagne guardadas por mais algum tempo.”¹¹⁴

Posicionado em um miolo de quadra, entre uma via exclusiva para transporte público e um conjunto comercial, o edifício “não recebeu um belo terreno” tornando “difícil a apreciação de sua forma.”¹¹⁵ Assim como a Casa em Miami, a estação de polícia se organiza em quatro faixas: acesso e circulação, pátios e escritórios, salas para atendimento ao público e novamente escritórios. O edifício se desenvolve majoritariamente no térreo, com apenas dois volumes com dois pavimentos. A escolha da estrutura de parede portante se explica, neste caso, pela área relativamente reduzida do projeto—aproximadamente 800m²—e seu programa simples, composto majoritariamente por pequenas salas para atendimento individual ou pequenos grupos de trabalho.

O tema do muro como divisão reaparece aqui. Uma longa parede azul apoiando letras em neon soletrando “*politie*” define a fachada e organiza todo o edifício, remissente, segundo Gargiani, dos projetos tardios de Rietveld. O autor italiano inclui a Estação de Polícia em Almere na categoria “modernidade vernacular,” por sua volumetria abstraída, utilização de materiais locais—azulejos azuis na fachada principal, azulejos brancos no restante—e técnicas vernáculas—a construção em alvenaria portante¹¹⁶. O edifício segue uma lógica compositiva simples, com eixos de circulação definindo sua forma, enquanto salas são formadas nas faixas intermediárias. O resultado é ordinário, e o “ponto cego na criação do espaço” que Koolhaas admitira no mesmo ano em conversa com Rob Krier¹¹⁷ fica evidente aqui.

Apesar de Gargiani buscar genealogia qualificada ao descrever a obra, as críticas contemporâneas à sua conclusão não foram tão tolerantes. Segundo texto publicado na revista Forum:

“O local é abominável, o conceito está morto, a piada não funciona, e o edifício só é fotogênico quando fotografado da altura de um automóvel. Ele está tremendo, literalmente: existem rachaduras na parede. Perdemos uma ilusão: a arquitetura holandesa não será salva pelo OMA.”¹¹⁸

Apesar do fracasso crítico, e do aparente esforço da parte do OMA de manter o projeto desconhecido nas publicações especializadas, vale notar sua relevância na cronologia das obras do escritório. Enquanto a estação de polícia em Almere busca o pragmatismo holandês, abandonando aspectos espaciais em favor de um funcionalismo utilitarista, o projeto do Teatro da Dança em Haia, iniciado no mesmo ano, buscaria nas formas da arquitetura moderna internacional—em especial brasileira—espaços apropriados à seu caráter, sendo essencial para a transição de Koolhaas de escritor para arquiteto, como o próprio arquiteto coloca.¹¹⁹ Koolhaas voltaria a visitar o tema da tradição holandesa com maior êxito no seu projeto Patio Villa, de 1984.

120. “[...] it would be better to subdue the double page color spreads and keep the champagne bottles in reserve a little longer.” Disponível em: <http://oma.eu/projects/police-station>. Acessado em: 02/12/2017.

121. “It is not blessed with a beautiful site [...] it is hard to find an angle to appreciate its form.” *ibid.*

122. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 114.

123. GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” AA Files, n° 74, 2017. p. 98-111 p. 104

124. “The location is abominable, the concept is dead, the joke does not work, and the building is only photogenic when photographed at cruising height. It is literally shaking: there are cracks in the wall. We have lost an illusion: Dutch architecture will not be saved by OMA either.” STEINGENGA, Madeleine. “Not Without a Scratch.” Forum, Abril 1987, p.2 apud. GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” AA Files, n° 74, 2017. p. 99

125. LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1993-1996. Madrid: El Croquis n° 59, 1996. p.12

Fig. 3.11 - Estação de Polícia,
OMA, 1982. Acesso principal.



Fig. 3.12 - Estação de Polícia,
OMA, 1982. Isométricas.

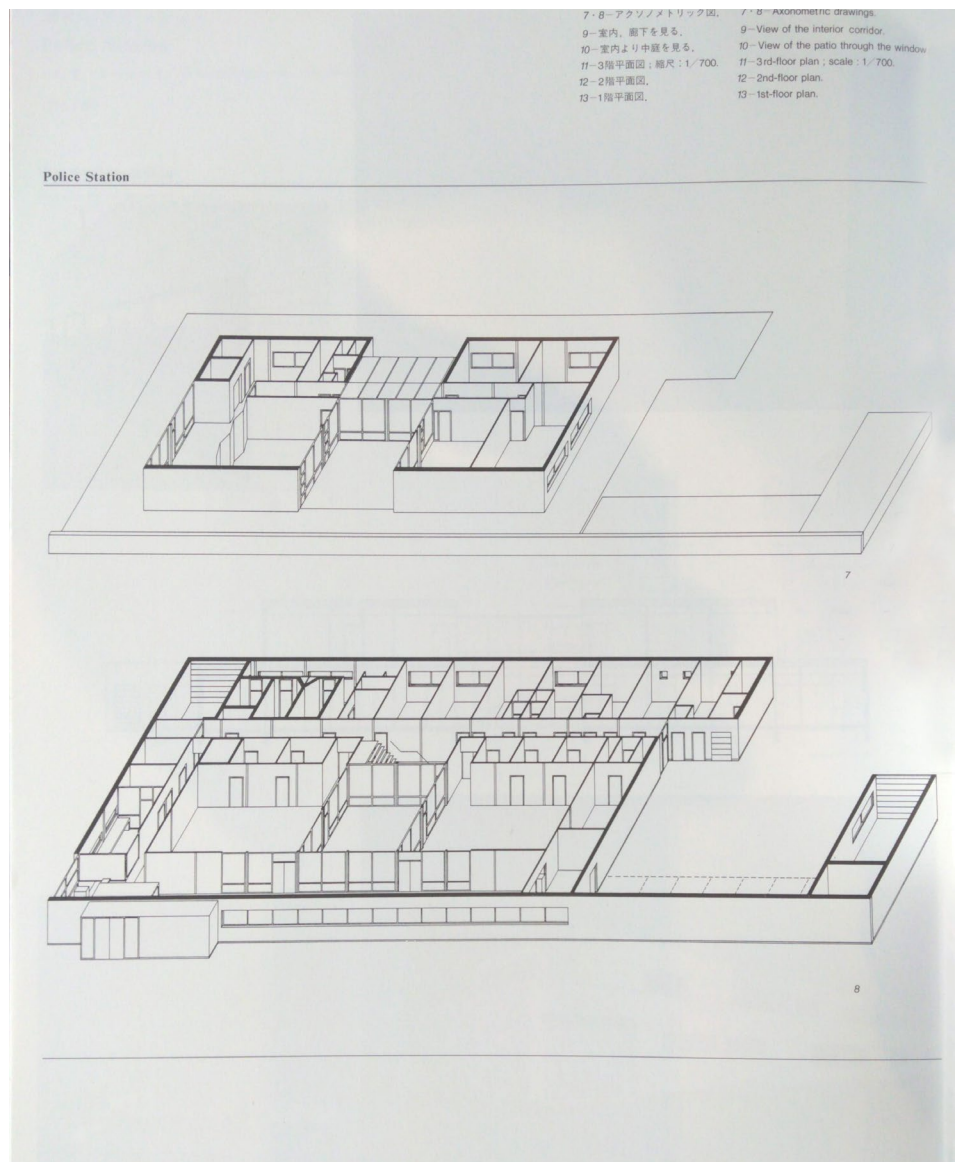


Fig. 3.13 - Estação de Polícia,
OMA, 1982. Planta térreo.

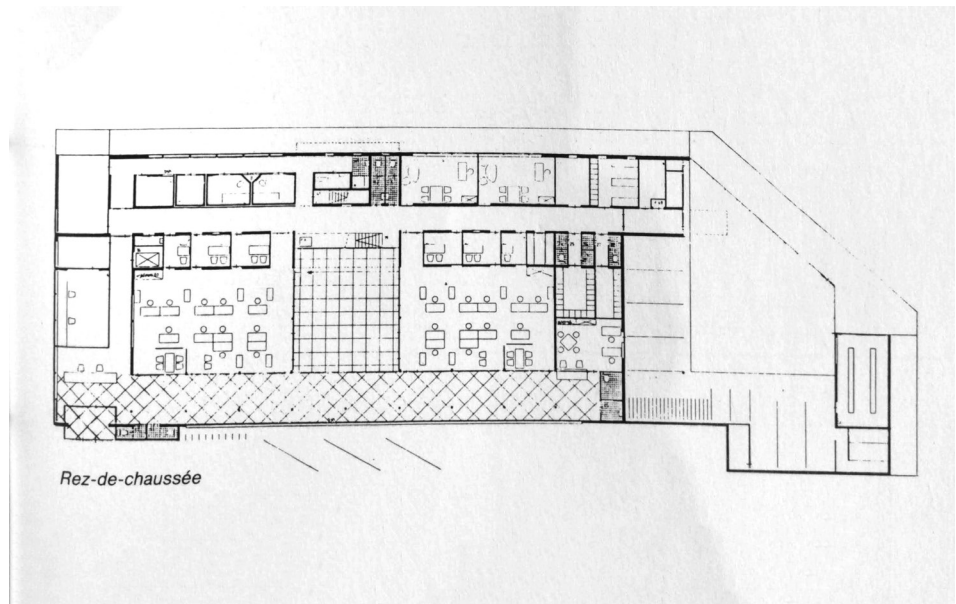


Fig. 3.14 - Estação de Polícia,
OMA, 1982.



Fig. 3.15 - Estação de Polícia,
OMA, 1982.



Capítulo IV

Esqueleto Implícito

A segunda classificação de estruturas nas obras do OMA trata de estruturas que utilizam pilares independentes no pavimento térreo e paredes conjugadas a grelha estrutural nos pavimentos superiores. A maior parte dos projetos incluídos nesta categoria começou a ser desenvolvida em 1980-81, quando tanto Koolhaas quanto Zenghelis deixam o corpo docente da Architectural Association¹²⁰ para criar um portfólio com obras construídas, a fim de afastar a fama de arquitetos exclusivamente teóricos.¹²¹

Em 1980, Koolhaas recebe um encargo da cidade de Rotterdam para um estudo sobre o impacto de torres altas no centro da cidade. A contratação de Koolhaas provavelmente deve-se à publicação de *Delirious New York*¹²² dois anos antes, que gera notoriedade para a sede holandesa do OMA. Sem terreno pré-definido, Koolhaas opta por implantar o edifício—apelidado de Boompjes (Fig. 4.1), “árvores” em holandês—próximo ao centro da cidade, numa área bombardeada na segunda guerra. Ao optar por um terreno vazio próximo a um contexto histórico, o arquiteto holandês busca seguir com suas críticas ao pós-modernismo historicista. O projeto consiste em sete torres residenciais que se projetam em diferentes ângulos sobre o rio Nieuwe Mass, com uma base contendo programa público unindo as torres e uma “rua-no-ar” com programas comunitários. Junto ao edifício, Koolhaas propõe içar uma antiga ponte desativada, criando uma oitava torre que “escapou”¹²³ do conjunto (Fig. 4.3). Enquanto a torre solitária evoca obras de El Lissitzky e outros construtivistas apreciados por Koolhaas, o conjunto de torres tem uma volumetria básica, sombreada a maneira de Hugh Ferriss em seus desenhos de Nova York, sem detalhes específicos. O projeto foi apresentado através de plantas com linhas simples, genéricas e com chamativas perspectivas internas e uma grande isométrica ilustrada por Madelon Vriesendorp. A torre a ser içada acompanhou um laudo técnico com explicações detalhadas da operação¹²⁴, levando a crer que, apesar de não passar de um estudo volumétrico para uma hipotética alteração de código urbanístico, Koolhaas pretendia ao menos tornar parte de sua proposta realidade.

A estratégia de promoção do escritório através do estudo obteve êxito. Aparecendo em publicações importantes à época, como Lotus International, GA Document, Architectural Design e até mesmo em um pôster dobrável que acompanhava a edição da *Architecture D’aujourd’hui*. O pôster trazia a grande isométrica de Vriesendorp que, assim como as ilustrações dos projetos hipotéticos para Nova York, era composto por fragmentos e citações a projetos anteriores do OMA, simbolizando a chegada dos projetos norte-americanos do escritório à cidade portuária holandesa—da mesma maneira que a piscina russa chegara à Nova York no conto de Koolhaas.

Com a notoriedade gerada pela publicação do conjunto Boompjes, Koolhaas passa a produzir estudos para grandes construtoras locais. Entre 1981 e 1990 o escritório desenvolve edifícios habitacionais de porte médio, baseados em precedentes modernos de habitação coletiva: blocos com apartamentos suspensos sobre um térreo livre, como o edifício Narkomfin em Moscou, de Ginzburg, ou as barras residenciais de Mies em Lafayette Park. Porém, nestes projetos do OMA, o dispositivo do pilotis aparece mais como imposição do programa ou contexto e menos como intenção formal. Nos pavimentos tipo dos projetos apresentados aqui, as paredes conjugam-se aos pilares devido à largura reduzida das unidades habitacionais, que tornam a possibilidade de destacar estrutura de divisórias inviável.

126. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 90

127. GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” AA Files, n° 74, 2017. p. 98-111

128. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 92

129. Texto disponível em <http://oma.eu/projects/boompjes>. Acessado em 08/12/2017.

130. Apresentado junto à publicação da obra na revista Lotus International n° 47.

Apesar de diversos textos sobre a relação entre objeto arquitetônico e cidade, Koolhaas raramente comenta sobre o dispositivo do pilotis. Nestes projetos não há intenção plástica na liberdade formal permitida pela planta livre, aspirações a grandes espaços públicos ou intenção de democratizar o acesso à cidade. A permeabilidade no pavimento térreo gerada pelos pilotis destes edifícios não é deliberada, é apenas corolário de condições externas. Nos pavimentos tipo, segue-se a mesma estratégia: sem necessidade de caráter representativo devido ao programa ordinário, Koolhaas opta pelo uso de pequenos vãos, reforçando o genérico e repetitivo das unidades de habitação.

Seis Edifícios Genéricos

Dos estudos produzidos pelo OMA Rotterdam para construtoras locais, alguns projetos foram construídos, mas nenhum foi definitivo para a carreira do escritório, sendo, em sua maior parte, ignorado pela crítica e pouco notados em sua historiografia. Todos edifícios produzidos aqui seguem um método de composição semelhante: dois ou mais paralelepípedos articulados através de rotação ou deslocamento, suspensos por pilares de concreto que em alguns casos são completamente vazados, em outros abrigam comércio.

O primeiro destes edifícios, De Brink, construído em Groningen entre 1983 e 1988, num terreno triangular à beira de um rio, consiste em duas torres residenciais, cada uma composta por duas barras deslocadas. A barra maior, com largura de 7,5 metros, é pousada no térreo, contendo vagas e depósitos. As barras menores, com 6,9 metros de largura são suspensas em largos pilares cruciformes, criando o acesso e área comum coberta. Gargiani observa que a implantação das torres dá-se de maneira semelhante às torres de Mies van der Rohe em Lake Shore Drive¹²⁵, aonde duas torres levemente deslocadas ocupando a beira de um rio foram, anos mais tarde, duplicadas, criando um segundo conjunto de torres deslocadas. As fachadas mais estreitas do edifício—norte e sul—são marcadas horizontalmente por varandas, enquanto as fachadas mais largas—leste e oeste—são revestidas com tijolos e perfuradas regularmente por janelas quadradas, com algumas linhas de azulejo em azul e vermelho criando padrões que remetem à composições De Stijl.

Em 1985, o OMA começa um projeto para a construtora Parksted em Amsterdam, chamado Byzantium. Assim como o projeto em Groningen, o Byzantium é pouco notório, e só é citado no S,M,L,XL como uma história em quadrinhos que conta sobre a interação entre o cliente e Koolhaas, mas não faz nenhuma menção—nem mostra imagens—à forma do edifício¹²⁶. O programa inclui habitações, comércio, garagem, escritórios e um restaurante panorâmico, tornando este o único projeto da categoria com diversidade programática. Localizado no limite entre a Amsterdam e o campo, o projeto localiza-se em uma esquina com um canal ao fundo, “aonde Arcadia e a metrópole se encontram”¹²⁷ segundo Koolhaas. Para criar uma transição de escala, Koolhaas posiciona duas barras baixas contendo apartamentos em sentido perpendicular ao canal. As duas barras criam dois pátios internos que são protegidos por barras mais altas delimitando o perímetro da quadra, numa tentativa de “fazer jus tanto à ambas as condições [do contexto], usando a escala metropolitana para proteger o idílico.”¹²⁸ Na esquina das vias um edifício ligeiramente mais alto que as barras no perímetro da quadra é ocupada por escritórios. O encontro de uma das

131. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 127

132. KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 354

133. “Where Arcadia and the metropolis are continued into each other.” A+U: Architecture and Urbanism. Rem Koolhaas: OMA: special issue. Tokyo, no.10, 1988. p. 119

134. “the design tries to do justice to both conditions by using the metropolitan scale to screen the idyll.” *ibid.*

135. "to create clichés capable of making the works of OMA immediately recognizable in their various urban contexts. From the hall of the residence, design with Miesian taste..." GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 118.

136. "The corner of Byzantium, with a yellow turret attached, participates in the Amsterdam tradition of 'failed' skyscrapers, which compensate for their lack of height with an abundance of tower-like motifs" Disponível em oma.eu/byzantium. Acessado em 08/12/2017.

vias com o canal é coroado com um tronco de cone dourado, mesmo dispositivo utilizado no acesso do Teatro da Dança em Haia, a fim de "criar clichés capazes de tornar os trabalhos do OMA imediatamente reconhecíveis em seus contextos urbanos."¹²⁹ Segundo a memória do projeto, o volume dourado "participa na tradição dos arranha-céus fracassados de Amsterdam, que compensam a falta de altura com uma abundância de ornamentos em forma de torre."¹³⁰ As barras que contêm os apartamentos tem vãos internos reduzidos e paredes de alvenaria conjugadas à estrutura de concreto, enquanto o volume na esquina das duas vias, contendo escritórios, é sustentado por um esqueleto independente que transparece na fachada, semelhante ao projeto do Morgan Bank. Há aqui uma preocupação com a caracterização adequada das funções no edifício, dada tanto pela escala dos blocos quanto pelo tipo de estrutura utilizada. A intenção de caracterizar adequadamente cada programa é indiscutível frente ao tronco de cone dourado, que marca o programa excepcional do conjunto.

No ano seguinte, 1986, o OMA desenvolve mais dois estudos, ambos construídos anos depois. O primeiro, Veerplein, concluído em 1989, é um conjunto típico de comércio no pavimento térreo e apartamentos nos demais pavimentos. Com gabarito baixo—três pavimentos—o edifício é composto por duas fachadas revestidas em vidro e duas fachadas em alvenaria. Ao sul, uma parede curva vermelha posicionada no eixo central do edifício marca a entrada principal de uma livraria, enquanto os pavimentos superiores são perfurados com janelas retangulares em ângulos retos, com a intenção de criar certo movimento a fachada neutra. Aqui, o térreo tem estrutura livre, porém o fechamento em vidro das lojas no térreo encerra todo perímetro do edifício. Os pavimentos superiores abrigam pequenos apartamentos.

O segundo projeto de 1986, Woningbouw, começou a ser desenvolvido pelo OMA Rotterdam, mas foi concluído por Kees Christiaanse após o arquiteto deixar o OMA em 1989 e abrir seu próprio escritório. Devido a diversos problemas, a obra só foi concluída 13 anos depois, em 2002. Construído nos subúrbios ao sul de Haia, o edifício está implantado entre uma rodovia e um canal. Apesar da distância entre a concepção original do projeto e sua conclusão, elementos básicos mantiveram-se desde a ideia inicial: o edifício é uma adição de duas tipologias de habitação, articuladas através de uma torre de apartamentos alta e um bloco linear de dois pavimentos com casas com pátio interno. Os dois blocos são suspensos por pilares de concreto no térreo, que abriga a garagem, enquanto os apartamentos têm estrutura conjugada às paredes internas.

Entre 1987 e 1988 o OMA desenvolveu os últimos dois projetos desta série de propostas para construtoras. Estes dois últimos projetos não foram construídos e há pouco material disponível sobre seu desenvolvimento. Ambos são variações do mesmo tema: dois prismas retangulares levemente deslocados unidos por uma base comum que, a julgar pelos desenhos disponíveis, abrigaria comércio e programas comunitários. A forma de apresentação dos projetos evoca as volumetrias abstratas de Hugh Ferriss em Nova York. No primeiro projeto, Eusebius Tower, em Arnhem, dois prismas são rotacionados em 90 graus, um pousado sobre o outro. O volume simples é perfurado regularmente por janelas retangulares, buscando o caráter genérico apreciado por Koolhaas nos edifícios de Nova York. A base tem forma, em planta, de um trapézio e sua fina cobertura é levemente inclinada, estendendo-se muito além da projeção das torres, criando uma composição instável. O segundo

projeto, Koninginnegracht, projetado para uma área residencial nos arredores de Haia, é composto por uma longo plinto horizontal que, segundo a memória, torna-se parte da quadra tradicional, enquanto duas torres, cada uma com uma tipologia distinta de apartamentos, são pousadas sobre esta base. A barra contém os programas comunitários, como piscina e academia, comércio e unidades de casa pátio. Assim como nos outros projetos para torres na Holanda da década de 1980, há uma preocupação em caracterizar os diferentes programas e tipologias de habitação segundo articulações de diferentes volumes, porém os volumes nunca separam-se completamente.

Fig. 4.1 - Boompjes, OMA, 1980. Tríptico de Madelon Vriesendorp.



Fig. 4.2 - Boompjes, OMA, 1980. Perspectiva interna de um dos apartamentos.



Fig. 4.3 - Boompjes, OMA,
1980. Torre proposta.

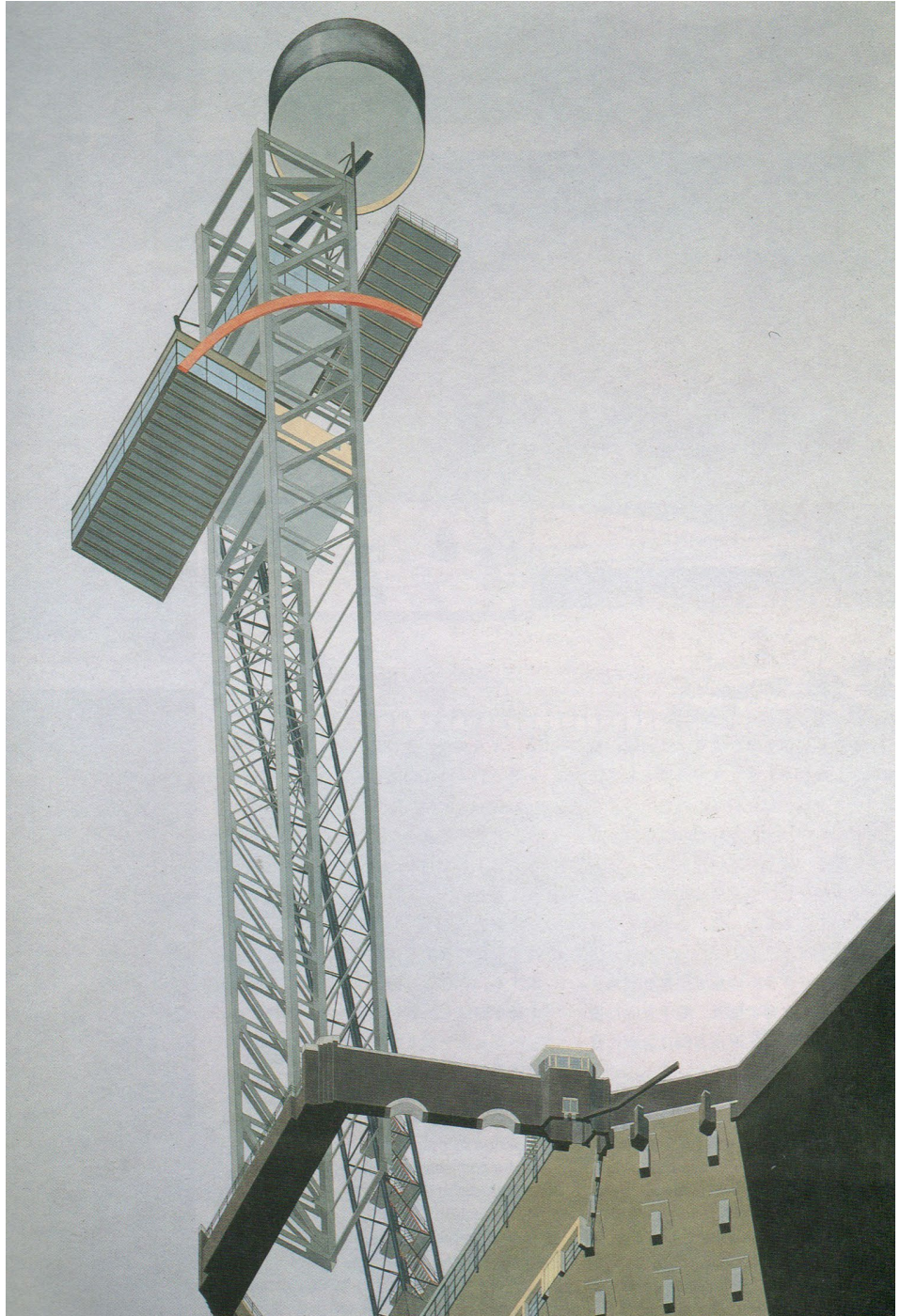


Fig. 4.4 - Boompjes, OMA,
1980. Maquete.

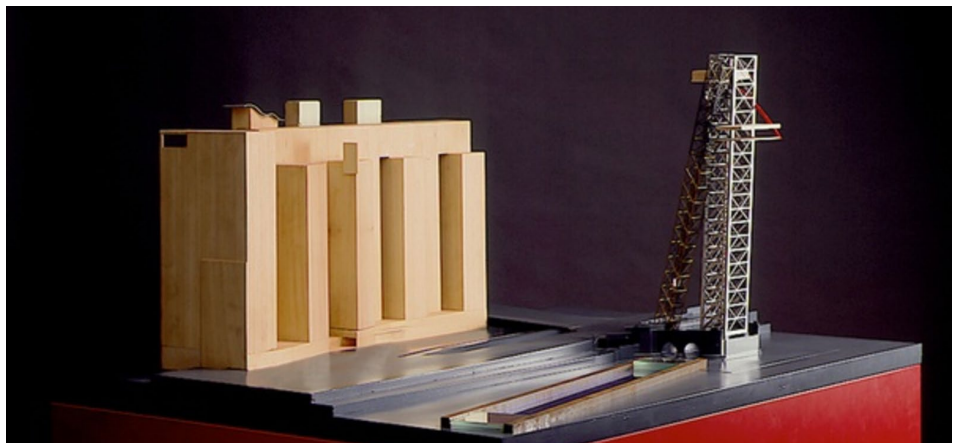


Fig. 4.5 - Apartamentos De Brink, OMA, 1983.



Fig. 4.6 - Apartamentos De Brink, OMA, 1983.



Fig. 4.7 - Apartamentos De Brink, OMA, 1983. Planta térreo.

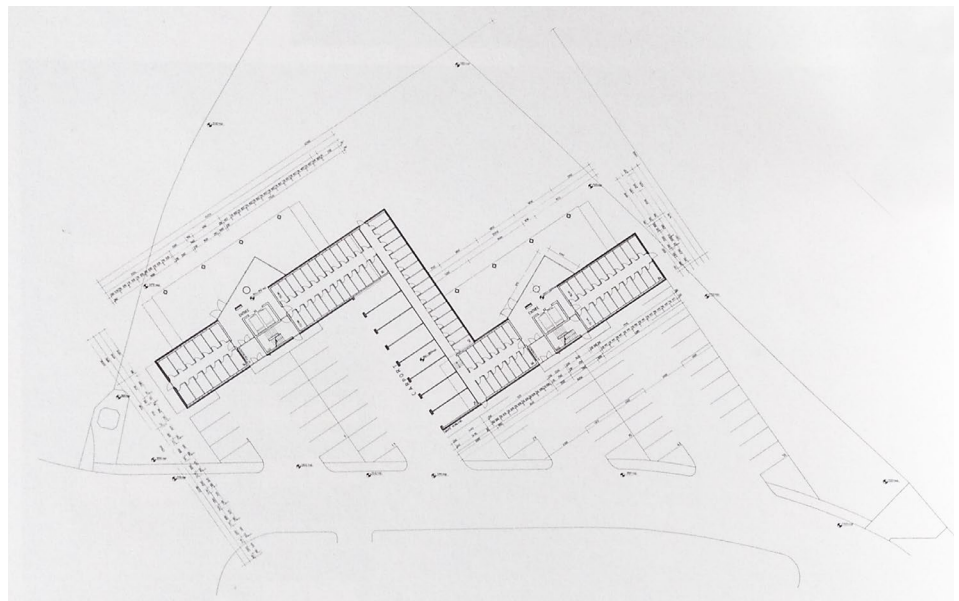


Fig. 4.8 - Byzantium, OMA,
1985.



Fig. 4.9 - Byzantium, OMA,
1985. Maquete mostrando
apartamentos voltados para o rio.



Fig. 4.10 - Byzantium, OMA,
1985.



Fig. 4.11 - Veerplein, OMA,
1986.



Fig. 4.12 - Woningbouw, OMA,
1986.



Fig. 4.13 - Woningbouw, OMA,
1986.



Fig. 4.14 - Eusebius Tower,
OMA, 1988.

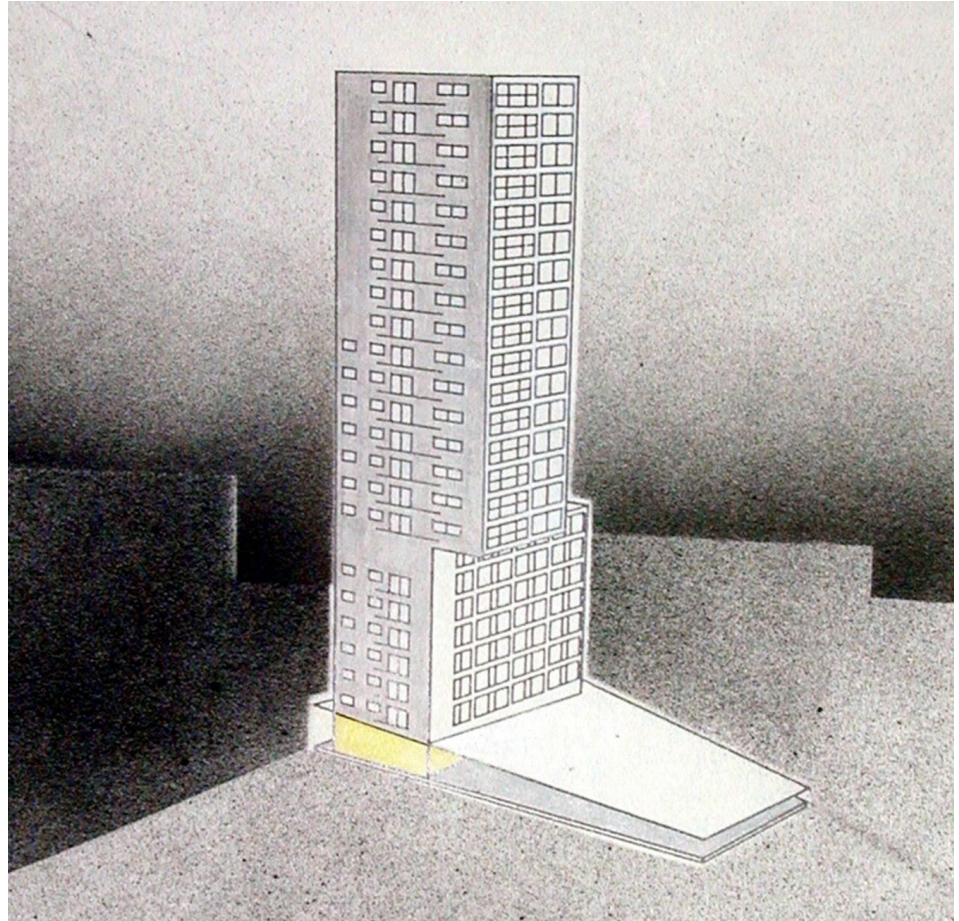
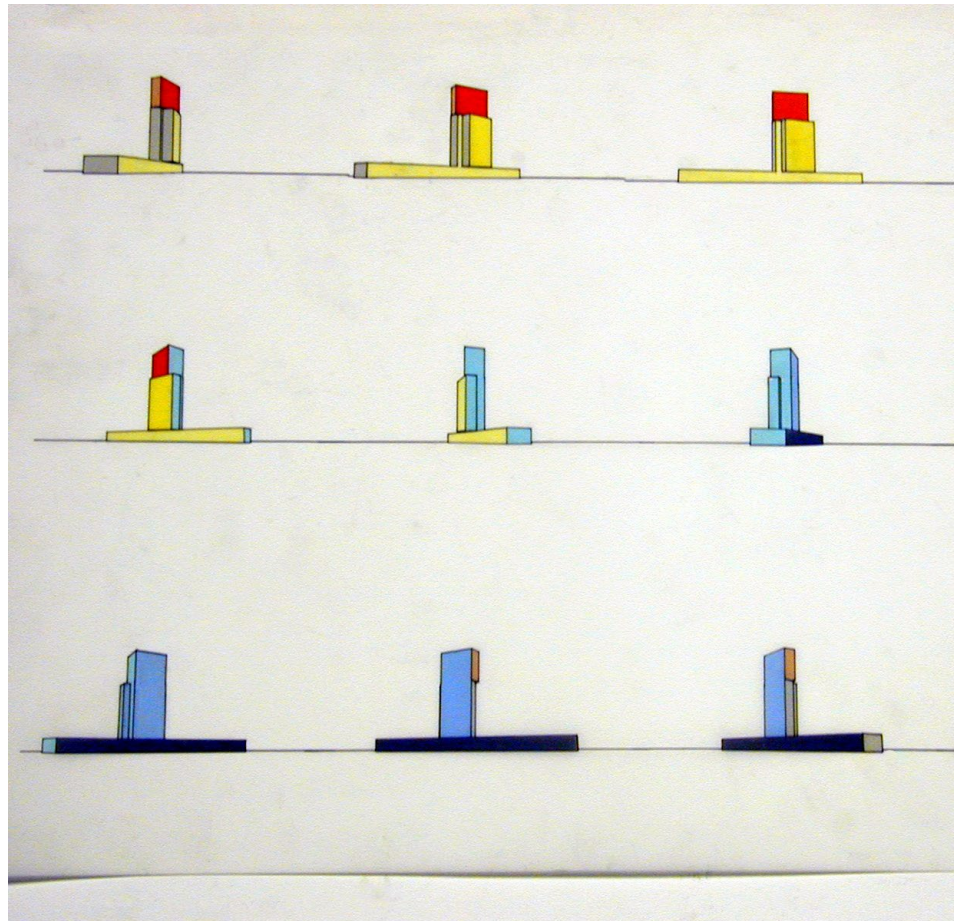


Fig. 4.15 - Koninginnegracht,
OMA, 1988.



Berlim, Parte III

Em 1980, após os concursos do IBA e enquanto o escritório se reorganizava para começar os estudos de edifício na Holanda, Zenghelis foi convidado por Vittorio Gregotti, vencedor do concurso para a área de Lützowstrasse, para trabalhar em um projeto em conjunto na área. Segundo Gregotti, enquanto os blocos frontais de seu projeto apresentavam uma boa solução, a parte posterior do projeto do OMA mostrava-se mais interessante. Após negociações, Zenghelis e Koolhaas convenceram Gregotti e o júri do IBA que o OMA deveria criar um projeto novo em outra área da cidade, num terreno vago ao lado do famoso Checkpoint Charlie, posto de inspeção do Muro de Berlim. Apesar do sucesso das negociações, Koolhaas acabou discordando do programa imposto pelo IBA: a quantidade de apartamentos exigia um edifício de pelo menos seis pavimentos. O arquiteto holandês acreditava que o Muro de Berlim permaneceria dividindo a cidade por muitos anos e, segundo relato de Zenghelis¹³¹, recusou-se a projetar um edifício tão alto próximo ao terrível monumento¹³² que era o muro de Berlim, deixando o projeto sob responsabilidade de Zenghelis. O projeto do Checkpoint Charlie, iniciado em 1981 e construído em 1990, seria a última colaboração dos dois arquitetos.

Implantado na quadra que foi alvo da proposta de Koolhaas para o concurso do IBA, o edifício Checkpoint Charlie faz parte de uma quadra barroca que havia sido bombardeada na guerra. O edifício é recuado do alinhamento predial, “opondo-se à reconstrução de Berlim de Kleihues” como observa Gargiani.¹³³ Segundo Koolhaas,

“A estratégia do OMA era estabelecer um conceito retroativo para o terreno, baseado em características inerentes mas latentes: ao invés de simplesmente reinterpretar a quadra do século XVIII, nossa solução se refere à natureza heterogênea do meio urbano—resultado de seu passado recente e de padrões de uso contemporâneos.”¹³⁴

A via delimita a fachada leste, enquanto a fachada oeste abre-se para o interior da quadra, com jardins elevados um pavimento acima do térreo. Ao norte localiza-se o Muro de Berlim e o posto militar e, ao sul, fazendo divisa com um edifício do século XIX, localiza-se o acesso de moradores.

Neste projeto, assim como nos projetos de edifício na Holanda, o uso de pilotis é uma imposição do programa: o pavimento térreo deveria permitir a passagem de automóveis e conter três salas para controle de fronteira, os pavimentos superiores conteriam os apartamentos. As três salas são distribuídas em três pavilhões entre os pilotis que elevam a barra do edifício; os apartamentos, com acesso pela divisa sul do terreno, são divididos em duplex voltados para o jardim interno—ocupando os quatro primeiros pavimentos—apartamentos de um cômodo—no quinto pavimento—e apartamentos de cobertura, com varandas abrindo-se para a rua, a oeste.

No térreo, uma fileira dupla de oito pilares define cinco vãos regulares, com um sexto vão encerrado entre paredes de concreto, delimitando o acesso dos moradores. As paredes curvas dos pavilhões militares contornam e envolvem os pilares, evidenciando a estrutura independente, tal qual as paredes no Pavilhão do Brasil, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. No fundo do terreno, uma parede de dupla curvatura delimita uma área para veículos estacionados. Próximo ao acesso de moradores, na divisa sul, um prisma retangular, também destacado dos pilares, projeta seu mezanino sobre a rua, permitindo monitoramento do Muro a partir de um ponto

137. Palestra apresentada por Elia Zenghelis no Instituto Berlage em 2009. Vídeo disponível em: http://www.theberlage.nl/galleries/videos/watch/2009_11_24_the_1970s_and_the_beginning_of_oma

138. DIETSCH, Deborah. 'Modern romance: eight projects by OMA'. *Architectural Record*, Londres, vol.176, no.3, 1988. p. 107

139. "Set back from the street, in opposition to the Berlin reconstruction of Kleihues" GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 117.

140. "OMA's strategy was to establish a retroactive concept for the site, based on inherent but latent characteristics: rather than merely restoring or reinterpreting the eighteenth-century block, our solution refers to the seemingly heterogeneous nature of the urban environment—a result of its recent past and of contemporary patterns of use." Texto disponível em: oma.eu/projects/checkpoint-charlie-apartments.

141. Palestra apresentada por Rem Koolhaas na AA de Londres em 1987. Disponível em: <http://www.aaschool.ac.uk/PUBLIC/AUDIOVISUAL/videoarchive.php>

142. *ibid.*

143. A+U: Architecture and Urbanism. 'Rem Koolhaas: OMA: special issue'. Tokyo, no.10, 1988. p. 98

elevado. Levemente deslocado do vão central—envolvendo um pilar e revelando outro—o terceiro pavilhão em forma de caracol define o trajeto de automóveis, como “postos de gasolina ingleses, construídos sob edifícios residenciais.”¹³⁵

Os apartamentos são distribuídos no volume preto, revestido de pastilhas cerâmicas, que fica suspensos pelos pilotis no térreo. O acesso pela rua leva à um terraço-jardim sobre a laje de cobertura do térreo que abriga os pavilhões, por onde se tem acesso ao primeiro nível de apartamentos duplex. Subindo por uma escada na divisa norte, têm-se acesso à uma “rua no ar”¹³⁶ de pé-direito duplo, voltada para a via, localizada no quarto pavimento. O primeiro nível desta rua interna dá acesso ao segundo conjunto de apartamentos duplex, enquanto o segundo nível—um mezanino interno sobre uma parede pintada com motivos militares—dá acesso aos flats. O último pavimento, com paredes recuadas do volume principal, contém os apartamentos de cobertura, coroados por uma cobertura de concreto em diagonal de borda arredondada, com intenção de evocar uma asa de avião,¹³⁷ marcando tanto a memória dos vôos que saíam de Berlim—e passavam sobre o terreno do edifício para evitar o espaço aéreo soviético—quanto a fascinação pela máquina dos precedentes modernos que informavam a obra do OMA.

Estruturalmente, o projeto repete o esquema já visto anteriormente: um térreo com estrutura independente e grandes vãos que sustenta apartamentos de vãos reduzidos com estrutura conjugada às paredes. A diferença aqui é a maneira como a planta do térreo é desenhada, com atenção à interação e diferenciação entre os elementos estruturais e elementos de vedação. Em corte, os apartamentos distribuem-se de maneira idiossincrática, evocando o edifício Narkomfin, de Ginzburg, ou o corte da Unite d’Habitation de Le Corbusier. A sobreposição de diferentes tipologias habitacionais é destacada na fachada principal, aonde janelas retangulares marcam os apartamentos duplex, uma esquadria com vidros inclinados revela a “rua no ar” e a laje em balanço do último pavimento coroa os apartamentos da cobertura.

Pouco antes da conclusão da obra, o Muro de Berlim foi derrubado. Com as funções militares planejadas para o pavimento térreo obsoletas, os pavilhões individuais nunca foram construídos, dando lugar a um prisma retangular contendo um mercado, inserido sob toda a extensão do corpo do edifício, impossibilitando a leitura dos elementos estruturais independentes e eliminando o contraste entre as formas livres curvilíneas desenhadas por Zenghelis e o rigor do pesado volume de apartamentos.

Fig. 4.16 - Checkpoint Charlie,
OMA, 1981.



Fig. 4.17 - Checkpoint Charlie,
OMA, 1981. Isométrica
separando a térreo sobre pilotis,
contendo o programa público, do
volume de apartamentos.

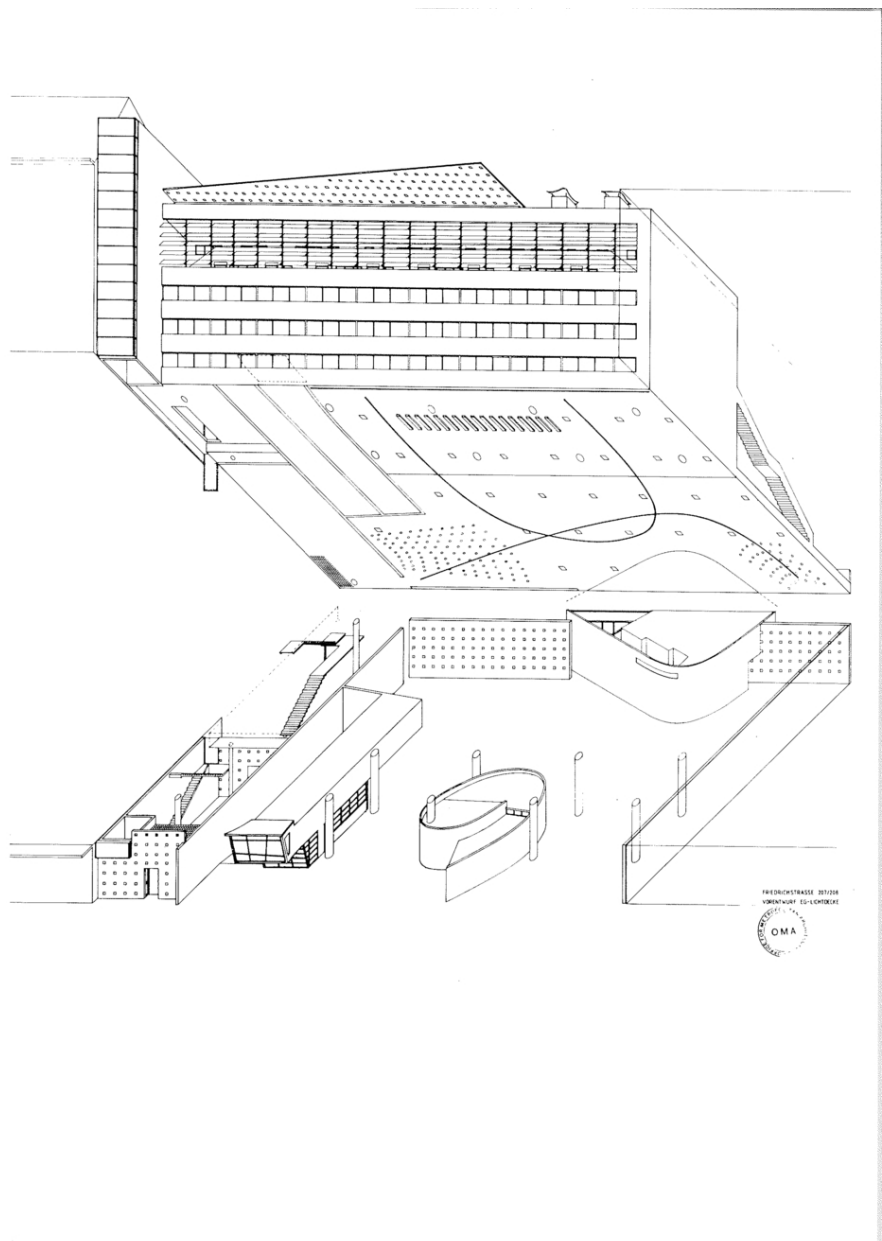


Fig. 4.18 - Checkpoint Charlie, OMA, 1981. Isométrica do conjunto, com o Muro de Berlim ao fundo.

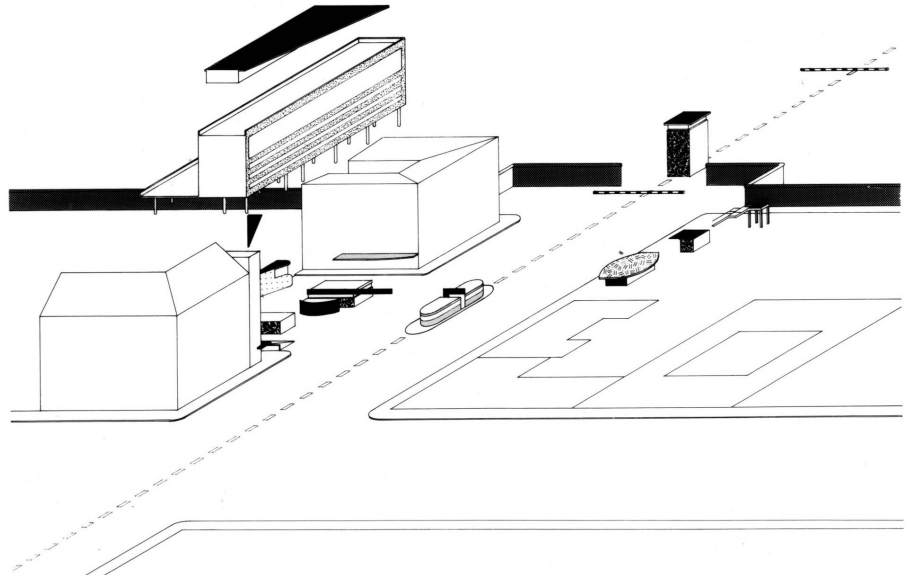


Fig. 4.19 - Checkpoint Charlie, OMA, 1981. Corte.

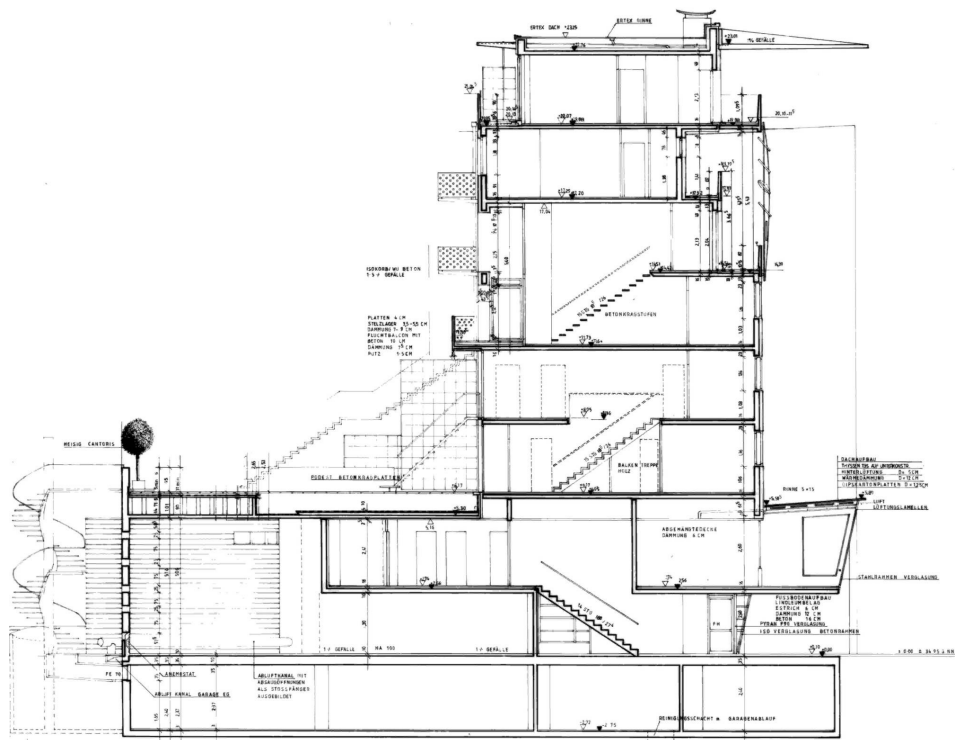


Fig. 4.20 - Checkpoint Charlie,
OMA, 1981. Planta térreo.

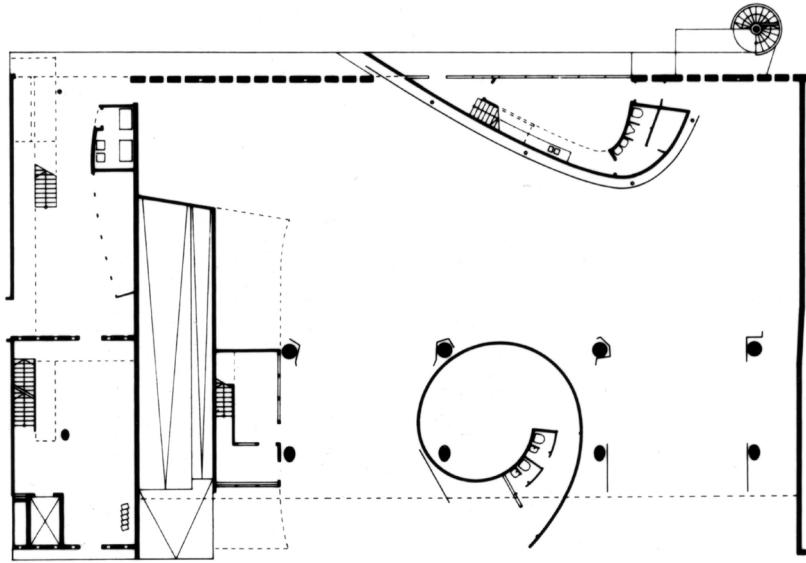


Fig. 4.21 - Checkpoint Charlie,
OMA, 1981. Planta 1º Pavimento.

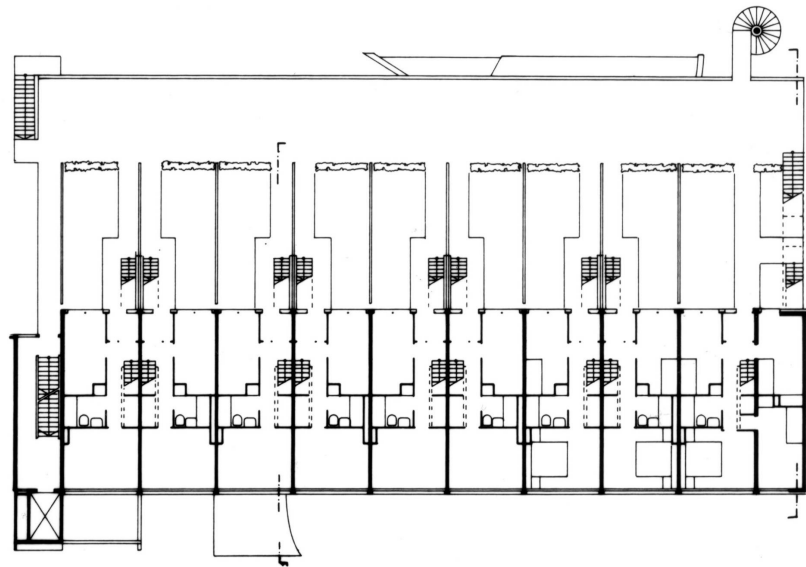


Fig. 4.22 - Checkpoint
Charlie, OMA, 1981. Planta 2º
Pavimento.

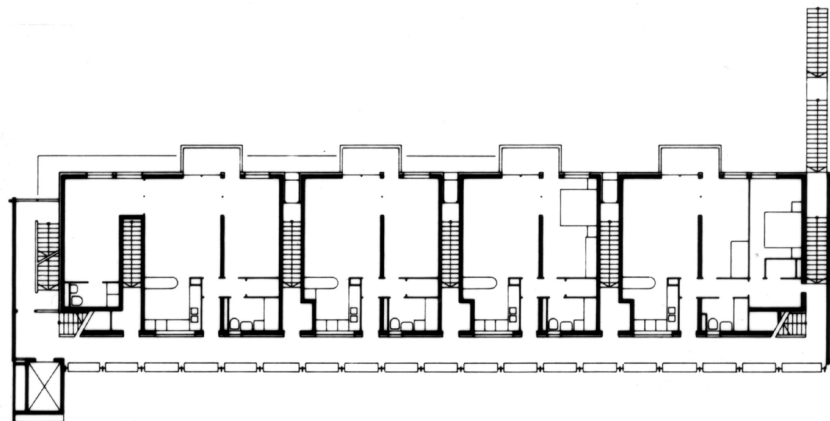


Fig. 4.23 - Checkpoint Charlie, OMA, 1981. Edifício após conclusão, em 1991.



Fig. 4.24 - Checkpoint Charlie, OMA, 1981. Edifício em 2010, com térreo modificado.



Fig. 4.25 - Checkpoint Charlie,
OMA, 1981. Corredor interno.



Fig. 4.26 - Checkpoint Charlie,
OMA, 1981. Vista da cobertura,
sob o balanço de concreto.



IJ Plein

Um ano após os concursos em Berlim, em 1981, o OMA é convidado pela prefeitura de Amsterdam para desenvolver um plano diretor para um novo bairro em uma área de antigos barracões industriais chamada IJ Plein, ao norte do centro da cidade, de frente para o maior canal da cidade, que corta o tecido urbano de leste a oeste. Segundo Koolhaas, “a tensão do terreno está precisamente na dicotomia entre um contexto semelhante a uma vila e um local central, entre o desejo de manter a baixa escala dos edifícios e a pressão para construir.”¹³⁸ Para criar a transição de escala necessária o terreno irregular, delimitado ao norte por uma rodovia e ao sul pelo canal, foi dividido em dois por uma rua com estacionamento em ambos os lados: a oeste, um conjunto de edifícios baixos de dois apartamentos por pavimento, distribuídas regularmente com amplo espaço entre si, objetos soltos no parque; a leste, o triângulo retângulo resultante da divisão do terreno é ocupado por barras de habitação coletiva, com maior densidade do que a porção à oeste. As duas áreas do projeto são conectadas por uma larga via peatonal que corta todo o conjunto em diagonal.

Nos estudos desenvolvidos para o plano, Koolhaas testou 25 diferentes tipologias de habitação coletiva, quase todas modernas, variando desde as barras Berlimesas de Hilberseimer, passando pelos *siedlungs* de Ernst May, chegando às quadras de Barcelona de Cerdà. Cada uma das tipologias era colada no terreno, indiferente à via ou ao canal, levando em conta apenas a densidade e morfologia de cada opção. Roberto Gargiani¹³⁹ relaciona a técnica de colagem e estudo morfológico de Koolhaas a seus estudos em Cornell, especialmente com o contato com O.M. Ungers. Thomas Fisher adiciona:

“A referência a tipos históricos e o jogo entre objetos no espaço e objetos que envolvem o espaço lembra o trabalho de Rowe. Mas a lógica incessante de análise e a maneira abstrata com que os tipos são sobrepostos no terreno revelam a influência de Ungers, porém com mais astúcia e com maior abertura a paradoxos e a cultura popular.”¹⁴⁰

Koolhaas finalmente opta por uma solução semelhante aos *siedlungs*, com barras de dois a três pavimentos, paralelas à um dos catetos do terreno, separadas ora por uma via, ora por jardim. Porém, no centro do terreno, Koolhaas quebra a regularidade linear do esquema, inserindo uma longa barra em diagonal que define uma praça em forma de triângulo irregular no centro da composição, ocupado por uma escola.

Após definida a implantação e os gabaritos das edificações, Koolhaas convida seis escritórios holandeses para projetar os edifícios do conjunto, reservando para o OMA o projeto de duas barras no limite leste do terreno, de frente para um pequeno canal. Assim como no edifício em Berlim ou no conjunto em Amsterdam, Koolhaas busca misturar diferentes tipologias de apartamento dentro de um mesmo conjunto, com o cuidado de revelar cada tipologia através de pequenas variações na fachada. A menor das barras, com aproximadamente 100 por 15 metros, é composta por apartamentos duplex, todos com acesso independente. Escadas metálicas distribuídas regularmente na fachada marcam o ritmo da elevação, evocando os sobrados de *brownstone* em Nova York. Assim como as residências em Manhattan, todo volume da barra é pousado no chão, com um pavimento semi-enterrado que cria um tipo de fosso entre o passeio e as habitações.

A barra mais comprida, com aproximadamente 218 metros de comprimento por

144. “The site’s tension lies exactly in the dichotomy between an almost village-like context and an effectively central location, between the desire to maintain a low scale for the buildings and the pressure to build.” A+U: Architecture and Urbanism. Rem Koolhaas: OMA: special issue. Tokyo, no.10, 1988, p. 47

145. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 99

146. “The reference to historical types and the play between objects in space and space-enclosing objects recall the work of Rowe. But the relentless logic of the analysis and the abstract way in which the types are overlaid on the site reveal the influence of Ungers, albeit done with more wit and a greater openness to paradox and pop culture.” FISHER, Thomas. “Logic and will.” Progressive Architecture, n° 96, Março 1990.

15 de largura, abriga três tipos de apartamentos: dois quartos, três quartos e três quartos com acesso externo. Os menores apartamentos contam com uma longa varanda externa, marcando na elevação a divisão de pavimentos; os apartamentos de três quartos são revelados através de uma pequena varanda que perfura a fachada oeste do edifício; os apartamentos com acesso direto para a rua são marcados por escadarias metálicas. O último pavimento é todo composto com apartamentos de dois quartos, com acesso através de uma rua na cobertura, similar a rua no céu proposta no edifício Boompjes e executada no edifício em Berlim. Ao contrário do edifício com apartamentos duplex, esta barra é elevada sobre pilotis, que contém equipamentos coletivos e comércio. Os pilotis voltados para o canal têm forma retangular, finas lâminas que lembram os pilares do edifício Galaratese, de Aldo Rossi; os pilotis voltados para a via são redondos. Os equipamentos públicos são colocados em volumes triangulares, com paredes em alvenaria que se projetam para fora da projeção da barra, enquanto os comércios ficam contidos em volumes de vidro ovais, que ora envolvem os pilares retangulares, ora aproximam-se, mantendo uma distância mínima entre fechamento e estrutura.

Assim como os exemplos anteriores desta categoria estrutural, a estrutura independente do térreo une-se às paredes nos pavimentos superiores. A seção norte do edifício, contendo os menores apartamentos, é dividida em vão regulares de 4 metros, coincidindo com a largura dos apartamentos. No restante de seu volume, o edifício é dividido em vão alternados—4 e 6,75 metros—permitindo variação tipológica dos apartamentos nos andares superiores. As funções no térreo são posicionadas deliberadamente fora da modulação, resultando em em relações diferentes entre divisões verticais e estrutura para cada volume. Na extremidade norte do conjunto, uma via cruza o edifício na diagonal, aonde dois pares de pilares são suprimidos, exigindo reforço estrutural na viga de cobertura, que é revelado na elevação do edifício sob a forma de um arco abatido na cobertura.

Segundo Jean-Luis Cohen, os edifícios projetados por Koolhaas no IJ Plein refletem uma inspiração em Ginzburg, especialmente no seu edifício Narkomfin.¹⁴¹ Enquanto a mistura de diferentes tipologias de apartamento, diferentes modos de acesso às unidades e o sistema estrutural parecem derivar do precedente russo, a liberdade das paredes sob os pilotis assemelha-se mais aos projetos modernistas corbusianos ou brasileiros. O jogo entre vedação e estrutura, a soltura dos volumes do teto, enfatizando os volumes como pavilhões independentes e as paredes que projetam-se além da projeção da edificação apontam para precedentes que não se limitam ao construtivismo soviético.

147. LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/ Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991. p. 16

Fig. 4.27 - IJ Plein, OMA, 1981. Estudos de precedentes modernos implantados no terreno.

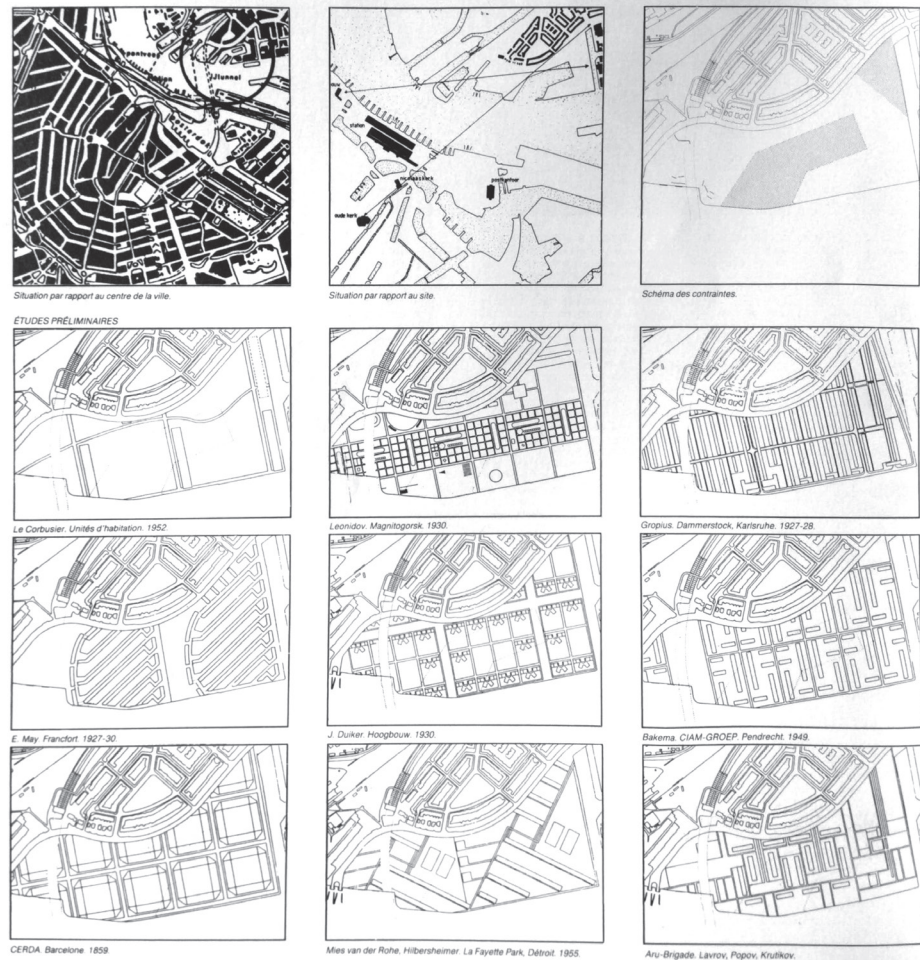


Fig. 4.28 - IJ Plein, OMA, 1981. Foto aérea do conjunto concluído.



Fig. 4.29 - IJ Plein, OMA, 1981. Foto aérea do conjunto concluído.



Fig. 4.30 - IJ Plein, OMA, 1981. Rua interna, entre os dois edifícios projetados pelo OMA.



Fig. 4.31 - IJ Plein, OMA, 1981. Vista frontal do edifício mais baixo do conjunto.



Fig. 4.32 - IJ Plein, OMA, 1981.
Vista frontal do edifício mais alto
do conjunto.



Fig. 4.33 - IJ Plein, OMA, 1981.
Comércio locado sob pilotis.



Fig. 4.34 - IJ Plein, OMA, 1981.
Isométrica do conjunto.

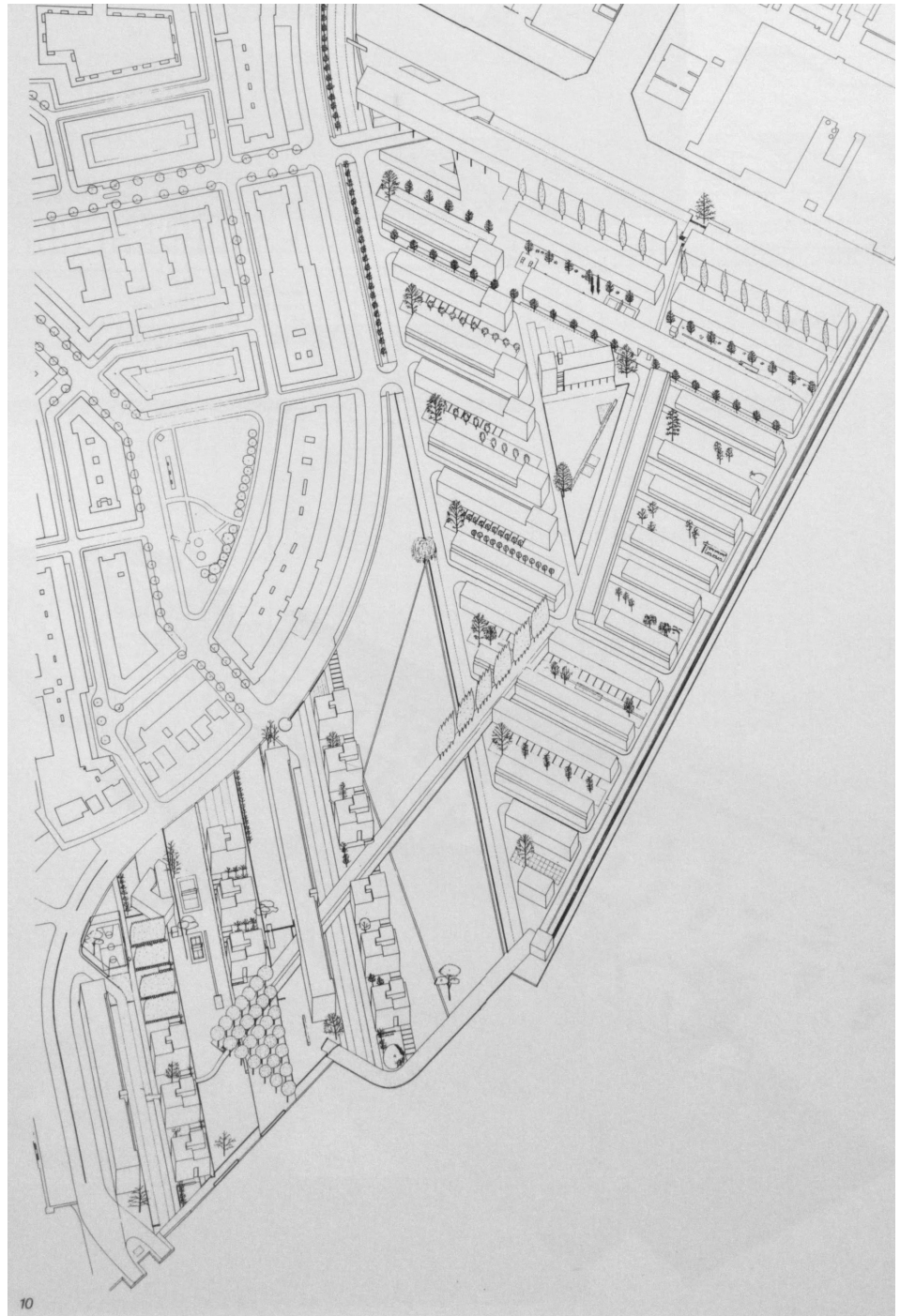


Fig. 4.35 - IJ Plein, OMA, 1981.
Corte.

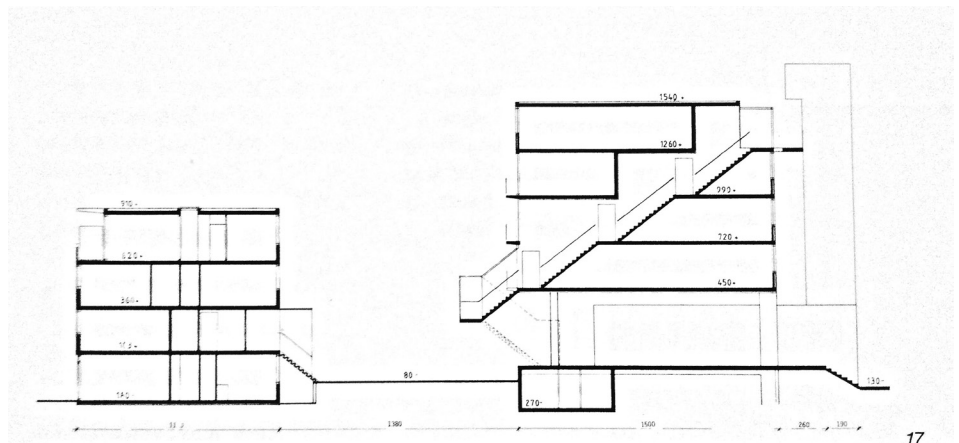


Fig. 4.36 - IJ Plein, OMA, 1981.

Planta térreo.

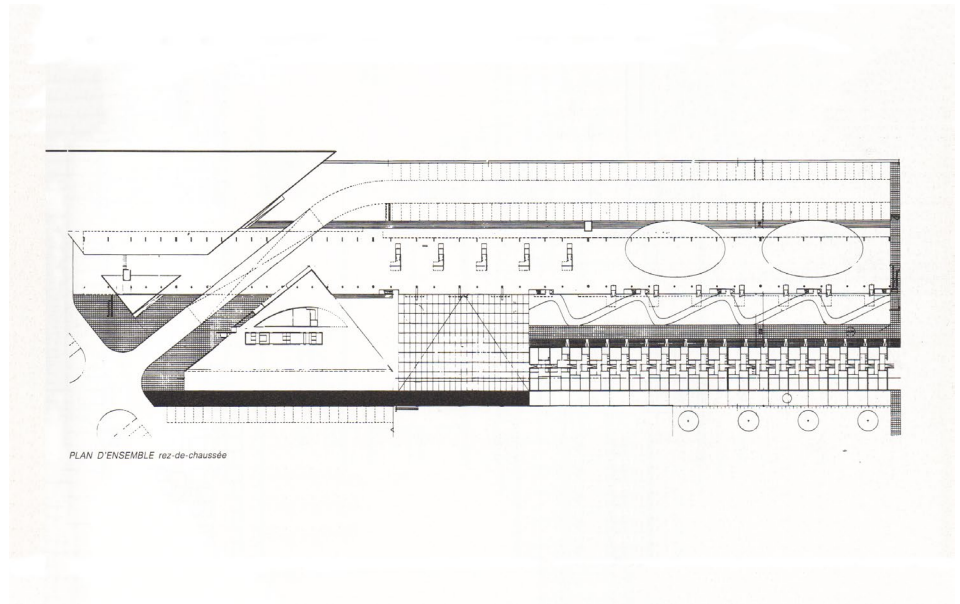


Fig. 4.37 - IJ Plein, OMA, 1981.

Plantas dos apartamentos..

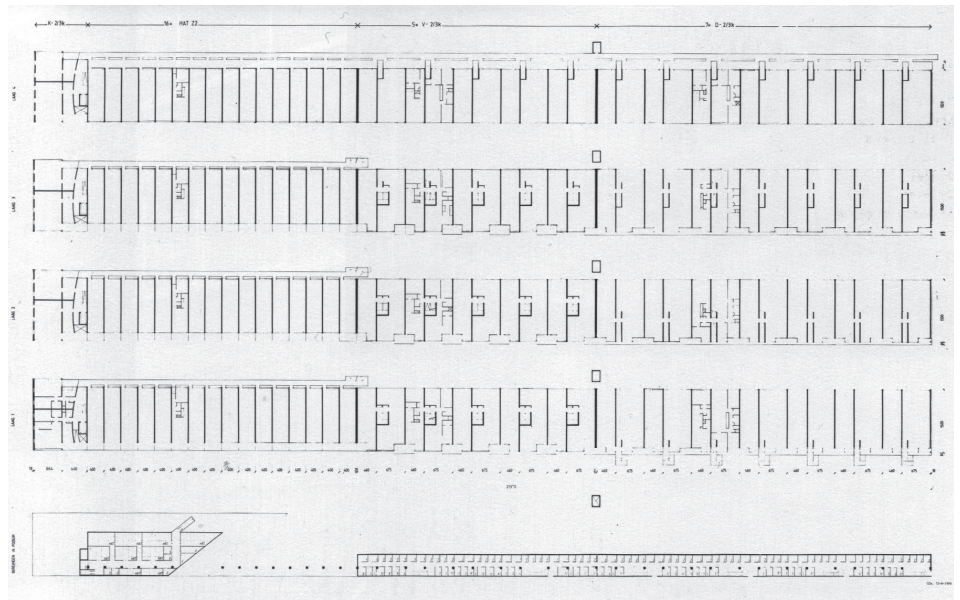


Fig. 4.38 - IJ Plein, OMA, 1981.

Isométrica revelando reforço
estrutural sobre a via que corta o
térreo do bloco de apartamentos.

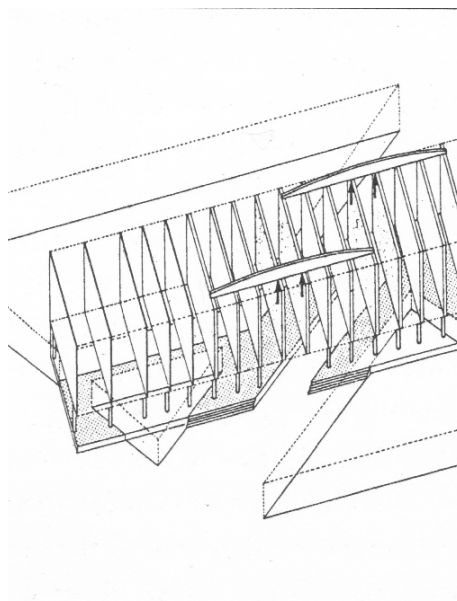
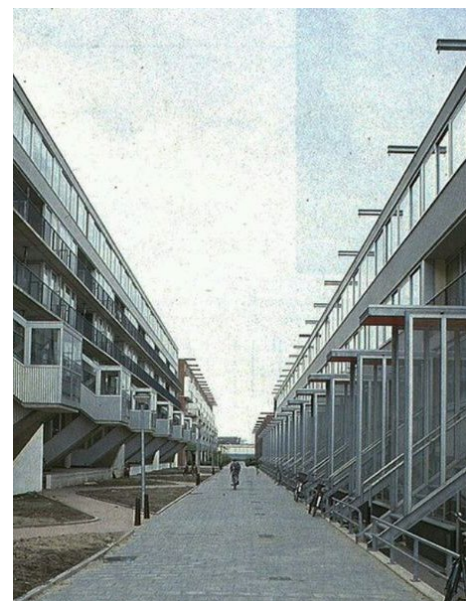


Fig. 4.39 - IJ Plein, OMA, 1981.

Rua interna entre os dois blocos.



Patio Villa

Inicialmente publicada como “Three Patio Houses” na revista *Architecture D’aujourd’hui*, em 1985, a *Patio Villa* foi encomendada por Joop Linthorst, político de Rotterdam, em 1984. Durante o processo de desenvolvimento, uma das unidades foi eliminada, sendo publicada—depois de concluída, em 1988—no periódico *El Croquis* de 1993 como “Two Patio Villa” e chamada, posteriormente, em S,M,L,XL, de “House for Two Friends.” Desenvolvida pelo OMA em Rotterdam, sem participação de Elia Zenghelis, a residência localiza-se em um bairro residencial a leste de Rotterdam, implantada em um pequeno morro entre uma via estreita e o canal Ringvaart.

A primeira versão do projeto, ainda com três unidades, mostrava mais afinidade com o que Gargiani chama de “modernidade vernacular.” Aqui, diversos fragmentos da história do modernismo eram distribuídos em planta em elevação: uma das unidades evoca as casas-pátio em “L” de Mies van der Rohe; uma piscina em formato de rim, recorrente em casas modernistas californianas; uma fina laje de concreto cobrindo o conjunto, apoiada em uma extremidade por um esbelto “V” em aço, como na entrada do Cassino em Pampulha. Três volumes altos marcavam o acesso de cada unidade, cada um com um tipo de grafismo diferente decorando sua superfície. (Fig. 4.40 a 4.42)

Quatro paredes dividem as unidades, estendendo-se além do perímetro da cobertura até a via, exagerando sua volumetria. Nesta primeira versão, o térreo das unidades funcionava como um pódio para as atividades do pavimento superior, enquanto a cobertura era apoiada por apoios independentes. Vê-se aqui novamente o tema do Muro, dividindo e criando contraste entre as unidades, e a individualidade de cada habitação, com plantas completamente distintas, assim como no projeto em *Fridrichstrasse*.

Uma segunda versão (Fig. 4.43), apresentada em croquis publicadas no periódico *El Croquis* 59, mostra a evolução do projeto. As longas paredes mantêm-se no lugar, mas a composição lúdica de elementos retirados de precedentes modernistas desaparece. As quatro paredes sobem até tocar a cobertura, desfazendo a idéia de pódio e assemelhando-se mais às casas projetadas por Mart Stam. A planta também torna-se mais simples: as pequenas paredes curvas e pátios em “L” dão lugar à uma única parede que atravessa a unidade e um pátio retangular.

No projeto final, uma das unidades é eliminada, restando uma unidade com um pátio quadrado e uma unidade com um pátio menor, coberto. A segunda unidade não foi publicada em nenhum material de divulgação do projeto mas, segundo Thomas Fisher, “[...] tem uma planta convencional.”¹⁴² As quatro paredes que se projetam em direção a via viram três, e limitam-se à projeção da cobertura plana das unidades, com apenas uma delas avançando na divisa oeste, protegendo as unidades da rodovia ao lado.

Na memória do projeto, Koolhaas coloca as residências como “uma paródia do corte da clássica casa holandesa no declive de um dique.”¹⁴³ O corte de fato lembra exemplos vernáculos de residências holandesas, mas evoca precedentes da história da arquitetura moderna, como as residências projetadas por Oud em *Weissenhof*. Assim como a típica casa holandesa, a composição enfatiza apenas duas fachadas, a frontal e a posterior—as elevações laterais, apesar de afastadas das divisas no projeto de Rotterdam, não recebem atenção. Na fachada frontal, domina o peso da parede

148. “The other unit, also designed by Koolhaas, has a very conventional plan.” FISHER, Thomas. “In the Dutch modernist tradition.” *Progressive Architecture*, nº 86, Dezembro, 1989.

149. “In a parody of the classical Dutch section of houses in the slope of a dike[...].” Texto disponível em: oma.eu. Acessado em 17/10/2017.

perfurada pelas aberturas das portas de acesso de veículos e pedestres. Assim como o projeto de Stam em Stuttgart, uma longa linha de janelas é apoiada sobre a parede frontal, interrompida pelas paredes que dividem as unidades. No caso de Koolhaas, as unidades são mais largas—13 metros de largura—resultando em janelas mais longas. A fachada posterior, voltada para o canal, é completamente envidraçada, evocando os projetos de 1950 e 1960 de Rietveld na Holanda ou até mesmo o International Style aplicado na Califórnia por Neutra. Há uma variação de transparências nos vidros: no escritório, vidros jateados e aramados; na sala de estar, vidros transparentes.

Estruturalmente, a casa é uma exceção dentro da categoria de Estruturas Independentes I: no pavimento térreo a estrutura conjuga-se às paredes, no pavimento superior uma estrutura leve, independente, suporta a cobertura. Para conseguir o amplo espaço de 13 metros entre paredes do pavimento superior, Koolhaas apoia sobre as paredes internas no pavimento térreo esbeltos pilares metálicos de cor alaranjada que, por sua vez, junto com as paredes laterais, sustentam a cobertura. Desta maneira, as paredes de divisas marcam a composição e os pilares metálicos desaparecem, resultando num tipo de deformação horizontal da típica casa holandesa. Os apoios que suportam a cobertura de 26 metros de comprimento, composta por vigas metálicas, são divididos em seis vãos irregulares: a unidade com planta convencional é dividida em três vãos de 4 metros, seguida por vãos de 2, 6 e 4 metros na segunda unidade. Em planta, o desenho desenvolve-se em faixas horizontais de diferentes larguras, assim como a casa em Miami ou a estação de polícia em Almere: uma com estar íntimo/quarto, uma com serviços—banheiro e cozinha—e uma com estar social e escritório. Porém, ao contrário das outras composições, aonde o espaço estriado domina, aqui o pátio funciona como elemento centralizador, traçando semelhanças com a clássica planta de nove quadrados reguladores usada por Palladio e transformada por Le Corbusier, como demonstrou Rowe.

Fig. 4.40 - Patio Villa, OMA, 1984. Corte e elevação da primeira versão do projeto.

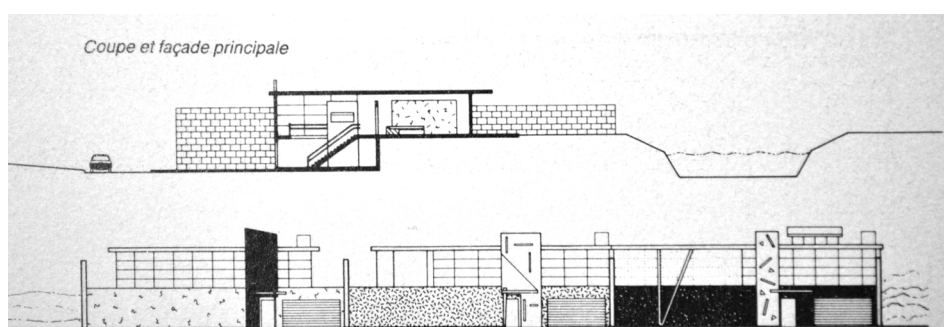


Fig. 4.41 - Patio Villa, OMA,
1984. Plantas, primeira versão.

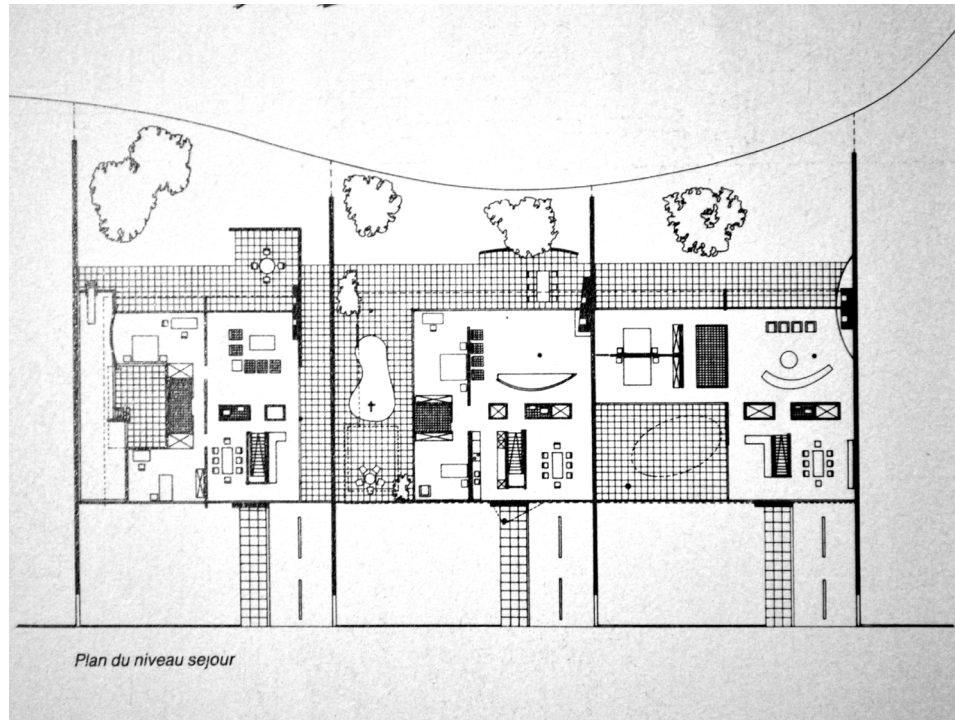


Fig. 4.42 - Patio Villa, OMA,
1984. Isométrica, primeira
versão.

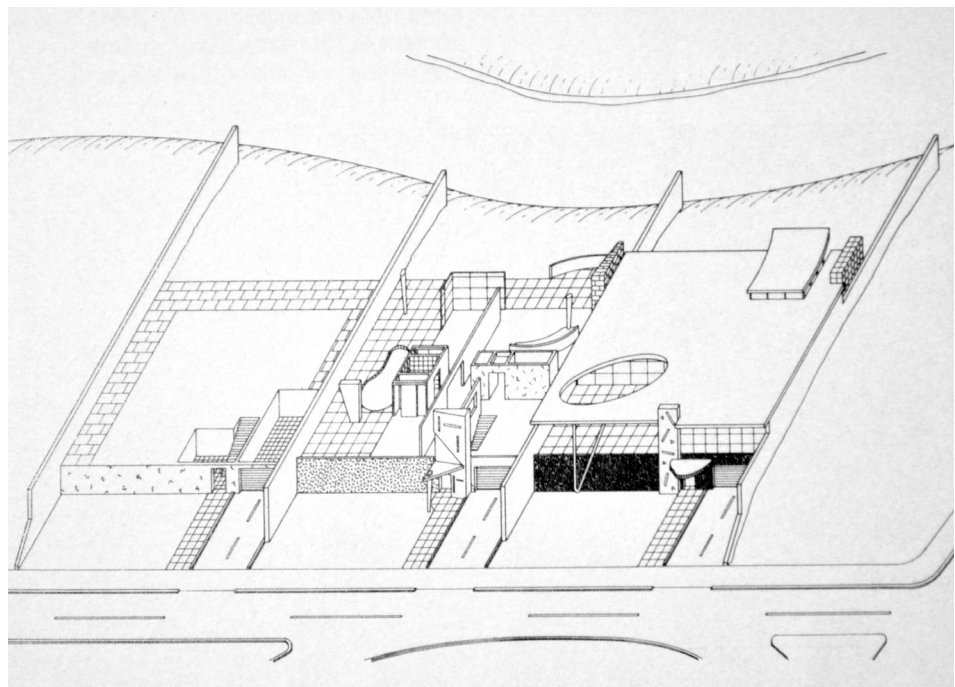


Fig. 4.43 - Patio Villa, OMA,
1984. Perspectiva, segunda
versão.

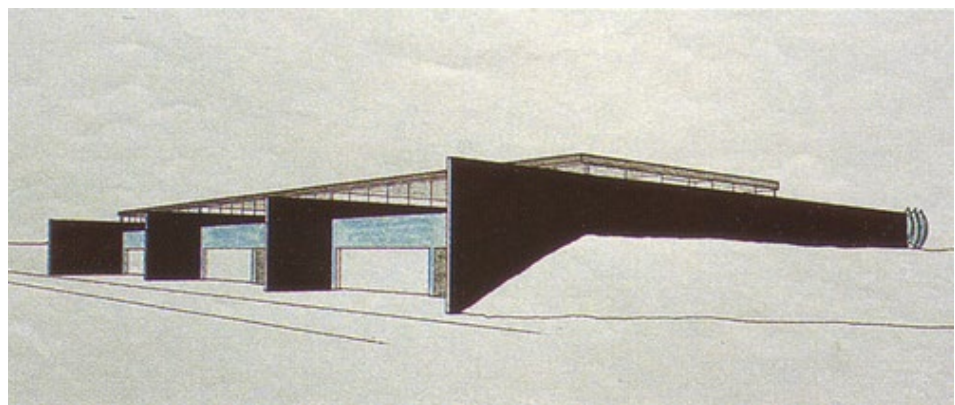


Fig. 4.44 - Patio Villa, OMA,
1984. Planta, nível do jardim.

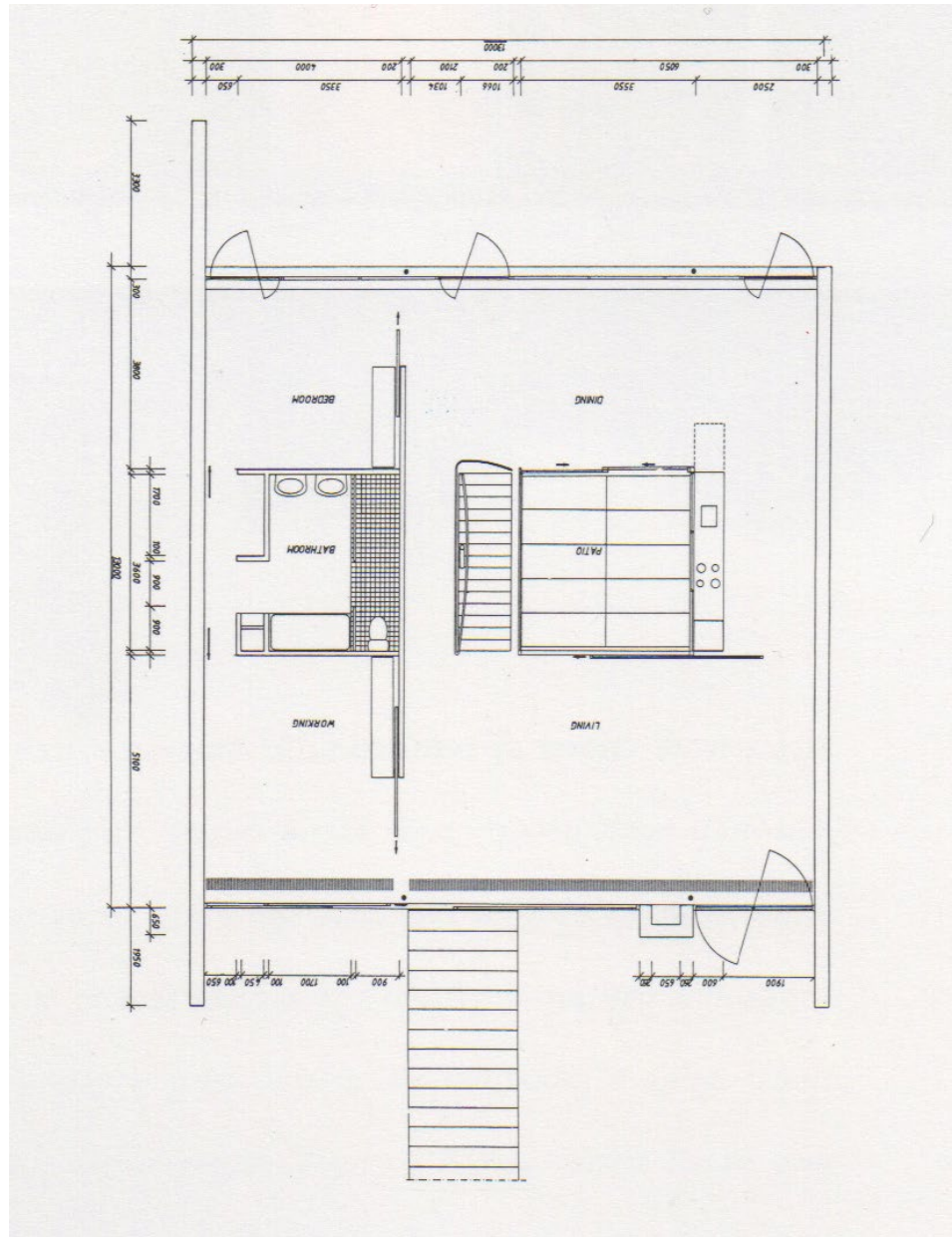


Fig. 4.45 - Patio Villa, OMA,
1984. Isométrica com seção de detalhe.

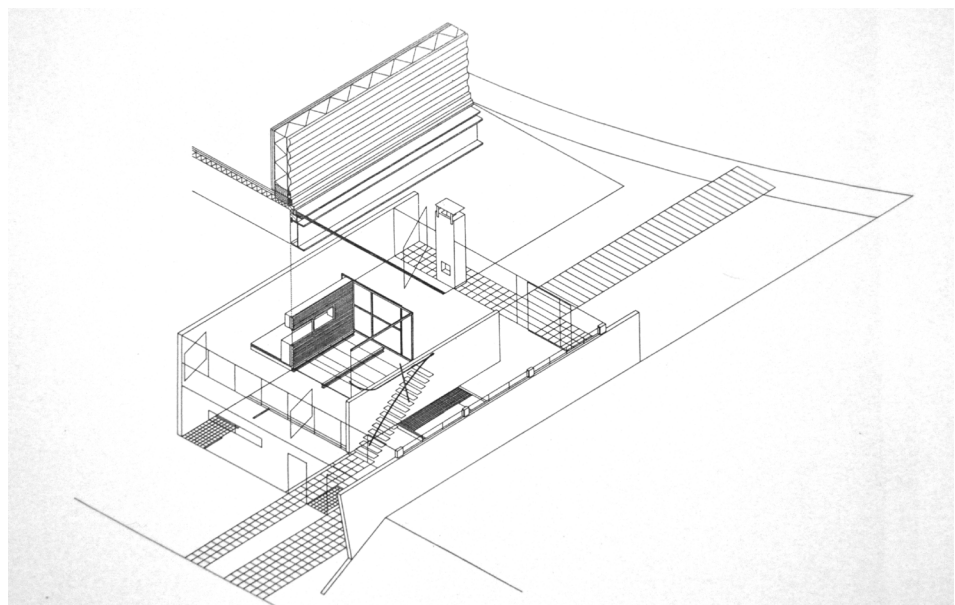


Fig. 4.46 - Patio Villa, OMA,
1984. Vista da via.



Fig. 4.47 - Patio Villa, OMA,
1984. Vista do jardim.



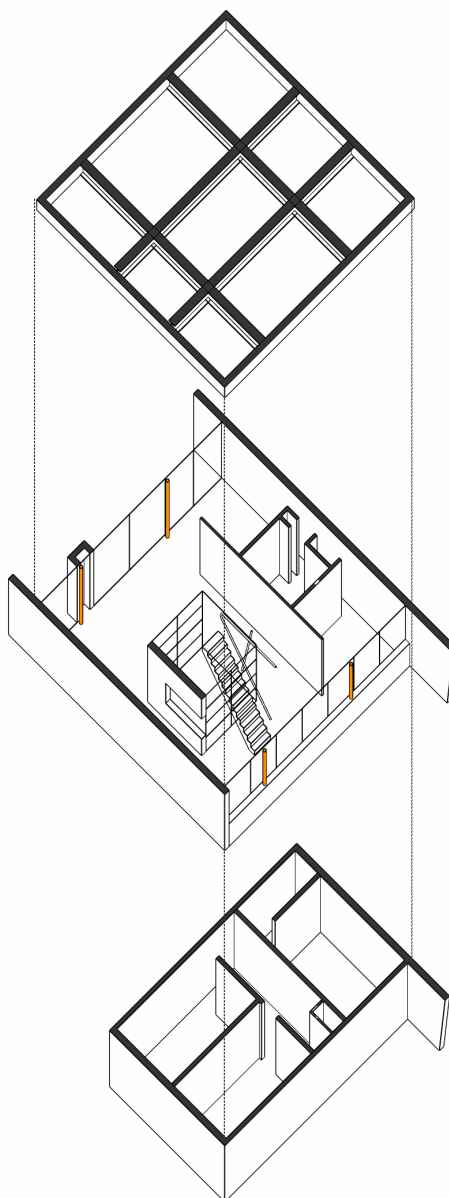
Fig. 4.48 - Patio Villa, OMA,
1984. Pátio central.



Fig. 4.49 - Patio Villa, OMA,
1984.



Fig. 4.50 - Patio Villa, OMA,
1984. Isométrica revelando a
estrutura da cobertura, pilares
metálicos que a suportam (em
laranja) e paredes portantes do
térreo.



Nexus Housing

Exemplo tardio nesta categoria estrutural, o projeto Nexus Housing, em Fukuoka, Japão, começou a ser discutido em 1987 e foi concluído em 1991. Parte de um plano maior, desenvolvido por Arata Isozaki, o conjunto Nexus conta também com edifícios de Osamu Ishiyama, Oscar Tusquets, Christian de Portzamparc, Mark Mack e Steven Holl. Questionando a pertinência de modelos de habitação ocidentais no contexto japonês,¹⁴⁴ Koolhaas inverte a proposta aplicada no projeto do IJ-Plein: 24 unidades habitacionais, todas com a mesma planta distribuída em três pavimentos, estão contidas dentro de um volume monolítico que delimita o perímetro da quadra, reforçando o desenho das vias e criando um tipo de portal para o novo bairro.

As unidades residenciais são distribuídas em dois blocos, volumes opacos negros suspensos por pilotis, com acessos individuais na parte posterior do terreno e comércio na fachada voltada para a via. Apenas o perímetro externo difere entre os blocos, desenhando uma curva que acompanha a via ao sul e traçando uma leve curvatura nas extremidades oeste de um bloco e leste de outro. No térreo, os acessos das unidades são pavilhões individuais, recuados do perímetro do grande volume perimetral. No segundo e terceiro pavimentos, este volume é dividido por uma grelha ortogonal rigorosa, que separa o conjunto em três faixas sentido leste-oeste e quatro no sentido norte-sul, indiferente a curvatura das fachadas.

Os pavimentos inferiores dos apartamentos triplex são iluminados por um pátio interno particular para cada unidade, que corta o edifício até o pavimento térreo. Ao contrário da transparência das janelas em fita do IJ-Plein ou os complexos acessos no edifício em Checkpoint Charlie, que geram encontros casuais entre moradores, o Nexus Housing busca privacidade. O segundo pavimento, contendo os quartos, e o terceiro pavimento, com espaços sociais, são completamente envolvidos pela parede negra de concreto estampado, imitando os milenares castelos japoneses ou até mesmo—em uma metáfora utilitarista—os grandes muros de arrimo com pedras escuras que ladeiam auto-estradas que cortam os morros na região. Em contraste com o pesado volume de concreto, as três coberturas que marcam a divisão do pavimento contendo os espaços sociais são livremente deformadas, formando um perfil ondulado que escapa do volume principal e revela pequenos fragmentos do interior. O volume do quarto de hóspedes, meio nível abaixo dos espaços sociais, é coberto por um pequeno morro de grama, criando um jardim individual, um morro idílico e um pedaço de céu para cada apartamento. Sobre o pequeno morro, uma passarela metálica inacessível avança de dentro para fora, suportada por um esbelto pilar em diagonal, lembrando as tensões estruturais construtivistas apreciadas para Koolhaas.

Koolhaas compara a estratégia utilizada aqui com o plano para o concurso do IBA em Friedrichstasse:

“Como um esquema anterior desenvolvido à sombra do Muro de Berlim, este projeto explora a fusão entre a cidade romana—seções de Pompéia, por exemplo, formam tapeçarias contínuas aonde casas nunca se tornam objetos—e experimentos similares de Mies van der Rohe aonde casas pátio individuais são consolidadas para formar blocos, de maneira que a substância da arquitetura moderna é condensada para gerar a forma urbana.”¹⁴⁵

Porém, ao contrário do exemplo Berlimense, a “tapeçaria” se desenvolve elevada

150. Alguns anos antes a cidade de Fukuoka havia promovido experiência semelhante, convidando arquitetos como Stanley Tigerman e Michael Graves, que propuseram tipologias ocidentais, como torres e edifícios-objeto no centro das quadras.

151. “Like an earlier scheme in the shadow of the Berlin Wall, the project explores a fusion of the Roman city - sections of Pompeii, for instance, form continuous tapestries where houses never become objects - and similar experiments by Mies van der Rohe where individual courtyard houses are consolidated to form blocks, so that the substance of modern architecture is condensed to generate urban form.” Texto disponível em: oma.eu/projects/nexus-world-housing. Acessado em 17/10/2017.

no volume de concreto, pousado sobre pilotis de formas variadas. Ao contrário dos outros exemplos de edifícios de habitação coletiva desta categoria estrutural, que livram o térreo de apartamentos para abrigar programas públicos ou espaços comuns, o Nexus Housing reserva apenas uma pequena parcela voltada na rua para o comércio, enquanto os outros espaços contidos sob o pilotis são depósitos e acessos individuais das unidades, criando um edifício hermético em relação a seu entorno. Nas salas comerciais, colunas robustas, distribuídas uniformemente, acompanham a curva do volume superior, criando uma colonata que acompanha a via. Na parte posterior da planta, os pilares tomam seção retangular e misturam-se as paredes, criando volumes ao invés de colunas pontuais. Nos andares superiores, assim como nos outros exemplos desta categoria, os pilares são contidos dentro das paredes das unidades, formando ambientes de largura reduzida. Sem as limitações dos projetos anteriores, em sua maioria habitações populares, estes edifícios mostram-se especialmente mais complexos e com uma maior riqueza de detalhes. Enquanto as experiências anteriores mostram detalhes mal executados e um caráter genérico, aqui Koolhaas consegue a variação de condições espaciais até então ausente em seus projetos habitacionais, “contrastes tectônicos entre encerrado vs. explodido, íntimo vs. aberto, privado vs. público, alto vs. leve, concreto vs. abstrato.”¹⁴⁶

152. Each house offers a variety of spatial conditions and tectonic contrasts: enclosed vs. exploding, intimate vs. open, public vs. private, high vs. light, concrete vs. abstract.” KÖÖLHÁAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 86-88

Fig. 4.51 - Nexus Housing, OMA, 1990. Foto aérea.



Fig. 4.52 - Nexus Housing,
OMA, 1990. Galeria de lojas.

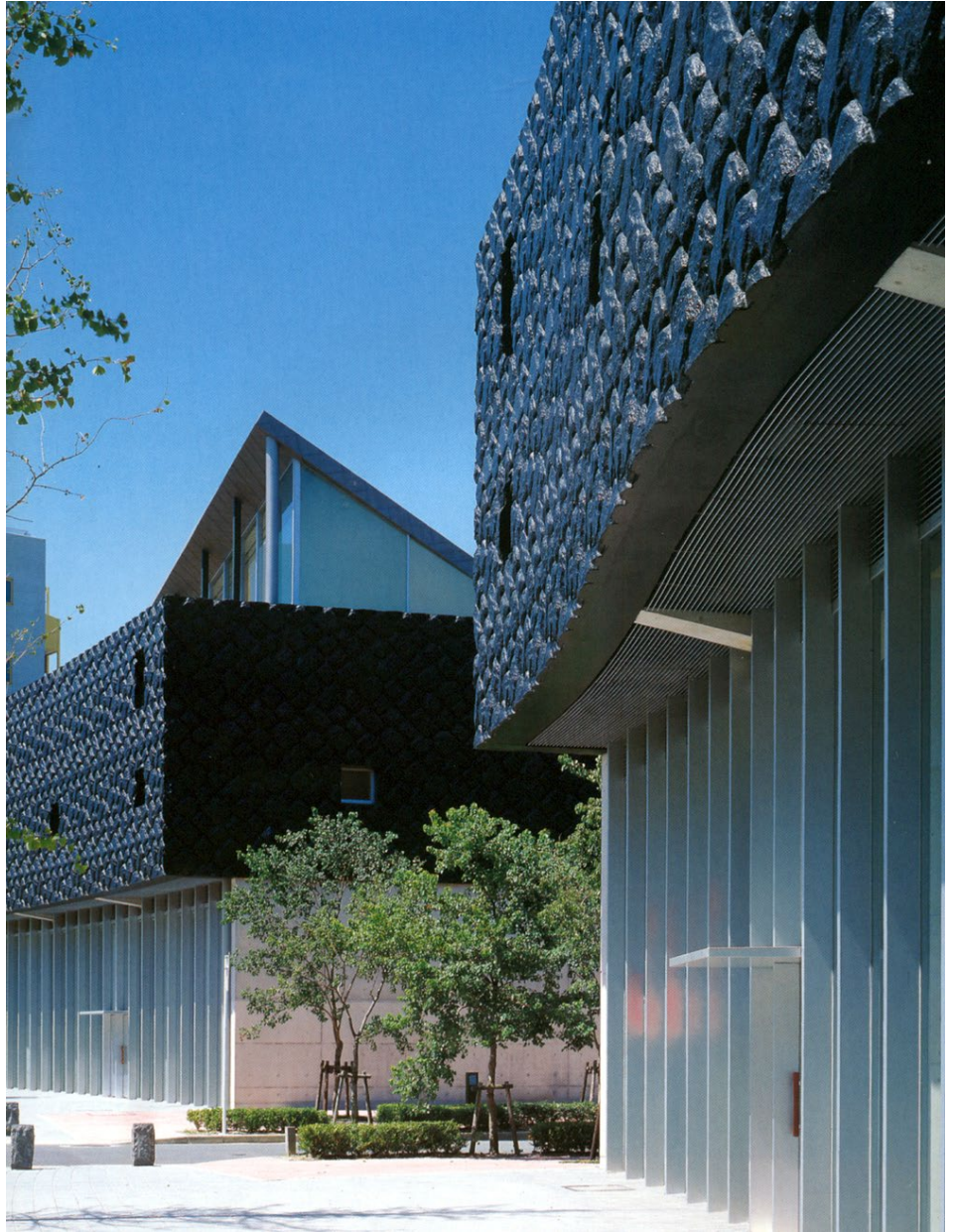


Fig. 4.53 - Nexus Housing,
OMA, 1990. Planta térreo.

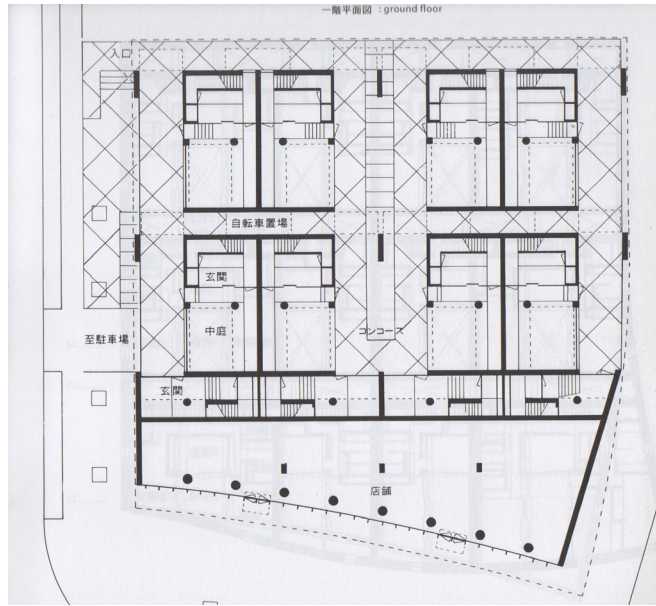


Fig. 4.54 - Nexus Housing,
OMA, 1990. Planta 1º
pavimento.

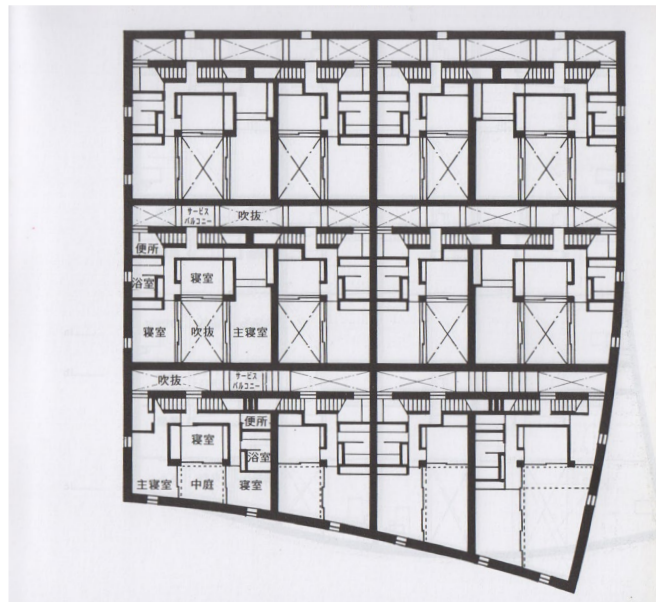


Fig. 4.55 - Nexus Housing,
OMA, 1990. Planta 2º
pavimento.

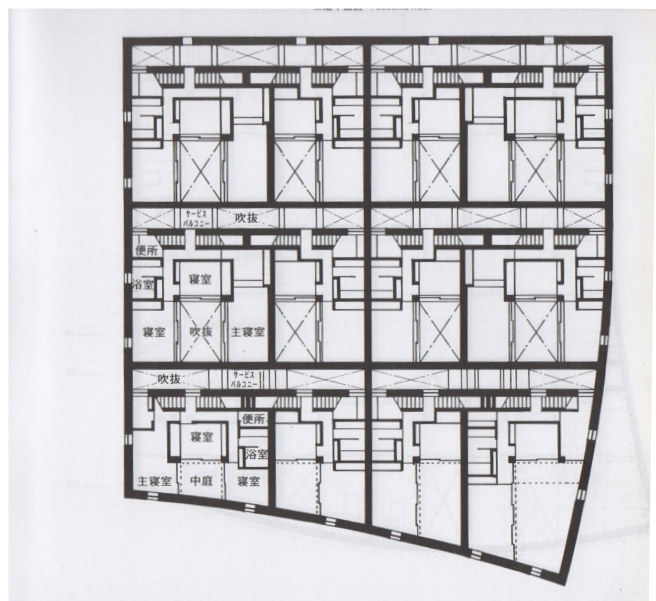


Fig. 4.56 - Nexus Housing,
OMA, 1990. Cortes.

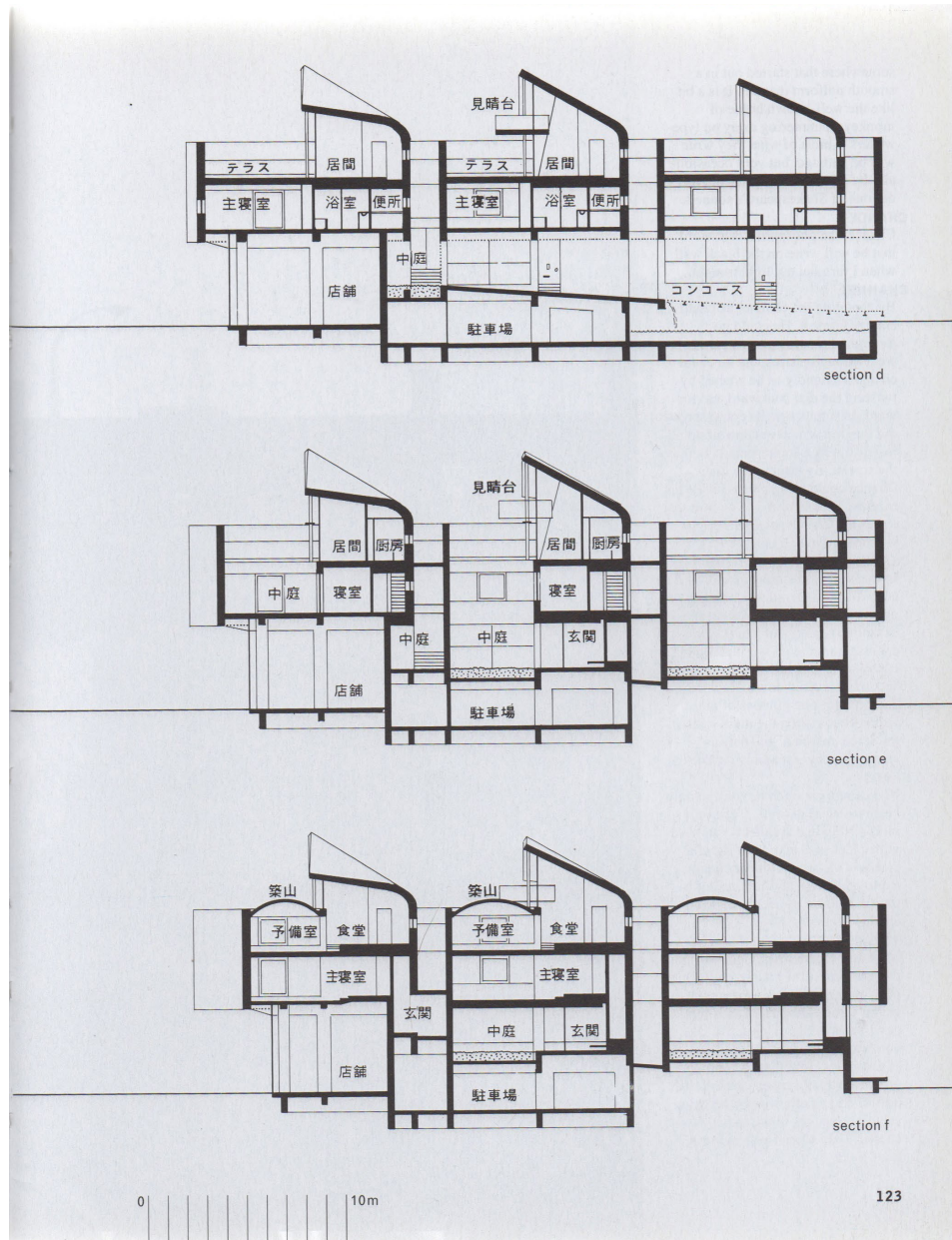
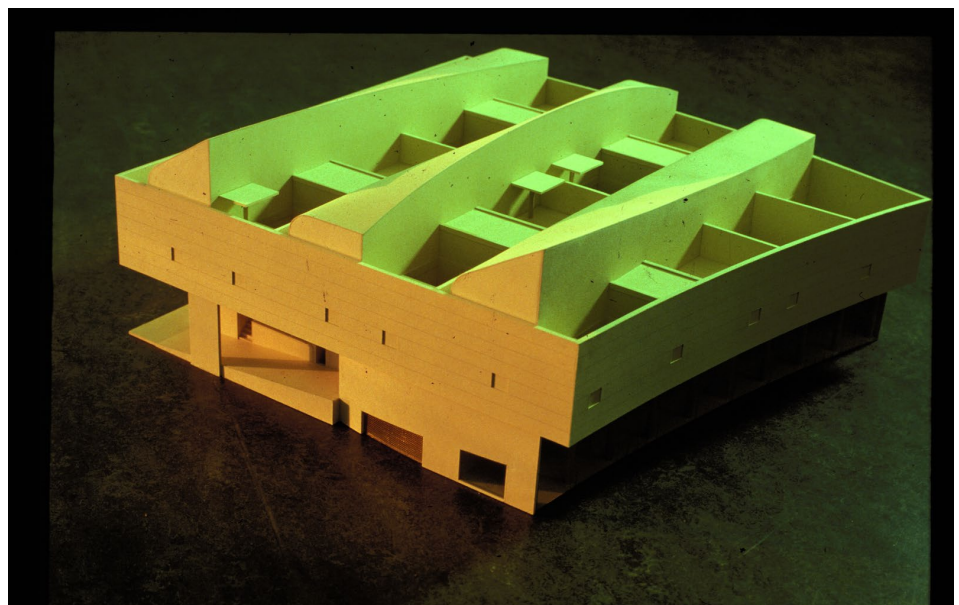


Fig. 4.57 - Nexus Housing,
OMA, 1990.



Capítulo V

Esqueleto Explícito

A categoria Esqueleto Explícito traz projetos cujo esqueleto estrutural é inteiramente revelado, aonde paredes e pilares são deliberadamente desalinhados, permitindo liberdade de composição em planta. Como colocado anteriormente, apesar de a arquitetura moderna mostrar-se inclusiva, o espaço isonômico determinado pela grelha regular pontuada por pilares equidistantes tornou-se o espaço normativo durante o início do modernismo. A reduzida presença deste sistema estrutural na obra do OMA, apesar de curiosa—especialmente dada a preferência por precedentes modernos proclamada por Koolhaas em seus textos—tem motivos específicos.

○ motivo mais evidente é a relação entre o tipo de estrutura, escala e programa. Até metade da década de 1980, o OMA havia trabalhado majoritariamente em projetos residenciais e habitacionais de escala reduzida. O esqueleto independente exige um mínimo de liberdade no sentido horizontal, a fim de desassociar as vedações da estrutura sem gerar espaços incongruentes e inúteis. Nestes casos, como mostrado anteriormente, a estrutura em parede portante ou a associação de estrutura independente no pavimento térreo com estrutura subordinada às paredes nos pavimentos superiores mostram-se mais adequadas.

○ outro motivo deve menos a questões funcionais e espaciais e mais às conotações simbólicas do esqueleto independente. Nos projetos do OMA, o uso de precedentes modernos não está relacionado a motivos técnicos, cuja finalidade está na proeza estrutural ou na industrialização e serialização; tampouco preocupa-se com a representação da democracia e igualdade através de espaços modulados e isonômicos. Koolhaas busca as inovações programáticas e espaciais permitidas por novas necessidades funcionais e tecnologias, e os espaços apropriados para estes novos programas. Desta maneira, seus projetos preferem a mistura de diferentes soluções estruturais—a fim de permitir diferentes espaços e variadas funções—à regularidade certa do esqueleto independente simples. Portanto, esta categoria conta com quatro edifícios de escritórios—tipo dominante aqui—aonde a grelha mostra-se funcionalmente apropriada, um instituto de arquitetura—aonde a grelha é usada como auto-referência—e uma biblioteca—aonde a grelha mantém-se constante, mas as lajes formam a variação de espaços que Koolhaas busca com a mistura de soluções estruturais em outros edifícios.

Churchill Plein

Em 1984, o OMA é convidado a participar de um concurso fechado para a construção de um edifício corporativo numa importante interseção de Rotterdam. O projeto, segundo Gargiani, faz parte de uma tentativa de aplicar os processos que geravam as formas dos primeiros arranha-céus de Manhattan em território holandês.¹⁴⁷ O corpo do edifício, uma seção de tronco de pirâmide cuja forma, segundo Koolhaas, é determinada pela legislação—assim como os edifícios de Hugh Ferriss em Nova York—é dividido em dois e uma de suas partes é invertida, criando dois volumes justapostos, um cuja área aumenta em direção ao primeiro pavimento e outro cuja área aumenta em direção ao último pavimento. Segundo Koolhaas,

“O envelope piramidal implica que o maior espaço útil se localizaria na parte mais baixa do edifício, o que não seria a melhor solução. Para liberar o espaço no térreo, removemos uma parte de todos os lados do envelope e

153. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008, p. 130

154. "The pyramidal envelope implicated that the biggest usable space was to be found in the lower part of the building, which was not the best solution. To free the space from the ground we took away a piece of every side of the envelope and pivoted half of the remaining volume 180°, thus obtaining a tower where every story was the same surface, regaining spaces in the upper levels." *Architecture d'Aujourd'hui*. 'OMA: Office for Metropolitan Architecture'. Paris. Nº.238, 1985.

156. GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 131

155. "The ambiguous quality of this doubled building resolves the problem of orientation of its site: it does not define a site but reflects the ambiance of its atmosphere." Texto disponível em: oma.eu. Acessado em 28/10/2017

pivotamos metade do volume restante em 180°, obtendo uma torre aonde todos os pavimentos tem a mesma superfície, reavendo o espaço nos pavimentos superiores."¹⁴⁸

O edifício, inserido em uma esquina entre uma parte remanescente da cidade antiga e o canal, tem as fachadas perpendiculares ao piso revestidas em pedra, perfurada por janelas retangulares distribuídas regularmente. As duas fachadas inclinadas são cortinas de vidro, uma voltada para o canal, refletindo as embarcações, e outra para o interior da quadra, refletindo o topo dos edifícios mais altos e o céu. Segundo a memória do projeto, "a qualidade ambígua deste edifício dobrado resolve o problema de orientação de seu terreno: ela não define um terreno, mas reflete a ambiência de sua atmosfera."¹⁴⁹ Como coloca Gargiani¹⁵⁰, essa afirmação torna a operação formal de Koolhaas ambígua: inicialmente justificada como uma questão funcional—relação entre a área do pavimento e exigências legais—esta última sentença parece apontar para uma intenção mais simbólica e menos utilitária.

A manipulação formal do envelope do edifício assemelha-se às operações de divisão e distorção do projeto Boompjes, também em Rotterdam. Para explicar a forma heterodoxa do projeto, Koolhaas utiliza pela primeira vez em um de seus projetos uma sequência explicativa de esquemas, meio de representação que viria a se tornar a marca do escritório no final dos anos 1990. Com a preocupação voltada ao envelope, Koolhaas opta pela opção óbvia em termos estruturais, espelhando sua admiração pelos arranha-céus norte americanos. Como estrutura ideal para um edifício de escritórios e solução prática para um edifício escalonado, o esqueleto independente, associado a núcleos rígidos de circulação vertical e serviços, é adotado desde o início do projeto. Perspectivas internas mostram os pilares redondos distribuídos em grelha regular, soltos das divisórias internas. No volume com face inclinada voltada para o canal, os pilares são também inclinados—travados pelo núcleo de concreto—, paralelos à cortina de vidro, criando certa instabilidade no espaço, que parece debruçar-se sobre a via. Nas fachadas laterais e opostas às cortinas de vidro, a estrutura associa-se às paredes, marcando a grelha na elevação, como nos arranha-céus norte-americanos. O projeto é apresentado com um esquema simples e objetivo ilustrando os passos que determinam a forma final do edifício, ferramenta que se tornaria essencial para o escritório em seus projetos futuros. Este tipo de esquema seria posteriormente chamado por Koolhaas de diagrama.

Morgan Bank

No concurso para um banco em Amsterdam, de 1985, o OMA continua as experiências com o transplante das idéias de arranha-céus norte americanos para o território europeu. O projeto foi o último concurso em que Koolhaas e Zenghelis trabalharam juntos—apesar de dividir responsabilidades na construção do edifício em Checkpoint Charlie até 1990. Este também é o primeiro projeto que Xaveer de Geyter, sócio do OMA por uma década, participa. De Geyter teria participação cada vez mais relevante nos projetos do escritório, liderando equipes dos projetos mais notórios produzidos entre 1985 e 1995.

O projeto para o Morgan Bank, incluído em S, M, L, XL junto com o texto "Typical Plan", tenta extrair as qualidades que Koolhaas enxergava no genérico e ordinário através da repetição da grelha estrutural. Implantando em uma esquina do *Plan Zuid*, intervenção de Berlage na área sul da capital holandesa, o projeto

parte de uma volumetria simples, um prisma retangular de aproximadamente 24,8 por 43,4 metros, dividido em quatro módulos no lado menor e sete no lado maior. Subvertendo o desenho urbano, que, segundo desenho de Berlage, deveria contar com volumes altos chanfrados nas esquinas, Koolhaas e Zenghelis removem quatro módulos no encontro das vias, criando uma espécie de praça seca de acesso. Os dois módulos adjacentes ao vazio da esquina são mais altos, criando uma elevação em L para ambos os lados. Ao sul do conjunto, separadas por um pátio murado, recuado do alinhamento predial, é implantada uma série de habitações. O volume, que ocupa toda quadra, desafia deliberadamente¹⁵¹ o conceito europeu da quadra com perímetro ocupado ao criar recortes e reentrâncias ao longo do conjunto.

A estrutura—calculada por Cecil Balmond, marcando o início da colaboração entre o engenheiro e o OMA—é dividida em módulos de aproximadamente 6,20x6,20 metros, com pilares quadrados que unem-se às paredes nas fachadas, e são levados até o pavimento térreo. A modulação marca as fachadas, rigorosamente ortogonais e revestidas com granito escuro, evocando o projeto de Hilberseimer para o concurso Chicago Tribune de 1922 (Fig. 5.12), como observa Gargiani.¹⁵² No negativo da esquina, os módulos estruturais são preenchidos, criando paredes de seis pavimentos completamente cegas, revestidas com mármore claro, reforçando o contraste entre a estrutura nas fachadas e vedações na esquina.

O espaço em L criado pelas altas paredes de mármore branco, como “um livro aberto que resolve os dois maiores eixos que determinam o terreno,”¹⁵³ cria uma praça com um espelho d’água e um único acesso ao edifício, um pequeno buraco retangular cavado junto à aresta de uma das paredes. Através do buraco, como mostra uma das perspectivas de gosto miesiano, vê-se uma escadaria, um único pilar redondo no meio do espaço (também o único pilar redondo do edifício) e uma parte do balcão de atendimento, que estende-se para o interior da “planta típica”, criando a transição entre o eixo de acesso—posicionado perpendicular ao lado mais curto do terreno—e o eixo dos escritórios, que se desenvolve no comprimento.

Ambos concursos—Churchill Plein e Morgan Bank—não resultaram em premiação para o OMA. Coincidentemente, Wim Quist, arquiteto de Amsterdam, construiu edifícios nos mesmos terrenos posteriormente. As experiências com arranha céus-norte americanos, porém, teriam mais uma chance na Holanda com o concurso realizado no ano seguinte, 1986, para a prefeitura de Haia.

157. “Instead of trying to force the bank into this superceded form – the perimeter block, appropriate for housing but not necessarily for the functional needs of an office building – we propose a clear-cut distinction between bank and housing through a cut that divides the block in a separate volume for offices (along Apollolaan) and a section for housing (facing the residential Titiaanstraat).” A+U: Architecture and Urbanism. ‘Rem Koolhaas: OMA: special issue’. Tokyo, no.10, 1988.

158. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 116

159. “[...] like an open book that directly addresses the two major axes that determine the site.” A+U: Architecture and Urbanism. ‘Rem Koolhaas: OMA: special issue’. Tokyo, no.10, 1988.

Fig. 5.1 - Churchill Plein, OMA,
1984. Diagrama justificando
processo formal.

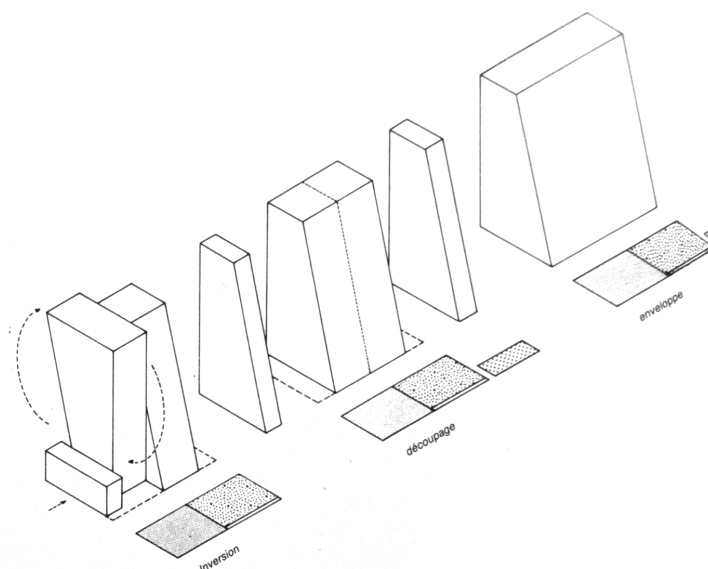


Fig. 5.2 - Churchill Plein, OMA,
1984. Isométrica.

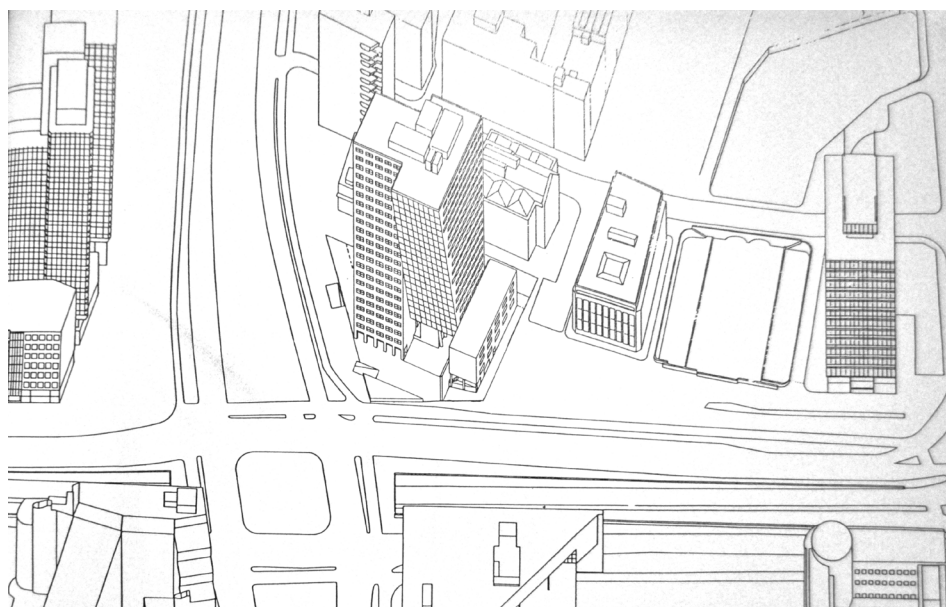


Fig. 5.3 - Churchill Plein, OMA,
1984. Isométrica mostrando
pavimento tipo.

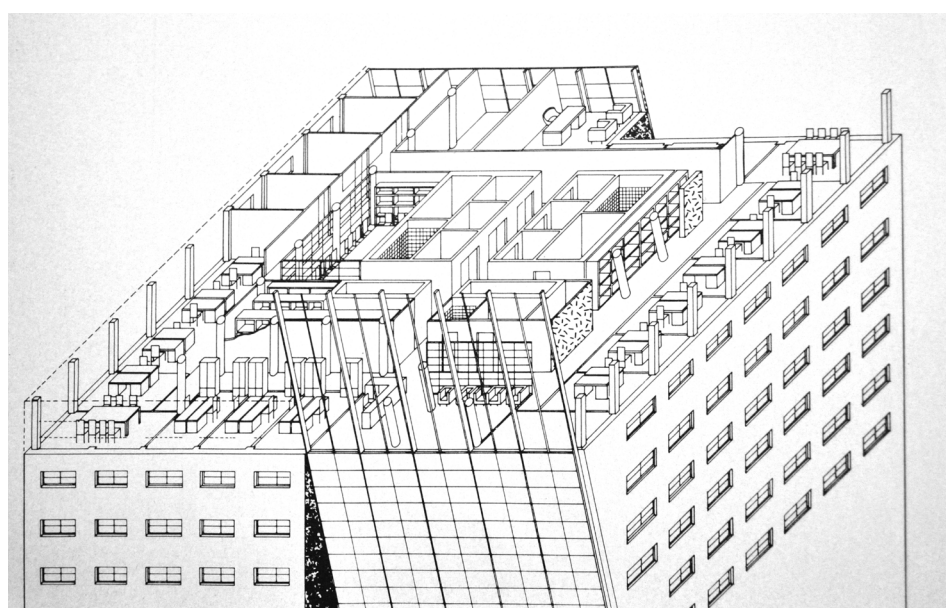


Fig. 5.4 - Churchill Plein, OMA,
1984. Perspectivas internas
destacando pilares inclinados.

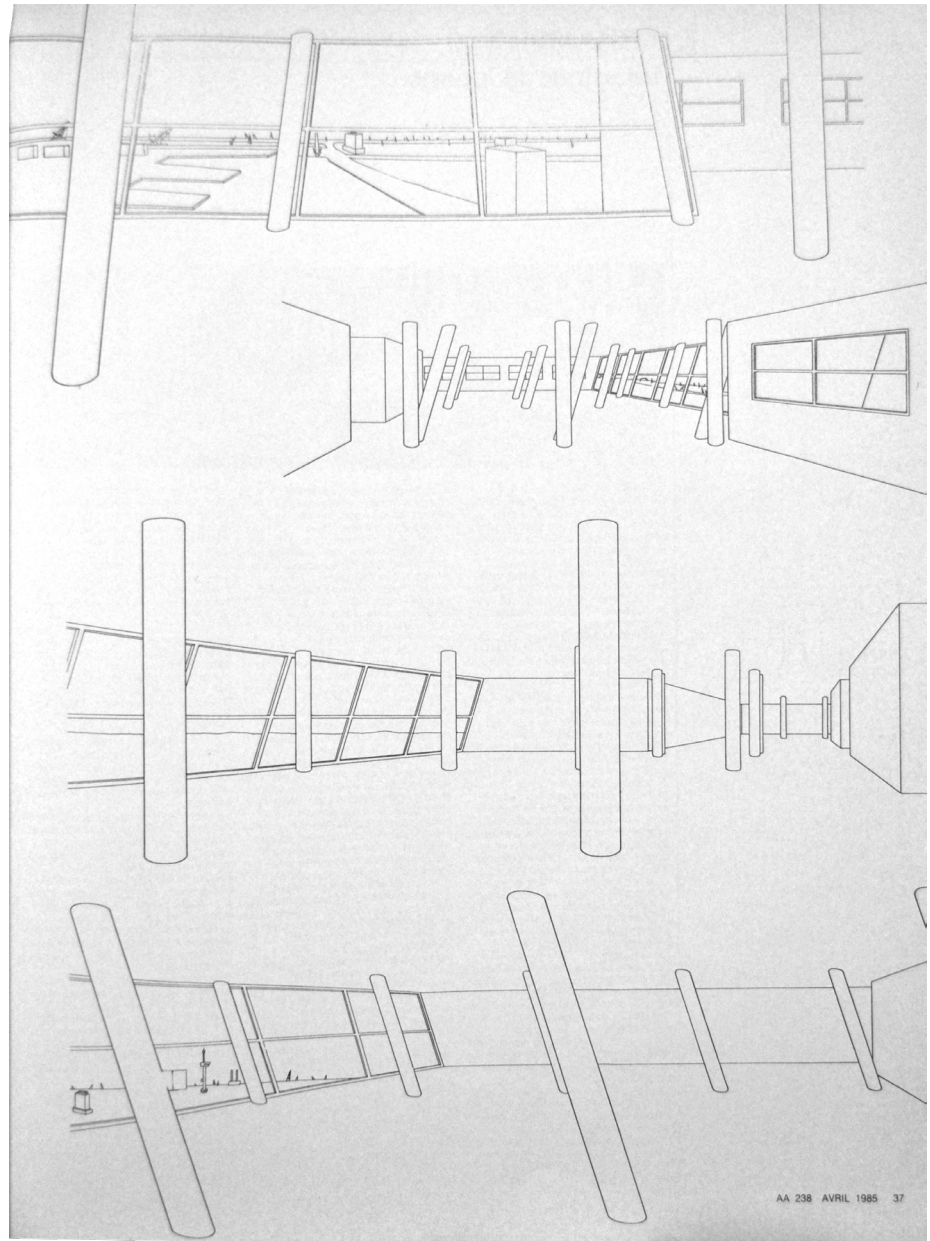


Fig. 5.5 - Churchill Plein, OMA,
1984.



Fig. 5.6 - Morgan Bank, OMA,
1985. Plantas.

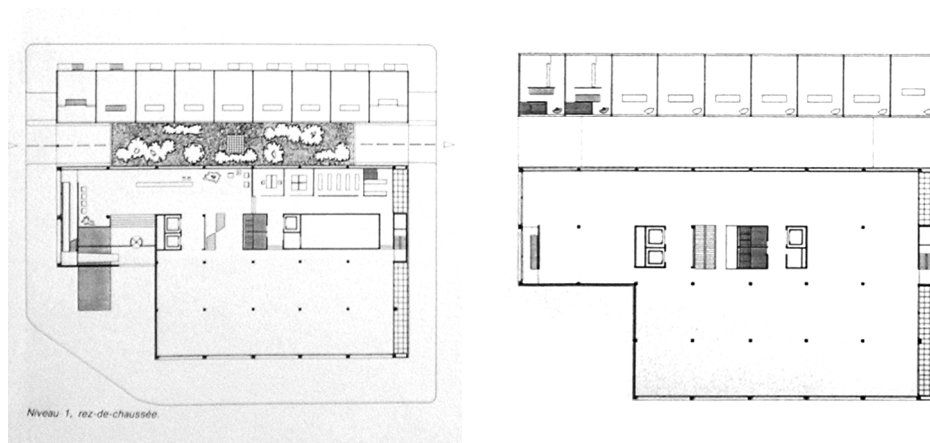


Fig. 5.7 - Morgan Bank, OMA,
1985. Isométrica.

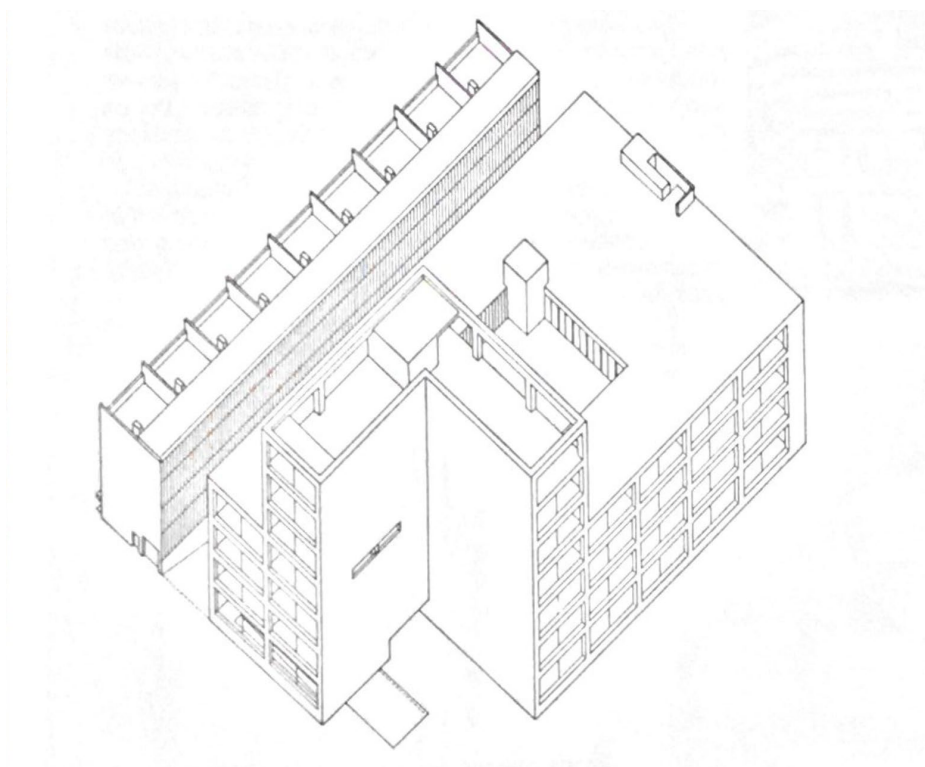


Fig. 5.8 - Morgan Bank, OMA,
1985. Perspectiva do acesso
principal.

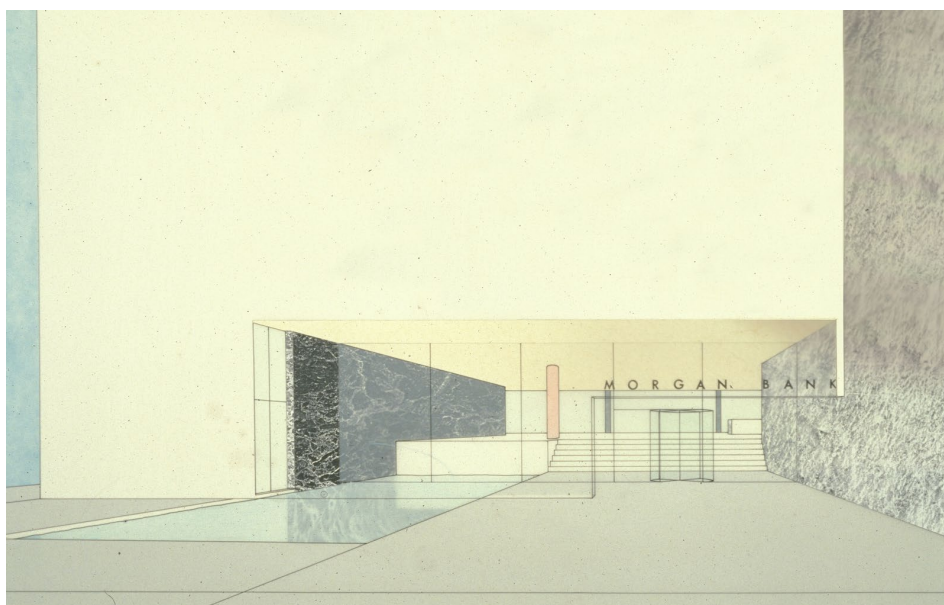


Fig. 5.9 - Morgan Bank, OMA,
1985. Fachada marcada pela
estrutura regular.

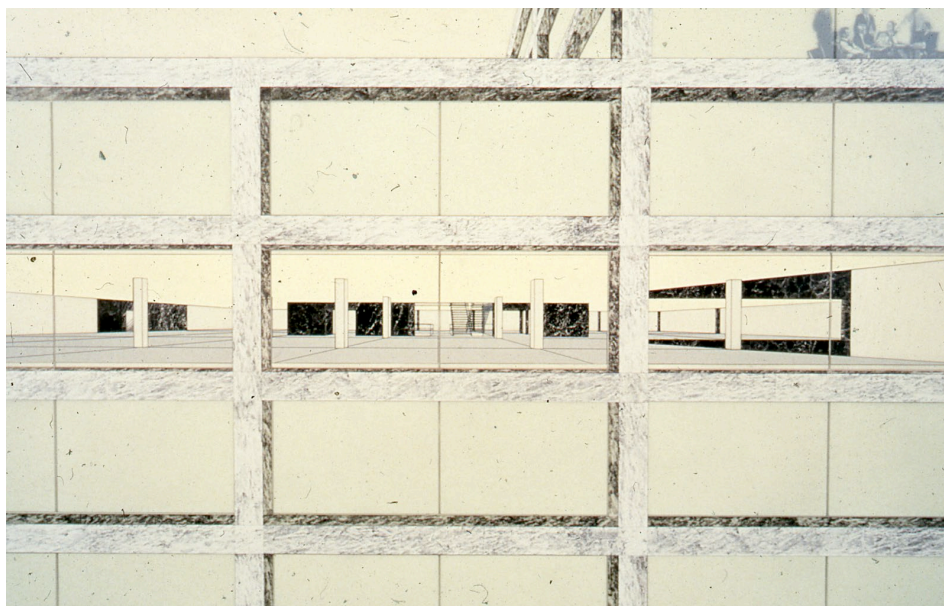


Fig. 5.10 - Morgan Bank, OMA,
1985.

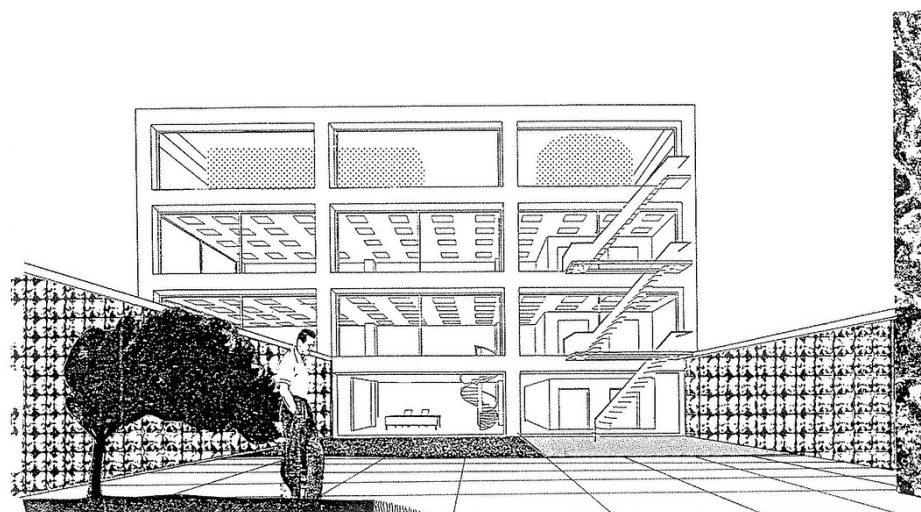
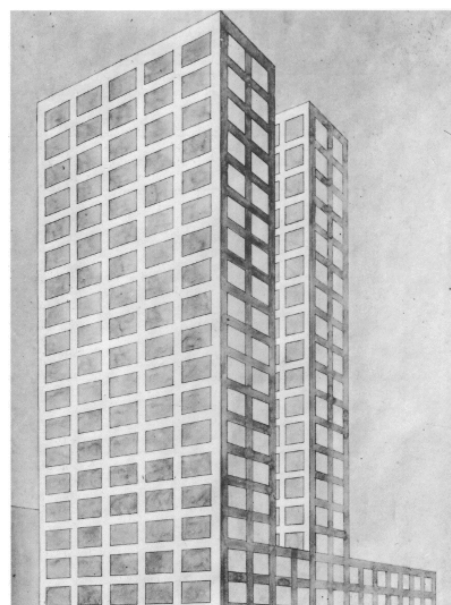
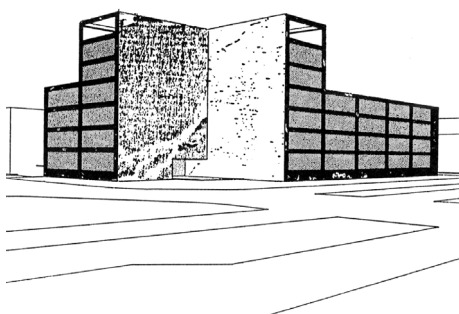


Fig. 5.11 - Morgan Bank, OMA,
1985.

Fig. 5.12 - Chicago Tribune,
Ludwig Hilberseimer, 1922.



Prefeitura de Haia

Poucos metros ao sul da fortaleza Binnenhof—objeto do primeiro concurso cujo o OMA participara—localiza-se o edifício da Prefeitura de Haia, numa área conhecida como Spui. O edifício existente, projetado por Richard Meier, é resultado de um polêmico concurso fechado promovido por autoridades locais em 1986. Localizado num terreno desocupado na década de 1960 durante uma reestruturação da cidade, próximo a edifícios públicos de grande porte e ao lado da Spuiplein, local aonde Koolhaas projetava a segunda versão do seu Teatro da Dança. O projeto da nova prefeitura deveria, segundo o edital do concurso, criar uma transição entre a cidade velha—junto à fortaleza—e a cidade nova—fruto do projeto dos anos 1960.

Com um programa multifuncional variado, incluindo áreas administrativas, áreas de lazer, escritórios para aluguel e biblioteca pública, o projeto é um dos maiores edifícios projetados pelo OMA, com aproximadamente 210 metros de comprimento e 45 metros de largura. O projeto surgiu, segundo Koolhaas como um diálogo com as propostas do Team X, especialmente dos Smithsons: “[O projeto explorava] especialmente como tratar a indeterminação. Eu tentei encontrar, resolver o que eles—ou o Team X—nunca resolveram, como combinar indeterminação com especificidade arquitetônica.”¹⁵⁴

Koolhaas propõe ocupar o terreno—de perímetro irregular, formado por um retângulo de 240 metros por 45 metros que soma-se a um triângulo retângulo na parte sul—com uma barra alta que concentra as funções num mesmo corpo, buscando a congestão nova-iorquina descrita em Nova York Delirante. A compressão do vasto programa em uma barra de 45 metros de largura exigia torres altas, com até 22 pavimentos, criando uma volumetria completamente distinta da proposta de Meier, que propunha dois edifício em L com limite de 14 pavimentos.

A barra ocupa todo o lado norte do terreno, deixando a porção do triângulo retângulo livre de edificações e criando uma praça enterrada com rинque de patinação, um claro tributo ao Rockefeller Center. Os primeiros três pavimentos, contendo programas específicos, são ocupados pela biblioteca, voltada para a praça enterrada ao sul, com acesso independente, e os serviços municipais de atendimento público do lado norte. Nas duas extremidade localizam-se os outros acessos: ao leste, junto a avenida de maior movimento, o acesso principal do edifício, e a oeste o acesso administrativo. Uma rua corta o edifício no sentido norte-sul, dando acesso ao interior da quadra, assim como no projeto para um Museu de Fotografia, do início da carreira de Koolhaas, no bloco residencial do bairro IJ-Plein ou no museu Kunsthal, projetado posteriormente. A partir do quarto pavimento, escritórios genéricos ocupam diferentes configurações de planta que decrescem em área conforme o edifício desenvolve-se em altura, culminando em um restaurante panorâmico com um bar de ostras, mais uma referência aos edifícios de Nova York, desta vez ao Downtown Athletic Club.

Koolhaas vale-se de duas lições norte-americanas para abordar os tópicos de indeterminação e especificidade: o primeiro resultaria da planta livre genérica dos arranha-céus norte americanos, resultante do uso da estrutura independente, enquanto a segunda seria representada através de formas específicas—simbólicas—inseridas livremente na grelha estrutural. A dialética genérico/específico resulta na estratificação de funções entre os pavimentos, com os espaços indeterminados

160. Specially about dealing with indeterminacy. I tried to find, to resolve what they—or Team X—always left unresolved, namely how can you combine actual indeterminacy with architectural specificity,” CORTÉS, Juan Antonio. “Delirious and More.” In LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F. (Org.) OMA AMO Rem Koolhaas 1996-2006. Madrid: El Croquis, n.º 131/132, 2006. p. 13

e mutáveis das salas comerciais nos andares superiores, com plantas livres com perímetro reduzido, em módulos de aproximadamente 14,4m, e os programas específicos (biblioteca, serviços públicos) ocupando a base do edifício, um grande retângulo pontuado por colunas com maior liberdade de distribuição de volumes e paredes.

Enquanto a base do edifício é monolítica, totalmente envidraçada, os pavimentos de escritório são divididos em três faixas, cujos módulos de 14,4 por 14,4 metros são retirados ou adicionados uns sobre os outros, criando três camadas de torres, uma versão do skyline de Nova York condensada numa volumetria de pouca profundidade, semelhante a um cenário cinematográfico. Gargiani destaca a mudança no processo de geração da forma no projeto, um processo de subtração de fragmentos de um volume monolítico, ao contrário da maioria dos projetos do OMA até então, em sua maioria volumetrias aditivas ou prismas regulares. O autor italiano credita esta mudança tanto à fixação de Koolhaas com os arranha-céus norte americanos quanto ao material utilizado nos estudos em maquete:

“Koolhaas substitui as maquetes em gesso pelo Rockefeller Center e as leis de zoneamento de 1916, que deram origem aos perfis recortados dos arranha-céus de Manhattan, com o corte escultural em isopor, aproximando-se cada vez mais ao gosto escultural nostálgico em relação àqueles edifícios, em uma interpretação poética do pragmatismo profissional norte-americano.”¹⁵⁵

Koolhaas, em sua retórica heróica, compara a composição subtrativa do volume da prefeitura às esculturas de prisioneiros e escravos de Michelangelo, que “libertava” as figuras de suas prisões de mármore.¹⁵⁶ Stanislau von Moos destaca a qualidade simbólica do volume, comparando sua forma a uma espécie de logotipo da cidade. Assim como no projeto do Parlamento em Haia, o OMA busca nos precedentes modernos o símbolo da democracia holandesa, desta vez não através da invasão das antigas instituições (como proposto para a fortaleza Binnenhof) mas através da multiplicação de torres no limiar entre a cidade antiga e a nova. Segundo von Moos:

[No projeto da Prefeitura de Haia] não são os símbolos de poder militar que são representados no skyline da prefeitura, mas sim, como num gigantesco brasão, os símbolos das finanças e burocracias. Ao mesmo tempo, visto do norte e de perto, todo o projeto se relaciona demonstrativamente em escala e na forma de seus detalhes com seu contexto ‘histórico’. Enquanto a fachada sul, de frente para a área com novos edifícios, é projetada em alumínio e vidro, a fachada de frente para a cidade velha é projetada em pedra natural: contextualismo renovado.¹⁵⁷

Assim como na maioria dos projetos da década de 1980, Koolhaas usa os materiais aqui por seu valor metafórico, como coloca Gargiani. Na proposta da prefeitura de Haia, a volumetria genérica responde ao programa, enquanto seus revestimentos respondem ao contexto. Desta maneira, a fachada norte em pedra e a fachada sul em alumínio criam um diálogo com os edifícios existentes, e a grelha estrutural marcada na fachada (assim como no Morgan Bank) deve ser suficientemente abstrata para servir seu propósito de pano de fundo a ambos os cenários. As fachadas oeste e leste das torres são revestidas por painéis de concreto e perfuradas em intervalos regulares por janelas retangulares, marcando aqui, assim como nas outras fachadas dos pavimentos de escritório, a estrutura. As extremidades leste e oeste da barra são empenas de concreto, com apenas uma abertura no sexto pavimento na fachada leste, um triângulo que se projeta sobre a rua, semelhante à volumetria de tribuna de El Lissitsky, já referenciada nos projetos do Hotel Sphinx e Boompjes.

O acesso principal dá-se sob a protrusão triangular, voltada a oeste, na avenida

161. “Koolhaas replaces the plaster working models for Rockefeller Center and the rules of the Zoning Law of 1916, which had given rise to the jagged profiles of the skyscrapers of Manhattan, with the sculptural cutting of blocks of styrofoam, moving more and more towards a nostalgic sculptural taste for those figures, in a poetic take on American professional pragmatism.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 134

162. WYATT, Graham. “Koolhaas and OMA Win the Hague City Hall Competition” in *Progressive Architecture*, 1987, nº 4, p. 28.

163. “Only in The Hague it is not the symbols of military power that are embodied in the city hall’s skyline, but, as in gigantic city coat-of-arms, those of finance and bureaucracy. At the same time, seen from the north and in close-up view, the whole project relates demonstratively in scale and in the form of its details to its ‘historical’ surroundings. While the facade facing south, oriented toward an area of new buildings, is projected in aluminum and glass, the facade facing the old town is projected in natural stone: contextualism revived.” MOOS, Stanislau Von. “Dutch Group Portrait” in *A+U: Architecture and Urbanism*. “Rem Koolhaas: OMA: special issue”. Tokyo, no.10, 1988. p. 88

Spui. Uma passarela de 24 metros de comprimento, suspensa sobre a rampa que leva à praça enterrada no sul, termina em um vestíbulo de pé-direito triplo com 16 colunas redondas, com recepção, elevadores e escadas rolantes. Suspenso no teto do vestíbulo, a metade da esfera que abriga a Sala do Conselho revela o elemento específico mais marcante do projeto. Atravessando o vestíbulo, o percurso divide-se em três: ao norte, uma parede serpenteia os apoios verticais, demarcando a área de atendimento ao público da prefeitura, remanescente do Banco Boa Vista, de Niemeyer, construído em 1946; ao sul, uma longa sala com pilares centralizados, que também serve como espaço para celebração de casamentos coletivos, leva à biblioteca pública, cuja entrada localiza-se no centro da comprida barra; no centro, uma rampa que leva ao subsolo ocupa parte do vazio central, que estende-se até o sétimo pavimento, criando um grande átrio cívico. A rampa leva a um café e um restaurante, com vista para o ringue de patinação da praça enterrada, e uma galeria de exposições, com divisórias verticais deliberadamente solta dos apoios verticais, imitando plantas de Mies van der Rohe. O restante da barra no subsolo abriga os arquivos da biblioteca, e a porção sul da praça semi-enterrada abriga lojas autônomas que servem o espaço público, coroadas por uma pequena cobertura curva que evoca a cobertura do volume mais baixo do conjunto das Nações Unidas.

No terceiro pavimento, Koolhaas ainda dá certa liberdade as linhas das lajes e a distribuição do programa, criando, ao norte, uma rua-no-ar (novamente a referência aos Smithsons) com banca de jornal, correios, cabeleireiro, agência bancária, banca de flores e agência de viagens—incluindo palmeiras que fazem referência ao projeto de Hans Hollein em Vienna. Na chegada dos elevadores centrais a laje estende-se sobre o átrio central em uma forma oval, remetendo ao Skybar projetado para o Teatro da Dança. A partir do quarto andar a planta começa a se tornar mais rígida, obedecendo a grelha estrutural, com exceção da porção sul, que até o sétimo pavimento abriga a grande esfera da Sala do Conselho e um prisma retangular com salas de reunião, volumes puros que marcam programas específicos no edifício. No sexto andar, o topo da esfera transforma-se num globo terrestre, como no lobby do Daily News Building de Hugh Ferriss, seu potencial didático combinado com a biblioteca infantil. No sétimo pavimento, a biblioteca culmina numa piscina retangular e comprida—símbolo recorrente—e uma pista de corrida em forma de 8, ambas referências à Casa da Indústria de Leonidov, projetado em 1929. Os andares superiores são ocupados por escritórios, com uma planta que varia de pavimento para pavimento e decresce em área, criando as três camadas de torres vistas em elevação. Os topos das torres mais baixas são acessíveis, com áreas de recreação representadas nas plantas com colagens de imagens áreas de parques públicos de diversas cidades européias.

O desenho das plantas dos pavimentos que abrigam as funções cívicas destaca sempre a porção sul do edifício, aonde se concentram a esfera, o prisma retangular e o átrio central. As dimensões da planta são semelhantes ao Pavilhão Ciccillo Matarazzo em São Paulo, de Niemeyer, e o posicionamento do átrio e da rampa em ferradura próximo a uma das extremidades da longa barra repete-se no projeto de Koolhaas, enquanto a plataforma oval que estende-se sobre o átrio pode ser vista como uma tentativa tímida de trabalhar com um plano sinuoso que contorna e abraça os pilares, como visto no pavilhão em São Paulo. Gargiani observa que os “croquis de Koolhaas tem afinidade gráficas com desenhos de Le Corbusier e um estudo de Niemeyer para

164. “A working sketch by Koolhaas has graphic affinities with Le Corbusier’s drawings of NY and a study by Niemeyer for the UN project.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 134

165. “after being used by Ledoux, Boullé and Leonidov becomes emblematic once more in the architecture of the 1980s, used by Rossi in the project in 1982 for the Palazzo dei Congressi in Milan, and by Isozaki in the project dated 1985-1986 for the New Tokyo City Hall.” *ibid.*

166. MOOS, Stanislau Von. “Dutch Gropu Portrait” in *A+U: Architecture and Urbanism*. ‘Rem Koolhaas: OMA: special issue’. Tokyo, no.10, 1988. p. 92

167. “The drawing of the structural pattern is a variation on that of the Morgan Bank and the City Hall of Hague, and confirms the fact that OMA usually applies the Dom-ino skeleton in office buildings, where the idea of a neutral, continuous floor prevails.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 135

168. “As early as the Den Haag City Hall design, which still contains many remnants of more formalist phases of OMA, there is an attempt to avoid forms which may be reduced to the translation of a plan or section, from a pattern in space.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Notes for a Topographic Survey” in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 41

169. “Thus the skyline, graduated in both height and depth, appears above all as a didactic model of the project’s underlying concept. The reality to which the symbolic language of this architecture relates, is not logic of the plan (which I do not discuss here) and the history of the project developed from it. In this respect, one may speak of a “self-referential” symbolism of a kind that is characteristic of every tradition within the Modern Movement wherein works reflect most strongly the conditions of this own materialisation while refusing any explicit mimesis.” MOOS, Stanislau Von. “Dutch Gropu Portrait” in *A+U: Architecture and Urbanism*. ‘Rem Koolhaas: OMA: special issue’. Tokyo, no.10, 1988. p. 88

170. *ibid.* p. 91

o edifício das Nações Unidas.”¹⁵⁸ A admiração de Koolhaas por Raymond Hood—nas citações ao Rockefeller Center já citadas—Wallace Harrison e Oscar Niemeyer não se limita ao desenho em planta. A esfera da Sala do Conselho,

“[...] depois de ser usada por Ledoux, Boullé e Leonidov torna-se emblemática novamente na arquitetura da década de 1980, usada por Rossi no projeto de 1982 para o Palazzo dei Congressi em Milão, e por Isozaki no projeto de 1985-86 para a Nova Prefeitura de Tokyo”¹⁵⁹

Como coloca Gargiani, mas remete também aos autores do projeto das Nações Unidas. O projeto de Wallace Harrison para a Feira Mundial de Nova York de 1939 figura em diversos textos de Koolhaas, que aprecia a esfera projetada para o centro da exposição por ser “abstrata em sua estereometria e popular em seu simbolismo.”¹⁶⁰ Já na obra de Niemeyer a esfera, sólido geométrico perfeito, que é dividida em duas partes que abrigam fóruns de discussão pública no Congresso Nacional, representa os ideais democráticos de igualdade, símbolo que Koolhaas empresta para abrigar função semelhante na prefeitura de Haia.

A estrutura independente tem tripla função aqui: serve como símbolo dos precedentes norte-americanos, a regularidade estampada na fachada testemunho do caráter burocrático que Koolhaas tenta evocar—assim como em seus outros edifícios de escritórios na Holanda, como observa Gargiani¹⁶¹; funciona como base para que Koolhaas crie uma colagem de estratégias modernas, misturando no mesmo pavimento elementos distintos de projetos de Leonidov, Harrison e Niemeyer; e permite liberdade na manipulação do volume, possibilitando o método subtrativo que cria o perfil recortado das torres que criam o pano de fundo para a cidade. O projeto para a prefeitura de Haia é, segundo Koolhaas, remanescente da fase formalista do OMA, e há uma tentativa de evitar que a forma seja uma tradução direta da planta.¹⁶² Stanislau von Moos complementa a afirmação:

“O skyline, graduado em altura e profundidade, aparece sobretudo como um modelo didático do conceito do projeto. A realidade a que a linguagem simbólica desta arquitetura se relaciona não é a lógica a planta e a história do projeto desenvolvida a partir daí. Neste aspecto, pode-se falar de um simbolismo auto-referencial de um tipo que é característico de toda tradição dentro do Movimento Moderno, aonde trabalhos refletem as condições de sua própria materialização enquanto recusam mimesis explícita.”¹⁶³

O projeto da prefeitura de Haia, especialmente em seu contexto histórico, levanta questões sobre o pós-modernismo da década de 1980. Por um lado, o projeto é declaradamente moderno, tanto em estratégias compositivas quanto em caracterização, e a opção pela estrutura independente distribuída em intervalos regulares reforça sua genealogia moderna, especialmente sua vertente norte-americana. Por outro lado, as citações usadas por Koolhaas são, em alguns casos, quase literais, criando uma composição heterogênea, revelando uma sensibilidade eclética.¹⁶⁴ No caso dos trabalhos de Koolhaas, as referências modernas não operam como acenos para historiadores da arte, mas sim como maneira associativa e comparativa que permite a compreensão da estrutura subjacente tanto do projeto do OMA quanto de seus precedentes. Segundo von Moos, as analogias extravagantes ao Rockefeller Center:

“não são meras ‘citações’ românticas. O Rockefeller Center é interessante em termos de certos conceitos arquitetônicos—arranha-céus, lobby, praça enterrada—que são adequados dado o escopo do programa e a natureza do

terreno.”¹⁶⁵

171. “they are not intended as mere romantic “Quotations.” Rockefeller Center is of interest on terms of certain architectural concepts—sky-scraper, lobby, sunken plaza—that are believed to be adequate given the scope of the program and the nature of the site.” *ibid.* 91

172. ZAERA POLO, Alejandro. “A World Full of Holes” in ZAERA-POLO, Alejandro. “The sniper’s log : architectural chronicles of Generation-X.” New York: Princeton, New Jersey: Actar, 2012. p. 118

173. MOOS, Stanislaw Von. “Dutch Gropu Portrait” in A+U: Architecture and Urbanism. ‘Rem Koolhaas: OMA: special issue’. Tokyo, no.10, 1988. p. 94

174. VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) OASE 94: O.M.A. The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015. p. 84

175. *ibid.*

Para Zaera Polo, por trás dos comentários cáusticos de Koolhaas e de seus argumentos convincentes em favor da indeterminação na arquitetura, o projeto da prefeitura de Haia mostra uma preferência por formas específicas, determinadas, que podem abrigar certas organizações instáveis do período pós-moderno. Apesar do declarado interesse em trabalhar com indeterminação e especificidade simultaneamente, o resultado final segue sendo uma forma estável, já determinada. A estrutura independente uniforme, isonômica, permite instabilidade, mas a forma resultante—especialmente a grelha estampada nas fachadas—reflete não uma possibilidade de indeterminação, mas sim o estado atual das finanças e da burocracia na cidade.¹⁶⁶ Ao invés de produzir novas formas, o projeto do OMA “propõe enfaticamente uma arquitetura cujas formas também refletem o status quo das cidade de hoje (como faze, por exemplo, Venturi na Guild House em Filadélfia).”¹⁶⁷

Apesar das críticas favoráveis, da preferência do júri do concurso, liderado por Aldo van Eyck, que conferiu ao projeto o primeiro prêmio, e uma carta aberta de Peter Eisenman defendendo a construção do projeto de Koolhaas¹⁶⁸, o projeto de Richard Meier foi construído, aparentemente favorecido por um influente membro do que conselho que preferia Meier mesmo antes do início do concurso.¹⁶⁹ O enorme átrio central, completamente branco e estático do arquiteto americano era símbolo apropriado da democracia holandesa para seus representantes, ao invés da congestão e instabilidade permitida pela estrutura independente que desenhava arranha-céus no skyline de Haia. Koolhaas tentaria novamente trabalhar com a instabilidade e adaptabilidade da estrutura independente na Europa, desta vez num híbrido entre o *Neue Sachlichkeit* e a “cidade dentro da cidade”, no projeto *Frankfurt Flughafen*.

Fig. 5.13 - Prefeitura de Haia, OMA, 1986.



Fig. 5.14 - Prefeitura de Haia,
OMA, 1986. Plantas.

Literarchitektur

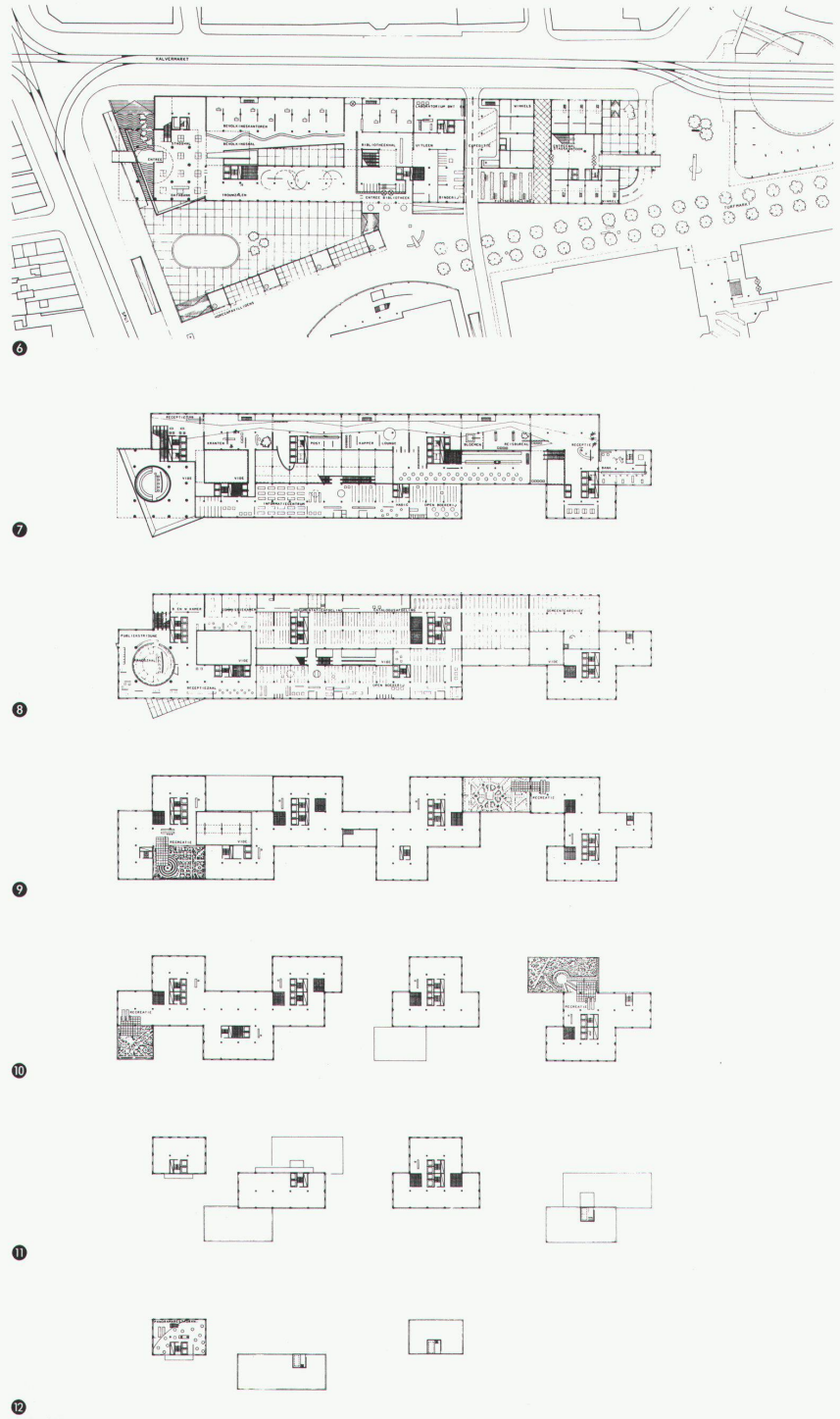


Fig. 5.15 - Prefeitura de Haia, OMA, 1986. Planta do 3º piso, contendo a rua-no-céu e a Sala do Conselho.

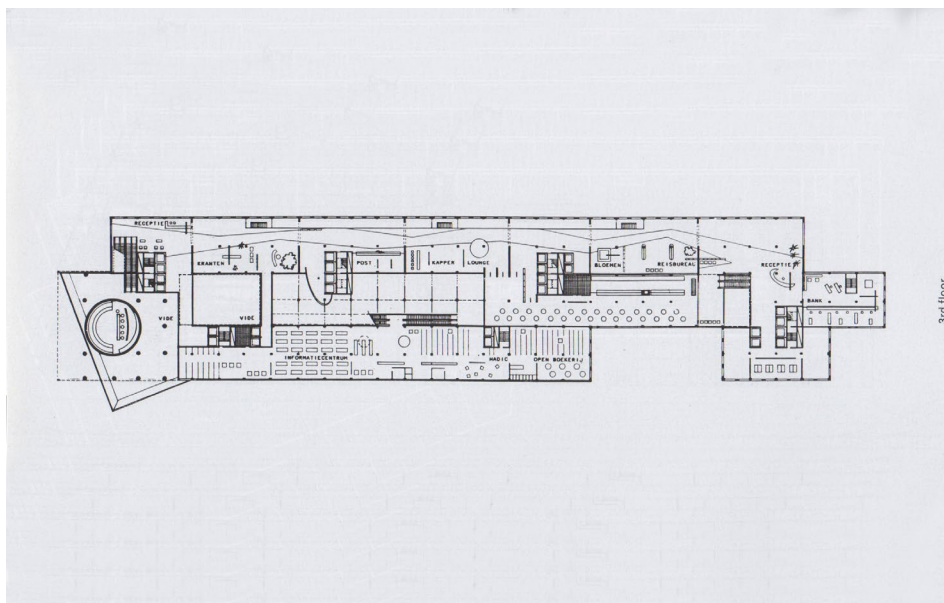


Fig. 5.16 - Prefeitura de Haia, OMA, 1986. Cortes.

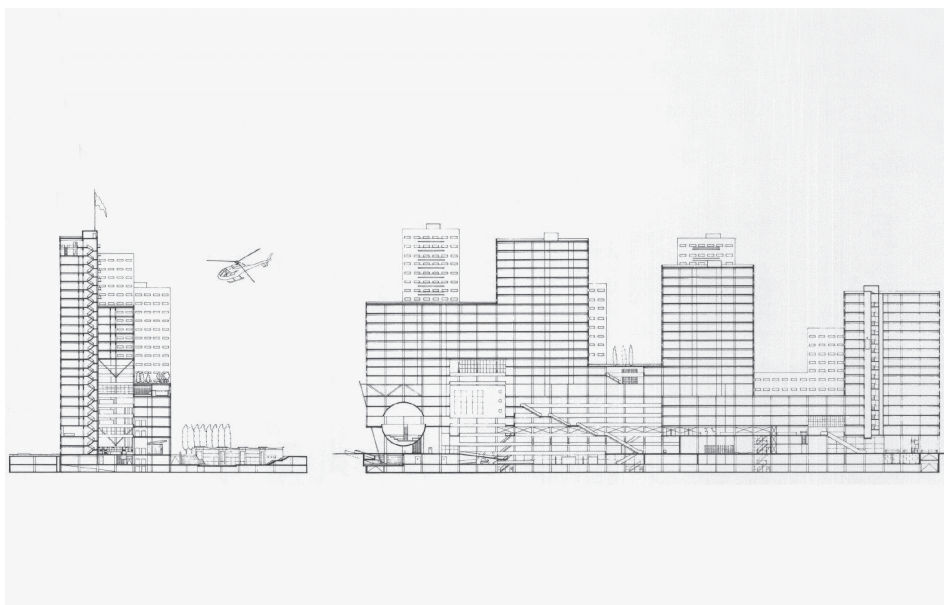


Fig. 5.17 - Prefeitura de Haia, OMA, 1986. Elevação mostrando, de um lado, a cidade antiga e, de outro, a cidade moderna.

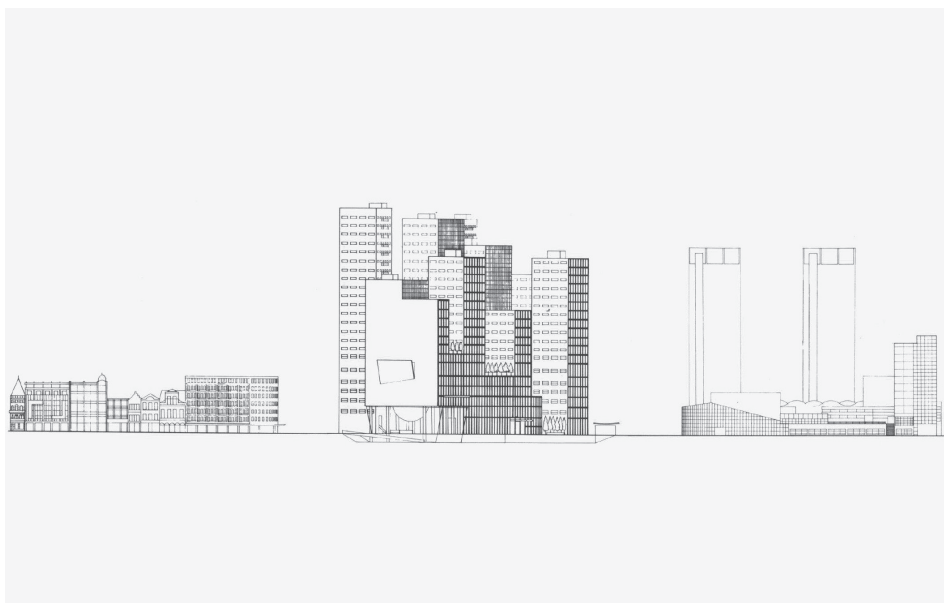


Fig. 5.18 e 5.19 - Prefeitura de Haia, OMA, 1986. Isométricas.

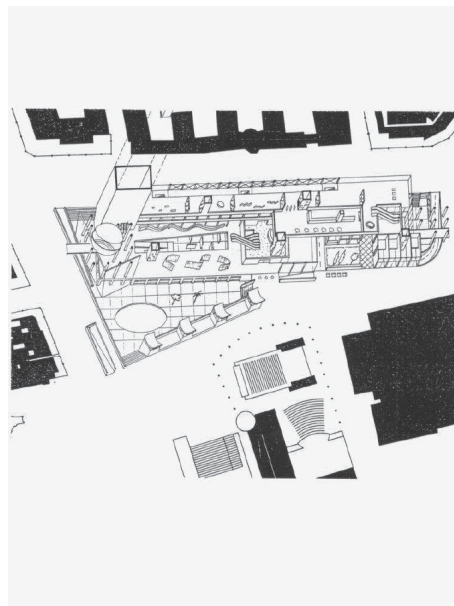
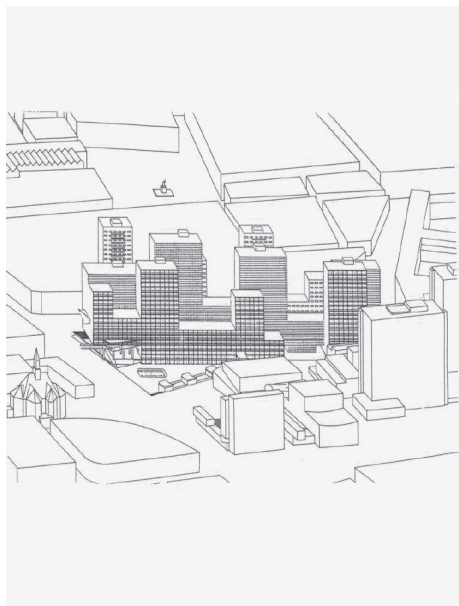


Fig. 5.20 - Prefeitura de Haia, OMA, 1986. Perspectiva do átrio central.

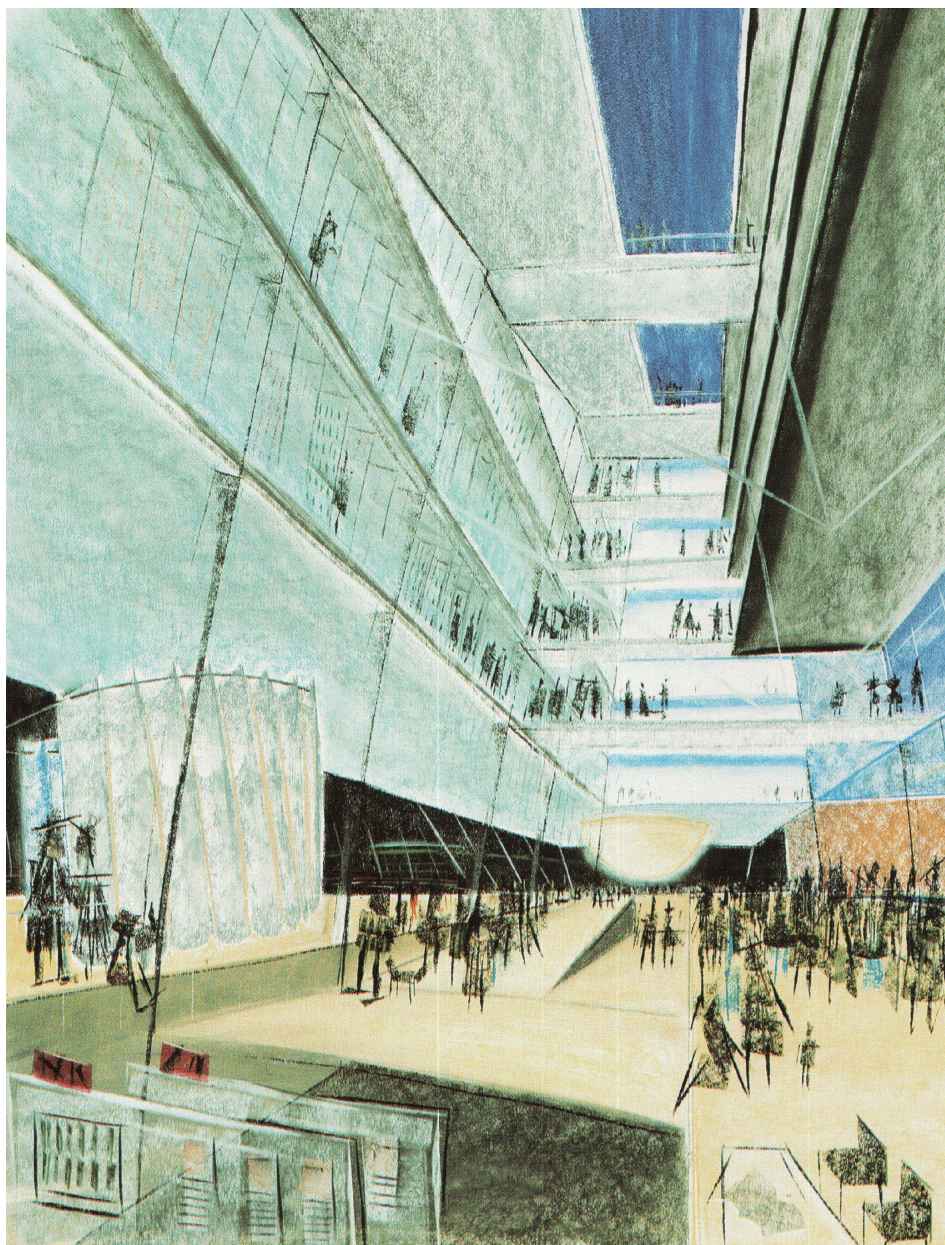


Fig. 5.21 - Prefeitura de Haia,
OMA, 1986.

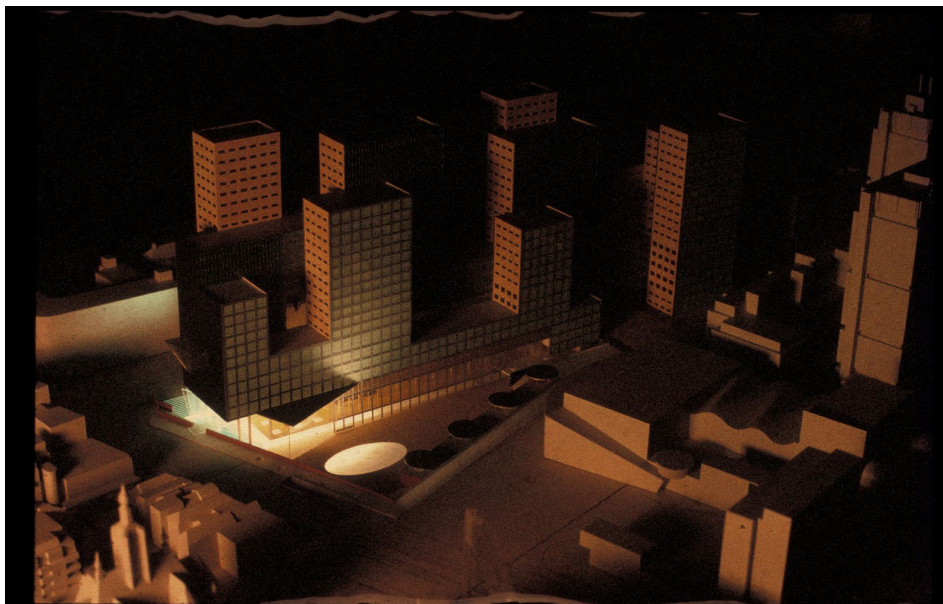


Fig. 5.22 - Prefeitura de Haia,
OMA, 1986.

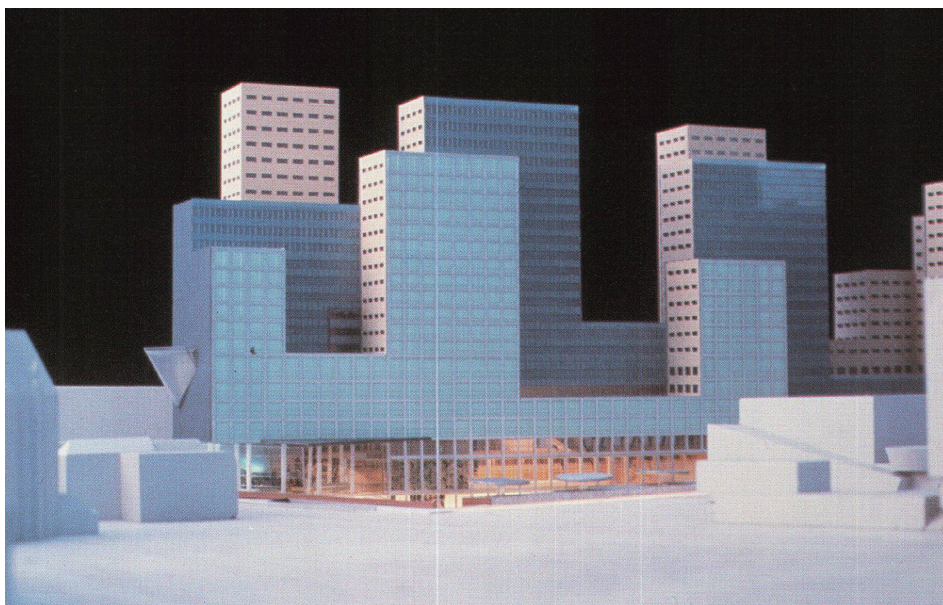
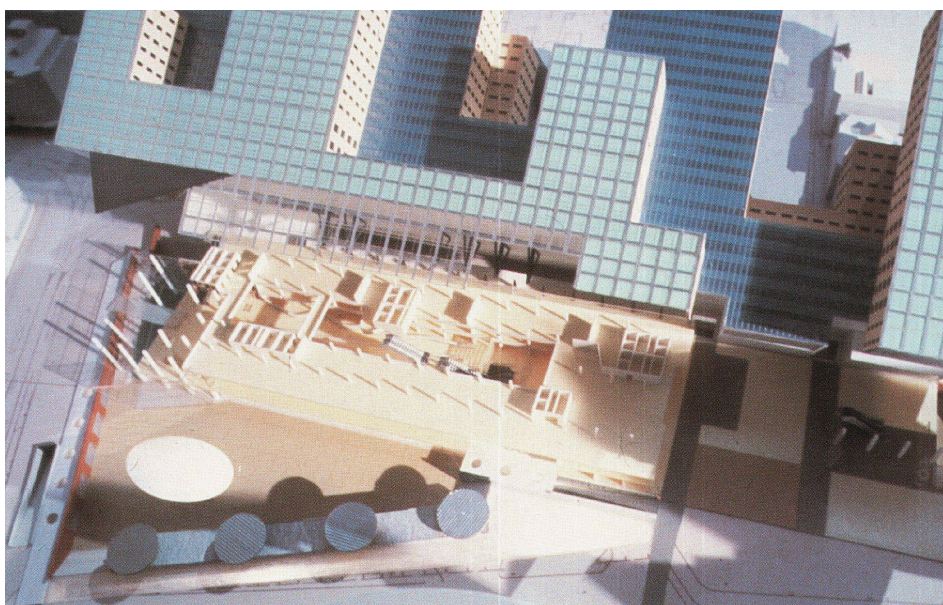


Fig. 5.23 - Prefeitura de Haia,
OMA, 1986.



NAi - Instituto de Arquitetura da Holanda

Após tanto o estudo produzido para a prefeitura de Rotterdam (Boompjes) quanto o concurso da Prefeitura de Haia não produzirem resultados concretos para o OMA, o governo holandês, como forma de compensação—especialmente pelo concurso em Haia, aonde o OMA foi premiado porém a proposta de Meier foi construída—, encomenda estudos para um novo museu para Rotterdam e convida o escritório para um concurso fechado para o novo Instituto de Arquitetura da Holanda. Num terreno retangular separando os dois projetos, o OMA fica encarregado de desenvolver um projeto paisagístico para um novo parque chamado Museumpark. Os três estudos são desenvolvidos simultaneamente, e a memória do Museumpark revela a preocupação com o desenho do conjunto:

“Pela primeira vez fomos obrigados a definir uma ideia contemporânea de composição urbana, tratar abertamente com coerência, apesar do nosso ceticismo anunciado sobre sua possibilidade. [...] O Museu de Arquitetura [NAi] e o Kunsthall foram pensados como opostos, com o parque como um terreno aonde suas tensões poderiam ser resolvidas e intensificadas.”¹⁷⁶

176. “For the first time we were obliged to define a contemporary idea of urban composition, to deal overtly with coherence, in spite of our advertised skepticism about its possibility. [...] The Architecture Museum [NAi] and the Kunsthall were conceived as opposites, with the park as a terrain where the tension between them could be both resolved and intensified.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 405

O conjunto é definido por um dique/rodovia ao sul, terreno escolhido para o museu Kunsthall, e outra rodovia ao norte que corta o conjunto na diagonal, criando um terreno triangular, local do Instituto de Arquitetura. Ao leste, o parque faz divisa com um hospital, projetado por Jean Prouvé, e ao oeste com um museu já existente que ocupa uma antiga mansão e seu extenso jardim. Apesar da configuração linear do conjunto, com os dois museus marcando os limites norte e sul, Koolhaas e sua equipe optam por traçar uma linha oblíqua no retângulo do parque. Desta maneira, apesar do eixo do parque partir do centro do terreno na fronteira sul, seu destino final é o lado leste do terreno do Instituto de Arquitetura.

No terreno triangular do Instituto, Koolhaas propõe ocupar dois terços do terreno com uma fina cobertura de concreto inclinada, limitada em dois lados pelas vias existentes e no terceiro lado pelo eixo do passeio do parque, apoiada sobre colunas metálicas distribuídas numa grelha regular de seis por seis metros. A fachada voltada ao norte, junto à rodovia, é revestida com policarbonato translúcido, evitando a paisagem indesejada. A fachada sul, voltada para o parque, é revestida com vidro incolor e protegida do sol por uma cortina metálica, enquanto a fachada voltada para o leste, aonde se localiza o acesso principal, é revestida com vidro de película verde. No vértice sudeste, a cobertura tem menor altura, 6 metros, enquanto no vértice nordeste atinge a maior altura, 14,5 metros. Dentro do perímetro da cobertura, três volumes se interpenetram: um pódio revestido de mármore travertino, que não chega a tocar o teto; um pátio recortado na cobertura, que atravessa o volume de mármore; e uma torre negra que se projeta para além da cobertura em altura. A torre, com aproximadamente 25 metros de altura, é perpendicular à inclinação da laje de cobertura e impõe sua presença com seu revestimento escuro, ameaçando a composição com sua instabilidade. Poucos metros ao lado e com dimensão semelhantes, um prisma retangular é cavado na cobertura e atravessa os três pavimentos do edifício, criando um contra-ponto à torre, um negativo. As diferenças em altura da cobertura geram diferentes leituras do projeto: a fachada sul, para quem se aproxima pelo parque, parece utilitária, ordinária, uma longa linha com pilares distribuídos regularmente, sendo o volume da torre que se debruça sobre o edifício

a única indicação de programa excepcional; ao norte, vista pelos automóveis em movimento, devido à altura de seu pé-direito e pilares esbeltos distribuídos em grelha, assemelha-se à escala de um centro de eventos; a fachada leste, por onde se acessa o edifício, tem caráter monumental: a inclinação da cobertura é acentuada aqui, têm-se uma frontalidade forçada graças a escala do edifício e o curto espaço entre passeio e acesso e o fosso cavado entre o espaço público e o Instituto é preenchido por uma colunata e transposto por uma leve passarela inclinada, evocando o caráter cívico dos palácios de Niemeyer em Brasília.

Sob a projeção da cobertura triangular, o programa é organizado pelos volumes retangulares. O pódio de mármore abriga a maior parte do programa: auditório, maquetes em exposição, café, loja, recepção e escritórios. A torre, como uma grande caixa preta, ou até mesmo um Kaaba arquitetônico, protege o acervo do museu, de desenhos a maquetes. Os vazios formados entre o perímetro da cobertura e o pódio retangular de mármore complementam o programa: biblioteca ao sul, salas de exposição ao norte e oeste e hall de entrada ao leste.

Ao acessar o edifício através da passarela leste, o visitante se depara com o volume pesado do pódio de mármore. O espaço entre a vedação externa e o pódio interno é curto, 4,5 metros, de maneira que o hall de entrada do edifício assemelha-se mais a uma larga circulação do que a um hall de entrada de um edifício cultural. Cavado no pódio, encontra-se o balcão de recepção. Seguindo pela direita, tem-se acesso à primeira sala de exposição, seguindo pela esquerda, a biblioteca. O pórtico cavado no pódio de mármore leva a duas rampas: a primeira desce meio nível, levando às maquetes expostas, enquanto a segunda sobe em direção ao topo do pódio, passando pelo auditório—formado pela mesma rampa que dá volta em si mesma. No segundo pavimento, dentro do pódio, os escritórios são dispostos em torno de um pátio, cujo piso de vidro ilumina a sala de maquetes. No topo do pódio, um café, um bar e uma sala de estudos têm visão panorâmica das salas de exposição no térreo.

A escala do edifício e seu programa, um museu de arquitetura, permitem uma rara liberdade na planta. A proposta cria relações variáveis entre cobertura, vedação e estrutura de maneira deliberada, didática e quase caricata. Ao se observar a planta, nota-se imediatamente que a grelha ortogonal de pilares é paralela à fachada leste e, portanto, dada sua planta em forma de triângulo escaleno, não estabelece relação constante com outras arestas. Desta maneira, a ponta oeste do triângulo é um balanço assimétrico, enquanto o vértice nordeste coincide precisamente com um dos pilares pilar. Apesar da regularidade de grelha de 6x6, as diferenças entre grelha ortogonal e perímetro triangular criam lajes entre pilares de dimensão generosa—com vãos de até 19 metros—traíndo a suposição de que a grelha ortogonal é necessariamente racional, econômica. As paredes do pódio desviam da modulação, revelando o ritmo da modulação no lado sul e abraçando os pilares no lado leste. A circulação interna do pódio no pavimento térreo é posicionada precisamente num eixo estrutural, criando um longo corredor pontuado por colunas redondas. A parede que divide o auditório da área administrativa engole os pilares nos dois primeiros pavimentos e os revela assim que o pódio termina, criando uma solução intermediária entre a estrutura livre e estrutura conjugada a parede. Já no volume da torre, todos os pilares são conjugados às vedações.

As paredes transparentes nos três lados do edifício que definem as áreas expositivas também têm relação variada com a estrutura e cobertura. A vedação da

fachada leste—paralela à modulação—é recuada um módulo inteiro da cobertura e levemente deslocada para abrigar as colunas do segundo eixo estrutural, criando uma fachada livre de vidro com modulação quadrangular. A vedação na fachada sul traça uma diagonal entre os módulos quadrados da estrutura, se aproximando mas nunca encostando nos pilares. Aqui a modulação do vidro é horizontal e orientada perpendicular à inclinação da cobertura, criando certa instabilidade, acentuada pela torre que pende sobre esta fachada. Na aresta norte, uma parede de policarbonato traça uma curva que acompanha a rodovia, mas é ignorada pela cobertura e modulação da estrutura. A interseção da laje inclinada de aresta reta, leve curva recuada de policarbonato e colunas que ignoram a lógica de ambas ressalta a independência de cada um dos elementos arquitetônicos.

Os precedentes que Koolhaas busca evocar com a proposta para o Instituto de Arquitetura são evidentes: Le Corbusier e Mies van der Rohe. Porém, no fim dos anos 1980, os projetos do OMA utilizavam cada vez menos citações literais de formas modernas, mas seguiam aplicando estratégias compositivas e tipologias modernas. As citações aqui são de elementos abstratos: a grelha regular de colunas esbeltas, a fina linha da laje branca, o volume puro prismático, as relações entre cheio e vazio, as diferentes relações entre ponto e linha no desenho da planta. Como coloca Kipnis:

“Nenhum escritório fez melhor uso das diferenças entre a planta livre corbusiana e a planta de palco de Mies do que o OMA, que sintetizou as duas em uma arquitetura que, em sua crítica de ambas, propõe uma mudança fundamental no projeto liberal da busca modernista de democracia como um ideal coletivo (no futuro) para um desejo contemporâneo de proporcionar liberdade individual (no presente).”¹⁷¹

As referências de Koolhaas, porém, vão além das colunas brancas que evocam a residência em Poissy ou o prisma puro de mármore travertino ao gosto de Mies. Há uma busca pela liberdade permitida pela planta livre no pavimento térreo, e o complexo sistema de rampas que dobram-se sobre si mesmas no acesso principal—que gera quase que automaticamente o auditório—tem mais semelhança com Corbusier do que Mies. Por outro lado, o afastamento do edifício da área pública através de um fosso e o posicionamento de um volume hermético, absoluto, que separa os espaços de exposição—no térreo—dos espaços de convivência—no topo do pódio—, cria certa hierarquia (um gosto pelo voyeurismo, como coloca Kipnis), se relacionando mais com obras de Mies van der Rohe.

Os contrastes e sínteses de estratégias modernas também traduzem-se nas elevações. Por um lado, há uma intenção de transparência total: as elevações (desenhos mais notórios do projeto) mostram como o vidro permite que se perceba que, sob a proteção da grande cobertura, há um prisma puro de mármore solto no espaço, um museu transparente, honesto. Por outro lado, a rotação da caixa interna em relação às fachadas cria sobreposições de volume complexas, confusas, acentuadas pela qualidade reflexiva do vidro. Aproximando-se do Instituto pelo Museumpark, como mostra a elevação Sul, percebe-se claramente o volume interno de mármore. Porém, observando o edifício perpendicularmente à uma das fachadas, como ilustrado na elevação norte, o volume puro confunde suas arestas com a torre, o pátio interno, os pilares e a própria cobertura. A elevação leste (Fig. 5.26), aonde a aresta do triângulo, a aresta do pódio e a estrutura são coplanares, traz o melhor exemplo desta dialética. Como observa Kersten Geers:

177. “No practice has made more cunning use of the differences between Corb’s free plan and Mies’s stage plan than OMA, which has synthesized the two into an architecture that, in its critique of the two, posits a fundamental shift in the liberal project from the modernist pursuit of democracy as a collective ideal (in the future) to a contemporary desire to instantiate individual freedom (in the present).” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 159

178. “Because of its aesthetics and material thickness it makes for one of the most compelling reincarnations of Miesian composition-wit in the fourth quarter of the last century. The meticulously constructed perspective shows carefully composed layers of abstract material in subtle overlap, and presents a somewhat complex but equally elementary exploration of late-modern space. Caught between Rowe and Slutzky’s first and second concept of transparency, it seems to reformulate the language of the equally flat collages of Mies’s Resor House and Museum for a Small City, in the opaque manner of Le Corbusier: everything is visible, yet nothing is clear.” GEERS, Kersten. “Showing Everything” in VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) OASE 94: O.M.A. The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015. p. 104

179. “[...] facing the Architecture Museum, and orchard of apple trees is planted on a diagonal grid in a field of white gravel. Their trunks are whitewashed. [...] this white “vestibule” seems overexposed in its lightness[...].” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 421

180. *ibid.*

181. “OMA’s Netherlands Architecture Institute is the most important building the office never built. In the light of what came after—a set of gigantic buildings with towering inner complexity, all more or less illustrations of ‘Bigness’, OMA’s key manifesto for the 1990s—it is easy to be underwhelmed by the modest size, the simplicity or even the banality of the design for the NAI.” OASE Showing Everything - Netherlands Architecture Institute - GEERS, Kersten. “Showing Everything” in VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) OASE 94: O.M.A. The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015 p. 104

182. “In the exhibition space these columns play the role of bridge between the exposed objects and space itself.” GEERS, Kersten. “Showing Everything” in VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) OASE 94: O.M.A. The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015. p. 105

“Por conta de sua estética e de sua profundidade material [a elevação] é uma das mais atraentes reencarnações da perspicácia compositiva de Mies van der Rohe no último quarto de século. A perspectiva meticulosamente construída mostra camadas cuidadosamente compostas de materiais abstratos em uma sobreposição sutil, e apresenta uma complexa porém igualmente elementar exploração do espaço tardo-moderno. Preso entre o primeiro e o segundo conceito de transparência de Rowe e Slutzky, [o projeto] parece reformular a linguagem das colagens chapadas da Casa Resor e o Museu para uma Pequena Cidade, de Mies van der Rohe, com a conduta opaca de Le Corbusier: tudo é visível, porém nada é claro.”¹⁷²

A interação entre volumes, planos e reflexos não se limita ao edifício, mas estende-se ao seu entorno imediato. Sobre a porção norte do Museumpark, “[...] encarando o Museu de Arquitetura, um pomar é plantado numa grelha diagonal em um campo de brita branca. Seus troncos são pintados de branco. [...] este ‘vestíbulo’ branco parece superexposto em sua luminosidade [...]”¹⁷³ (Fig. 5.25) Caminhando-se no Museumpark desde o sul até o norte, têm-se uma gradual transformação da natureza encontrada—deixada intacta segundo memorial do projeto¹⁷⁴—até a natureza transformada ao norte, a transformação da cabana de Laugier em uma promenade. A mudança culmina no pomar descrito acima, criando um vestíbulo externo para o Instituto de Arquitetura, compensando a ausência de um espaço de recepção no projeto quase monumental. A fachada sul refletiria os troncos brancos das árvores, criando uma sobreposição entre os pilares do museu e as árvores do parque.

O projeto do Instituto de Arquitetura da Holanda marca um momento importante na produção do escritório. Como coloca Geers:

“O Instituto de Arquitetura da Holanda é o edifício mais importante nunca construído pelo OMA. Levando em consideração o que veio depois—uma série de edifícios gigantescos com uma complexidade interna vertiginosa, todos mais ou menos ilustração de ‘Bigness’, o principal manifesto do OMA nos anos 1990—é fácil se decepcionar com a escala modesta, a simplicidade ou até mesmo a banalidade da proposta para o Instituto.”¹⁷⁵

Analisando as minúcias da proposta percebe-se elementos que apareceriam novamente nos projetos do OMA na próxima década: o sistema de rampas foi repaginado para a segunda versão do museu Kunsthal e expandido com a proposta para as bibliotecas de Jussieu; a parede de policarbonato ao norte, levemente curva, evitando as colunas, reaparece no Congrexpo em Lille quatro anos depois; as relações entre objetos dentro de objetos, como é o caso do pódio e torre, reaparecem nos projetos gigantescos do ano seguinte; as diferentes gradações de transparência figuram no projeto da Biblioteca de Paris e reaparecem de forma semelhante uma década mais tarde, no projeto do IIT em Chicago.

Por trás das estratégias deste projeto está a atenção voltada para a relação entre estrutura e espaço, geralmente ausente nos projetos até então. Talvez a experiência construtiva adquirida no projeto do Teatro da Dança, concluído pouco antes—e apontado por Koolhaas como experiência definitiva na sua carreira como arquiteto—ou o tema do projeto, um museu de arquitetura—inevitavelmente auto-referencial—estejam por trás da renovada atenção pelas estratégias de composição modernas. Koolhaas escreve que “no espaço de exposição estas colunas desempenham o papel de ligação entre os objetos expostos e o espaço em si,”¹⁷⁶ admitindo a estrutura livre como elo entre o passado—objetos expostos—e o presente—o museu de arquitetura. O valor simbólico da estrutura independente neste projeto é reforçado pela ausência de modulação entre cobertura e apoios—que gera uma estrutura

183. "If the column is used as tectonic device rather than as structural or technical element, the facade becomes autonomous in its own right: strangely immaterial, but fully conscious of its dividing powers" *ibid.*

aparentemente simples porém construtivamente complexa. Como conclui Geers, "se a coluna é usada como dispositivo tectônico ao invés de elemento técnico ou estrutural, a fachada torna-se autônoma por conta própria: estranhamente imaterial porém totalmente consciente de seus poderes segregadores."¹⁷⁷ Não resta dúvida que a relação entre estrutura independente, planos horizontais—cobertura e piso—e planos verticais—vedação e volumes internos—tem aqui papel fundamental, permitindo as variadas relações espaciais do museu.

○ Instituto de Arquitetura representa uma mudança aonde o OMA deixa de usar fragmentos de precedentes modernos em colagens heterogêneas e passa a usar as relações entre elementos arquitetônicos desenvolvidos no modernismo como referência. O projeto para um edifício de escritórios em Frankfurt, desenvolvido um ano depois, dá sequência à esta transformação, evitando evocar diretamente algum precedente porém valendo-se de relações entre tipologia e cidade, cheios e vazios, estrutura e volumetria presentes na história da arquitetura moderna.

Fig. 5.24 - Museumpark, OMA,, Petra Blaisse e Yves Brunier, 1988. Do lado esquerdo o museu Kunsthal, do lado direito o Instituto de Arquitetura.

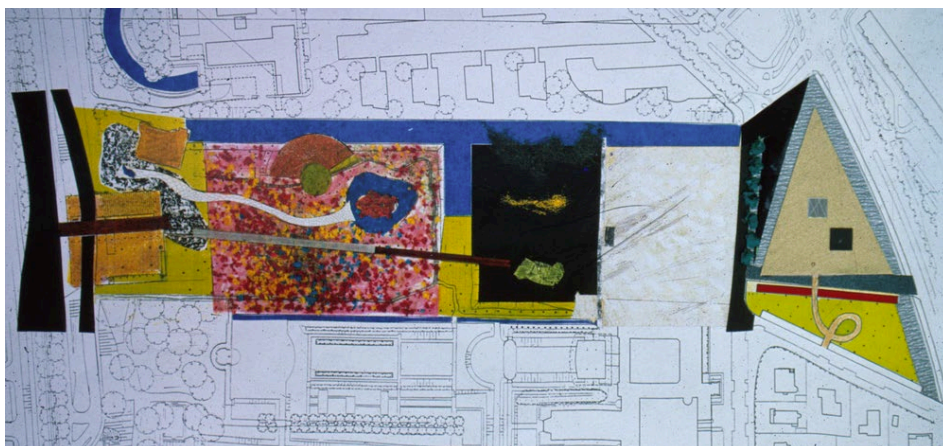


Fig. 5.25 - Museumpark, OMA,, Petra Blaisse e Yves Brunier, 1988. Pomar de troncos brancos.



Fig. 5.26 - Instituto de
Arquitetura da Holanda, OMA,
1988. Elevação Leste.

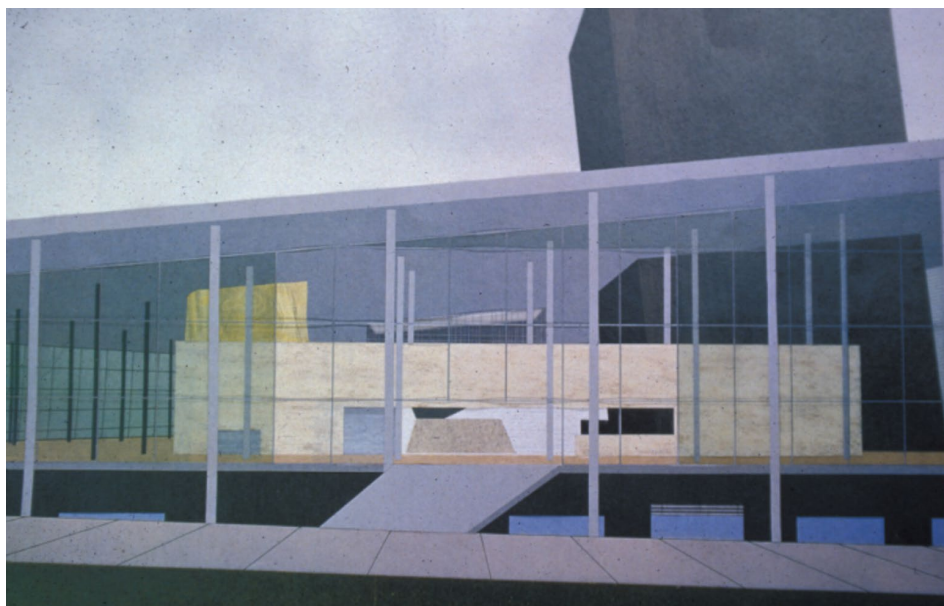


Fig. 5.27 - Instituto de
Arquitetura da Holanda, OMA,
1988. Elevações Norte e Sul.

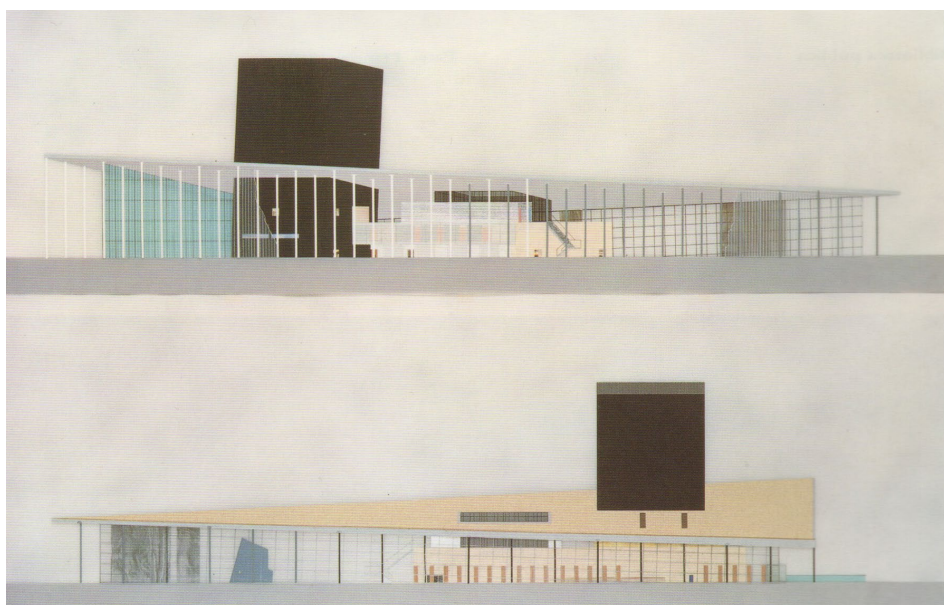


Fig. 5.28 - Instituto de
Arquitetura da Holanda, OMA,
1988.

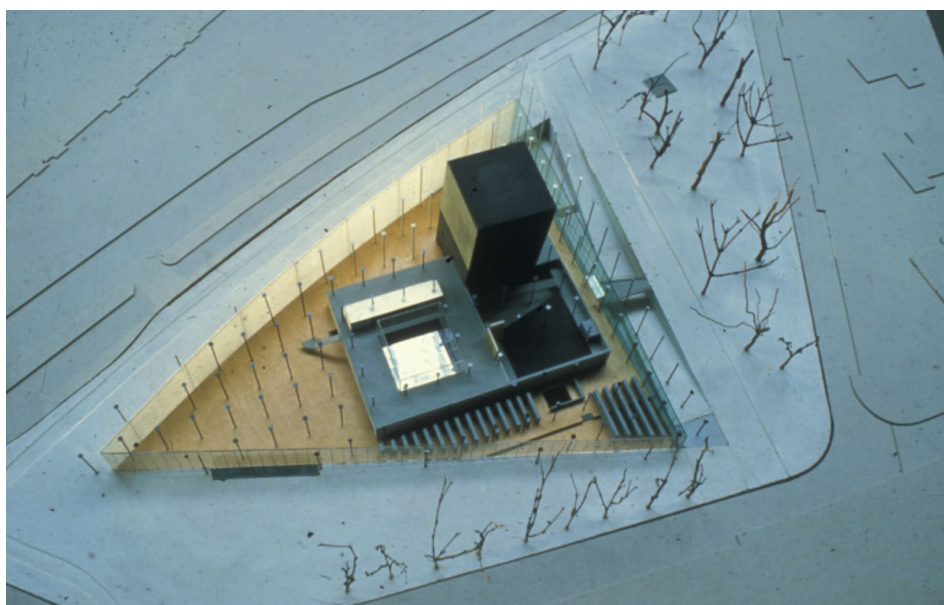


Fig. 5.29 - Instituto de
Arquitetura da Holanda, OMA,
1988. Planta 3º pavimento.

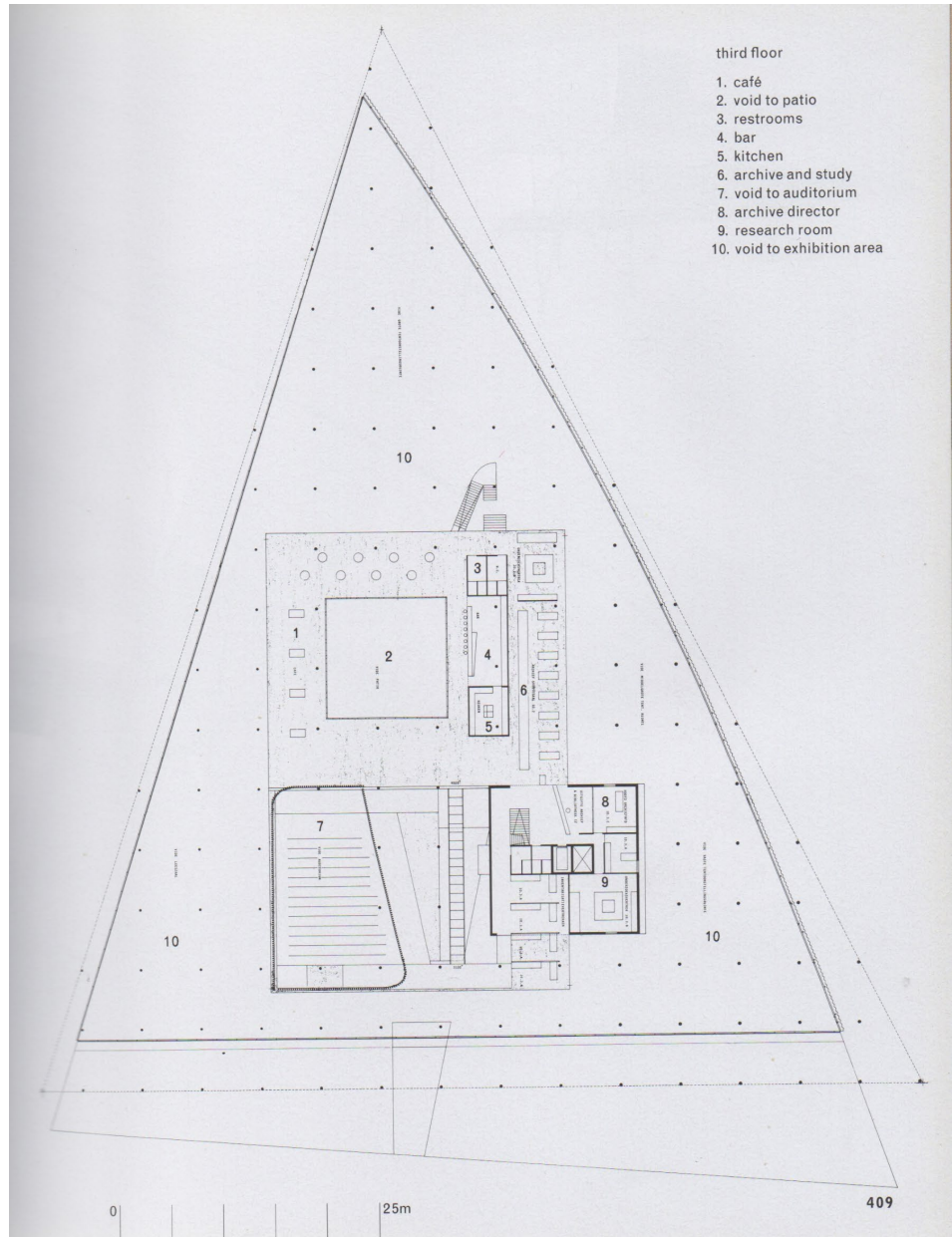


Fig. 5.30 - Instituto de
Arquitetura da Holanda, OMA,
1988. Corte.

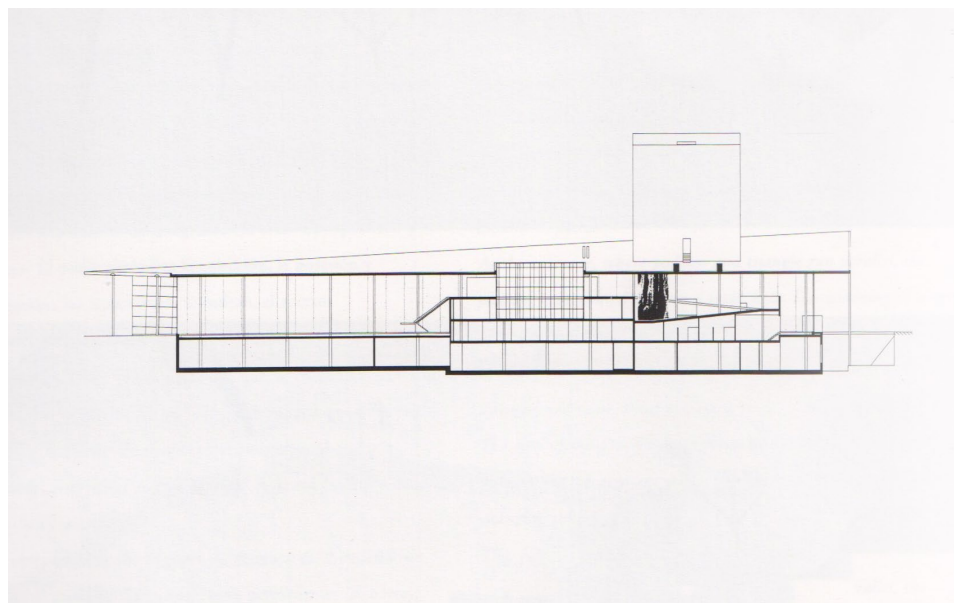
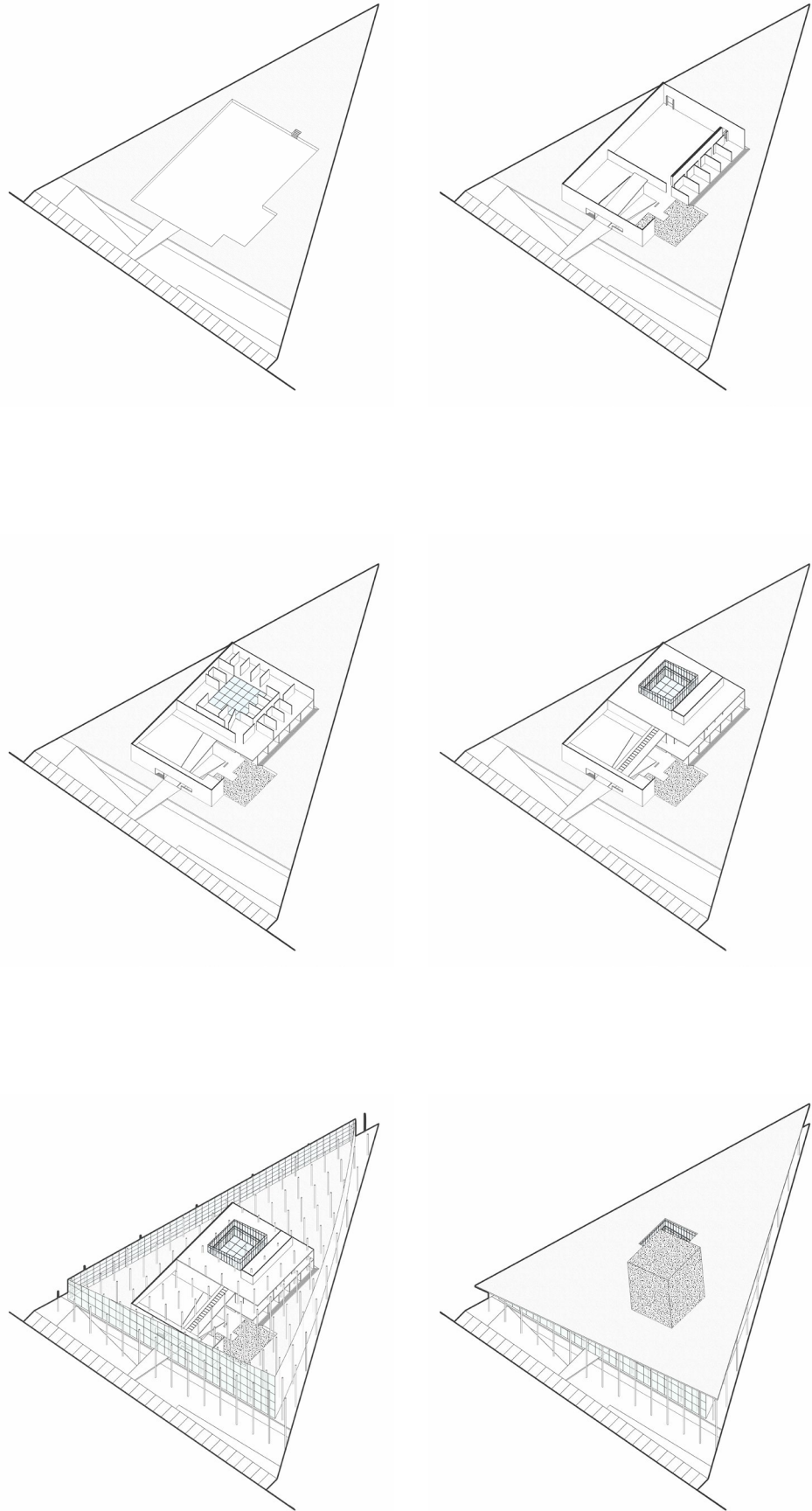


Fig. 5.31 - Instituto de
Arquitetura da Holanda, OMA,
1988. Isométricas mostrando a
sucessão de pavimentos.



Frankfurt Flughafen

O ano de 1989 foi emblemático para o OMA. Gargiani anuncia o último ano da década de 1980 como o início da era das “*merveilles*”, críticos colocam os projetos desenvolvidos neste ano como o fim de uma fase de cópias de referências modernas e o início de uma fase de criatividade sem precedentes. Os comentários são resultado de três grandes concursos que viriam a se tornar os projetos mais conhecidos do escritório até seu sucesso internacional com obras de grande porte no fim da década de 1990. O fim dos anos 1980 marca também a conclusão de algumas obras relevantes na carreira do escritório, como o Teatro da Dança e o conjunto IJ Plein. Em meio ao sucesso comercial do escritório e às críticas favoráveis aos novos projetos, o projeto de um concurso para um conjunto de escritórios próximo ao aeroporto de Frankfurt costuma ser esquecido.

Desenvolvido paralelamente aos concursos para a Biblioteca de Paris, o Centro de Mídia de Karlsruhe e o Terminal de Passageiros Zeebrugge, o Frankfurt Flughafen é, entre os concursos de 1989, o maior projeto em extensão horizontal e o segundo maior em termos de área—220,000 m². Independente de sua dimensão, o projeto é incluído no livro S, M, L, XL na seção M, precedendo obras mais notórias porém menores, como a Prefeitura de Haia e o conjunto Boompjes, ambos incluídos na seção L. Apesar de relativamente desconhecido e desfavorecido por Koolhaas em seu livro, o projeto competiu com propostas de arquitetos renomados, como Aldo Rossi, e recebeu o primeiro prêmio do júri, liderado por Albert Speer Jr.

Localizado ao lado da pista de pouso do aeroporto de Frankfurt, entre o terminal existente e o novo terminal que seria construído (concluído em 1994), o complexo deveria criar escritórios para 150,000 pessoas e serviços necessários para atender a este público. Segundo a memória do projeto, há apenas quatro tipologias adequadas para edifícios de escritórios nesta escala: torre, cubo, linha de um pavimento e barra. As três primeiras opções são prontamente eliminadas devido às condições do terreno. Com a tipologia de barra definida como ideal, Koolhaas busca nos *siedlungs*—especialmente relevantes aqui devido ao programa habitacional liderado por Ernst May na cidade de Frankfurt—precedentes para informar o projeto. Na memória, Koolhaas destaca as dificuldades do contexto:

“Norte: auto-estrada de 16 pistas; leste: rampas de acesso do novo terminal; sul: futuro monorail conectando os terminais 1, 2 e 3; oeste: rua de acesso para a área de segurança aeroportuária; abaixo: três andares de estacionamento dimensionados para extensão abortada do edifício de escritórios existente; acima: limite de altura, materiais que não interfiram com os radares.”¹⁷⁸

Respondendo ao contexto hostil e desprovido de vida cívica, Koolhaas organiza as barras de seis pavimentos—baseadas nas habitações de May—em anéis concêntricos, organizando o programa nos diferentes níveis: no anel externo, escritórios, no anel intermediário serviços, no centro lazer e recreação—junto ao edifício de escritórios já existente no meio da quadra. O anel externo ocupa todo o perímetro do terreno, criando uma quadra com o perímetro construído, tentando definir uma intenção de cidade no contexto dominado por auto-estradas. A longa barra—240 metros no lado maior—protege o interior da quadra, criando uma espécie de “fortaleza” que gera “condições urbanas autênticas entre as paredes dos edifícios de escritório: ruas,

184. “North: 16-lane Autobahn; east: access ramps of the new Terminal (1994); south: future monorail connecting terminals 1, 2 and 3; west: entrance road for airport security zone; below: three-story parking structure dimensioned for aborted extension of existing office block; above: height limit, materials not to reflect radar.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 478

185. “[...] ‘fortress’ of the existing office building. The more mechanical the wrapping, the more authentic the city conditions generated between the “endless” office walls: streets, parks, plazas, gardens, courtyards.” *ibid.* p. 478-479

186. LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/ Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991. p. 66

187. “[...] scientifically graded from white to black and vice-versa, a ‘daz- zle’ on the Autobahn.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 479

188. “The result is a moderately generic architecture, repeatable all over the world and still completely unique for this German airport. [...] OMA did not aim for recognisability, but rather for the creation of an ordinary and at the same time very exciting unseen office building.” GERREWEY, Christophe Van. “The Frankfurt Experience” in VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) OASE 94: O.M.A. The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015. p. 118

189. “The drawing of the structural pattern is a variation on that of the Morgan Bank and the City Hall of Hague, and confirms the fact that OMA usually applies the Dom-ino skeleton in office buildings, where the idea of a neutral, continuous floor prevails.” GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 169

parques, praças, jardins, pátios.”¹⁷⁹ O vazio é tratado da mesma maneira que as barras, com temas guiando os diferentes níveis paisagismo: no anel externo, plantações que representam a “essência da agricultura: campos de trigo e girassóis, vinhedos, pomares, etc. (um pouco da imagem de Ernst May para a Nova Frankfurt)”; no anel intermediário vias pavimentadas e praças, servidas por cafeterias, boutiques e outros serviços; na praça central, uma pequena floresta, “uma concentração de verde no coração do projeto.”¹⁸⁰

Os três anéis totalizam 2,5km de extensão em planta. Para viabilizar a circulação dos usuários do edifício, Koolhaas cria um eixo norte-sul que corta todo complexo, passando por um edifício existente no miolo da quadra, aonde o arquiteto adiciona um restaurante e uma piscina. Em determinados pontos, círculos, quadrado e triângulos emergem das fachadas monótonas e lineares, criando outras conexões entre os anéis. As curvas desenhadas pelas barras externas que acompanham o perímetro do terreno evocam o conjunto *Romerstadt* de May, mas a organização concêntrica e a divisão funcional em diferentes anéis evoca as cidades-jardim do século XIX, metáfora conveniente dada a relação de Frankfurt com a industrialização.

As fachadas voltadas para o interior são todas envidraçadas, novamente buscando o caráter ordinário e burocrático dos arranha-céus norte americanos, assim como em outros projetos para torres de escritório. As fachadas externas são todas revestidas com alvenaria e perfuradas por janelas em intervalos regulares, repetindo a solução empregada no Morgan Bank emprestada de Hilberseimer. Para mitigar a monotonia das longas fachadas, Koolhaas aplica um gradiente de alvenaria preta até branca, um “deslumbre na Autobahn.”¹⁸¹ A esquina nordeste da barra é levemente inclinada, criando uma hierarquia de acessos na fachada e revelando um eixo diagonal de acesso, que desemboca num “parque” entre os anéis externo e intermediário. O eixo norte sul, apesar de dominar a composição em planta, não recebe atenção especial nas elevações. Segundo Christophe van Gerrewey, “o resultado é uma arquitetura moderadamente genérica, passível de repetição no mundo inteiro porém completamente única para este aeroporto alemão. [...] O OMA não buscava um edifício facilmente reconhecível, mas sim a criação de um edifício de escritórios simultaneamente ordinário e intrigante.”¹⁸²

Estruturalmente, Koolhaas repete a solução já utilizada em outros edifícios corporativos. Como coloca Gargiani:

“O desenho do padrão estrutural é uma variação do Morgan Bank e da Prefeitura de Haia, e confirma o fato de que o OMA geralmente aplica o esqueleto Dom-ino em edifícios de escritórios, aonde a ideia de um pavimento neutro e contínuo prevalece.”¹⁸³

O uso da estrutura independente confirma a relação entre o tipo de programa e escala com o sistema estrutural. A fascinação de Koolhaas com o genérico nos edifícios corporativos também reforça a relação entre a estrutura independente, repetitiva e neutra, e a busca por um caráter apropriado. No caso do projeto para Frankfurt, a estrutura independente permite uma elevação ordinária, reflexo da burocracia, enquanto dá liberdade em planta para que a monotonia da fachada defina episódios específicos análogos à uma experiência urbana. Ao contrário dos projetos anteriores, aqui a grelha é relativa às paredes externas de cada uma das barras, e não um sistema equidistante indiferente às vedações. Esta organização gera conflitos de eixos estruturais no encontro de barras, que são resolvidos removendo-se pilares e

posicionando largos núcleos de circulação vertical. O paralelismo com as paredes externas gera, devido a curvatura das barras, eixos oblíquos de estrutura, reforçando a independência de vedação e estrutura no interior das plantas mas estampando um padrão rígido nas fachadas de alvenaria. O acesso nordeste, único marcado hierarquicamente na elevação, recebe solução particular: os eixos estruturais colidem sem solução unitária, gerando uma confusa floresta de pilares, solução que passaria a se tornar dominante nas obras do OMA, especialmente em projetos de caráter cultural.

Fig. 5.32 - Frankfurt Flughafen,
OMA, 1989.

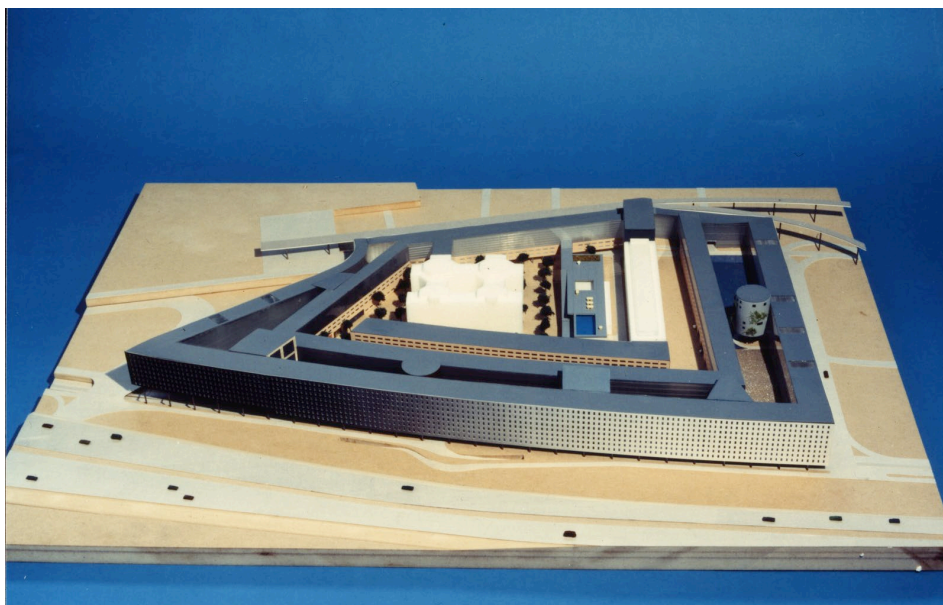


Fig. 5.33 - Frankfurt Flughafen,
OMA, 1989. Planta térreo.

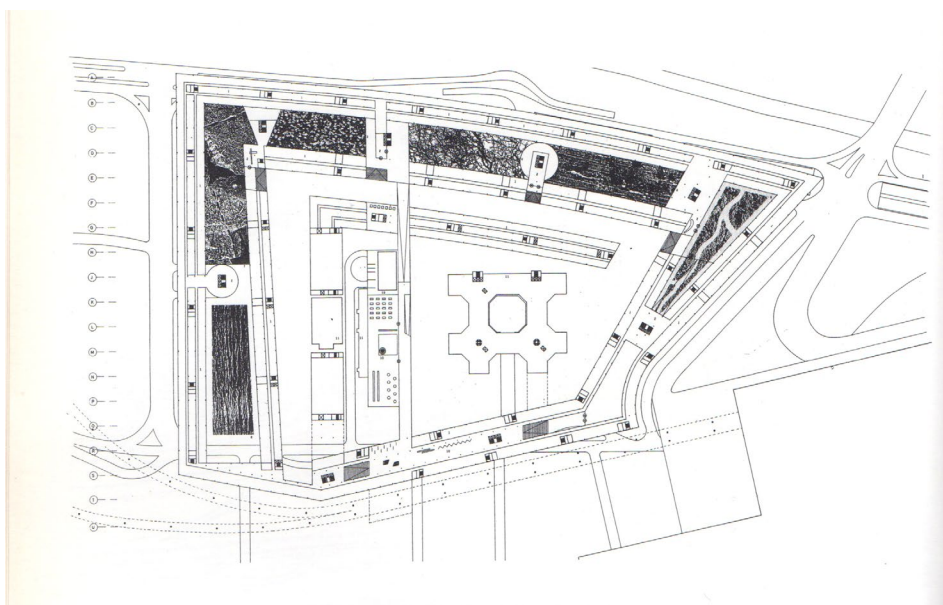


Fig. 5.34 - Frankfurt Flughafen,
OMA, 1989. Planta escritórios.

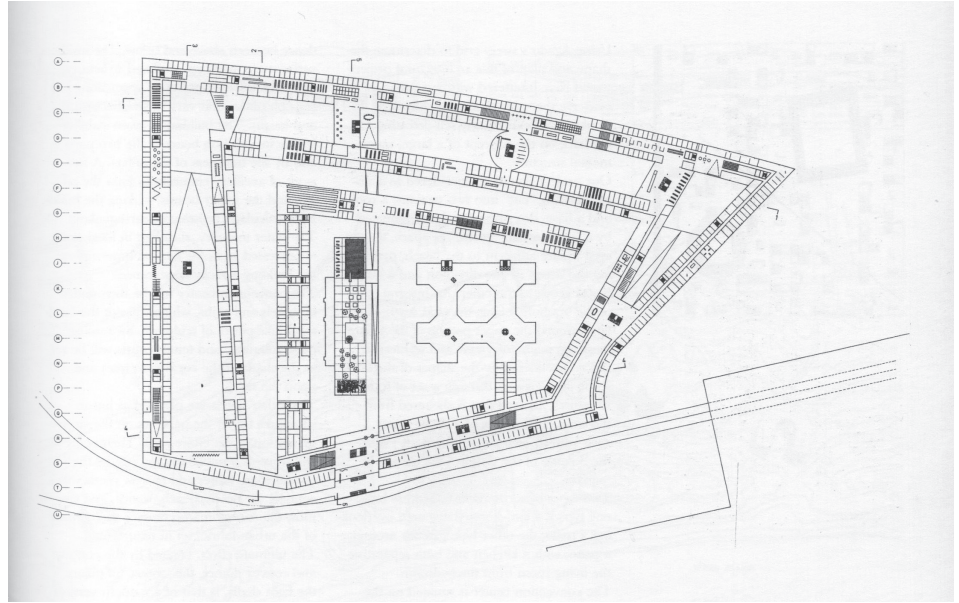


Fig. 5.35 - Frankfurt Flughafen,
OMA, 1989. Perspectivas.

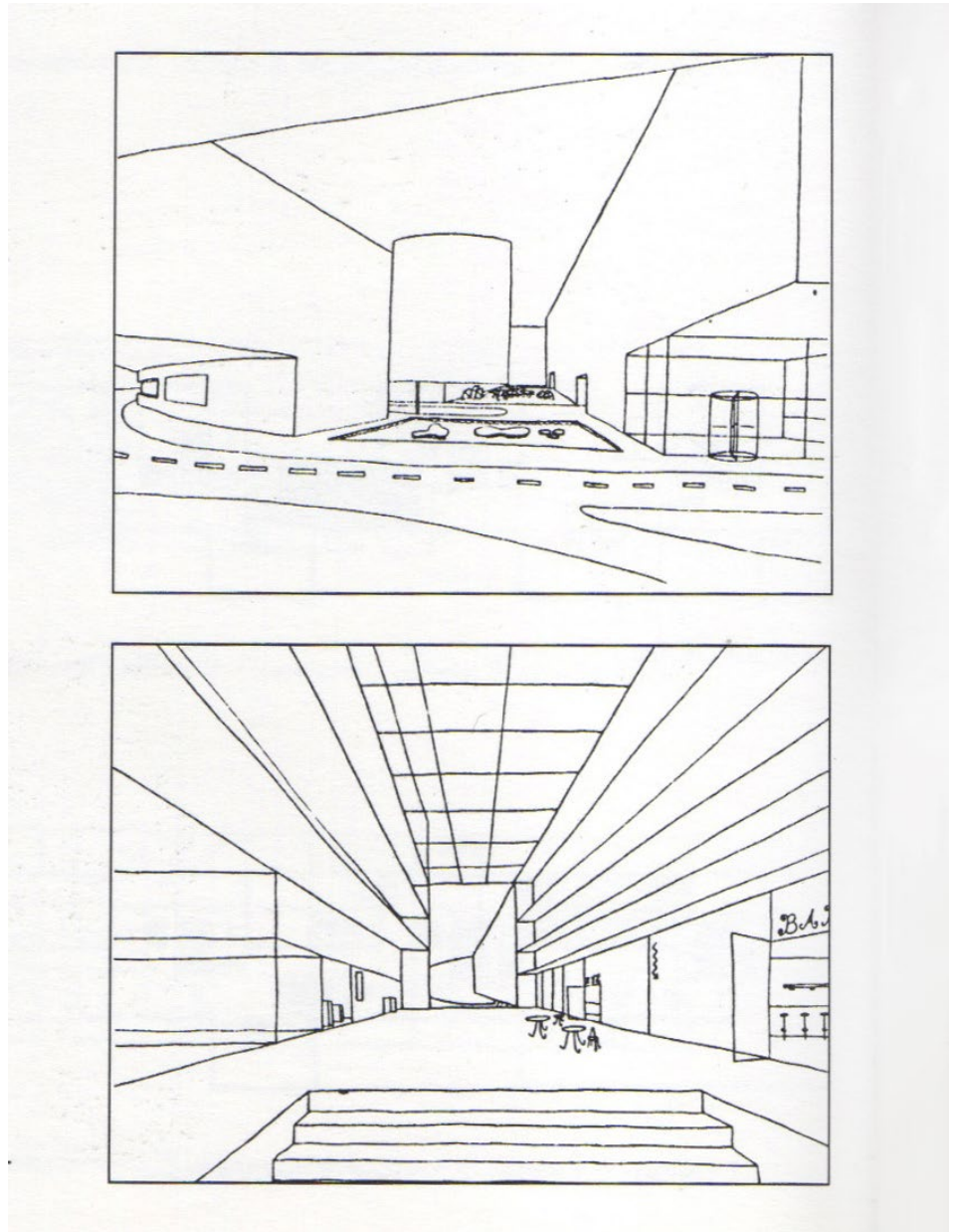


Fig. 5.36 - Frankfurt Flughafen,
OMA, 1989. Estudos de fachada.

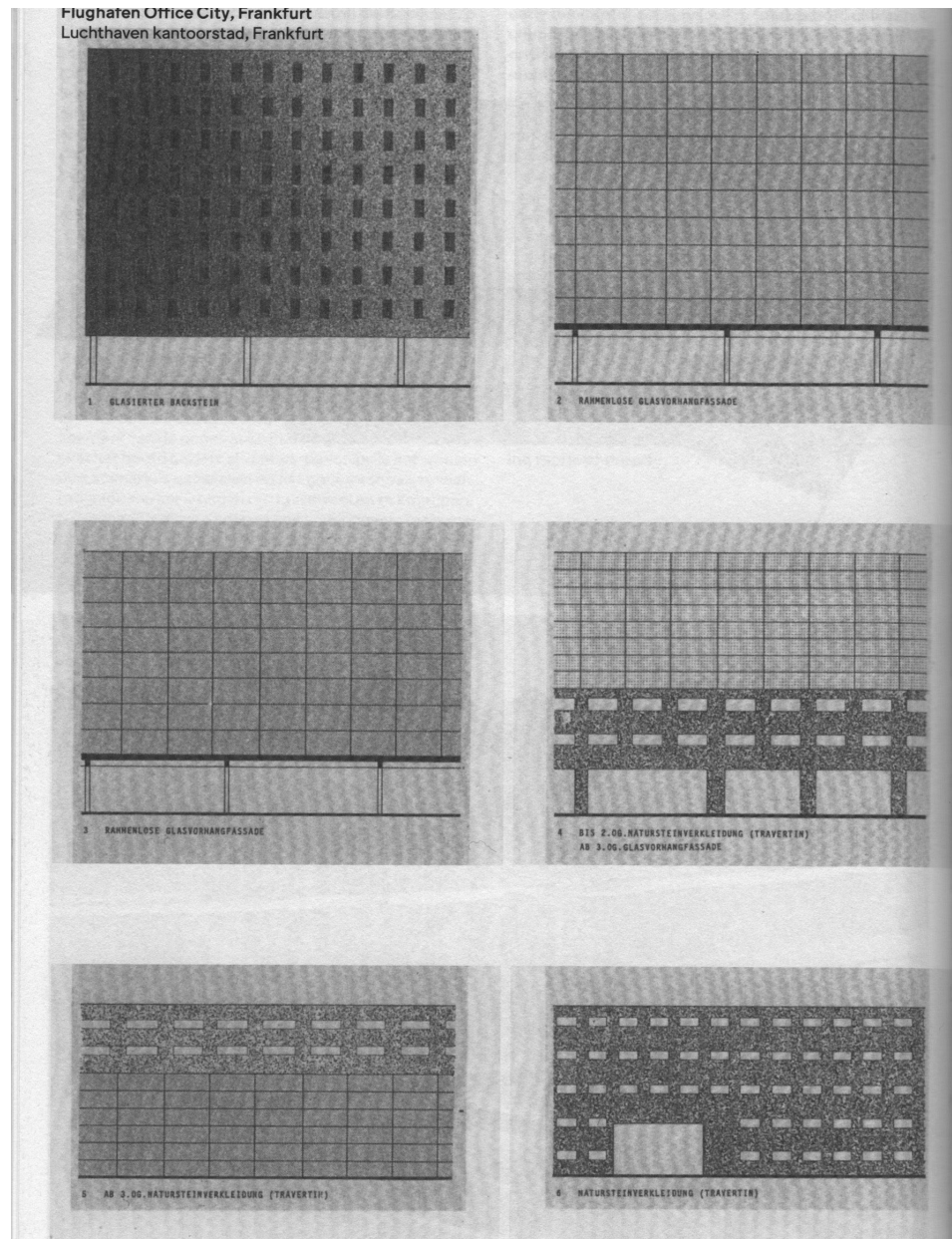
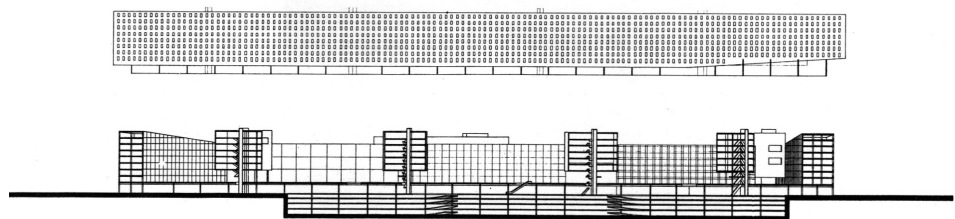


Fig. 5.37 - Frankfurt Flughafen,
OMA, 1989. Elevação e corte.



Hotel Hilton e Zac Danton

A partir de 1990, o OMA começa a produzir projetos que exploram opções compositivas geradas pela variação da superfície horizontal em volumes sustentados por grelhas regulares ortogonais, a estrutura independente em sua forma elementar. Em 1990, o OMA é convidado pela rede de hotéis Hilton para desenvolver um estudo de edifício multi-funcional em Haia. O complexo de 8,000 m² —incluindo restaurante, lojas, apartamentos e hotel—foi o primeiro liderado por uma equipe formada por Koolhaas e Winy Maas, contratado pelo escritório um ano antes. O edifício partia de um conceito simples: uma grelha regular de colunas sustentava um prisma retangular que abrigava funções privadas—escritórios, quartos de hotel, apartamentos—enquanto os programas de acesso público localizavam-se no térreo, com exceção do restaurante, que se apresentava como uma protuberância acoplada à face inferior do prisma, lembrando uma cabine de zepelim. Os programas públicos no térreo foram distribuídos em caixas de alturas diferentes, unidos por uma laje que cobria as caixas como um pano jogado sobre os volume. Esta superfície maleável e lisa era sustentada pela grelha de pilares regular, que permitia a liberdade necessária para a criação dos vários níveis.

No ano seguinte, 1991, Koolhaas e Maas projetam um edifício de escritórios de 42,000m² em La Defense, Paris, chamado Zac Danton. Segundo a memória do projeto, o cliente insistira em um “espaço de escritórios padrão,” resultando em um projeto com “uma repetição modular clássica, mas com um volume inesperado.”¹⁸⁴ O edifício de 40 pavimentos consiste em uma repetição da planta retangular com pilares distribuídos regularmente nos primeiros 25 pavimentos. O 26º pavimento é deslocado para fora do corpo do edifício, criando um imenso balanço que serviria também como letreiro luminoso. A partir do 27º pavimento, todo corpo do edifício é levemente deslocado em sentido oposto, criando a volumetria heterodoxa que Koolhaas cita no memorial. O projeto Zac Danton usa o deslocamento das superfícies horizontais como maneira de criar volumetrias fragmentadas e espaços excepcionais em um edifício com estrutura independente regular, repetitiva. Os volumes do edifício seriam revestidos com brises horizontais de fibra de vidro, estratégia que Gargiani compara com o edifício Copan, de Niemeyer.¹⁸⁵

190. “The client insisted on standard office space. We answered with a minimalist approach: a classical modular repetition with an unexpected volume.” Disponível em: oma.eu/zac-danton. Acessado em 10/12/2017.

191. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 191

Fig. 5.38 - Hotel Hilton, OMA, 1990.



Fig. 5.39 - Hotel Hilton, OMA,
1990.

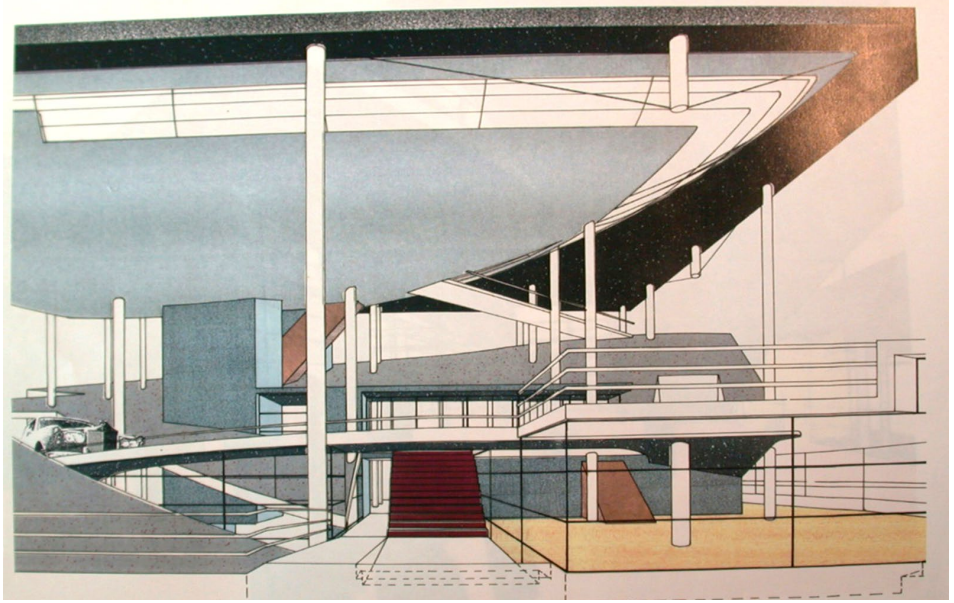
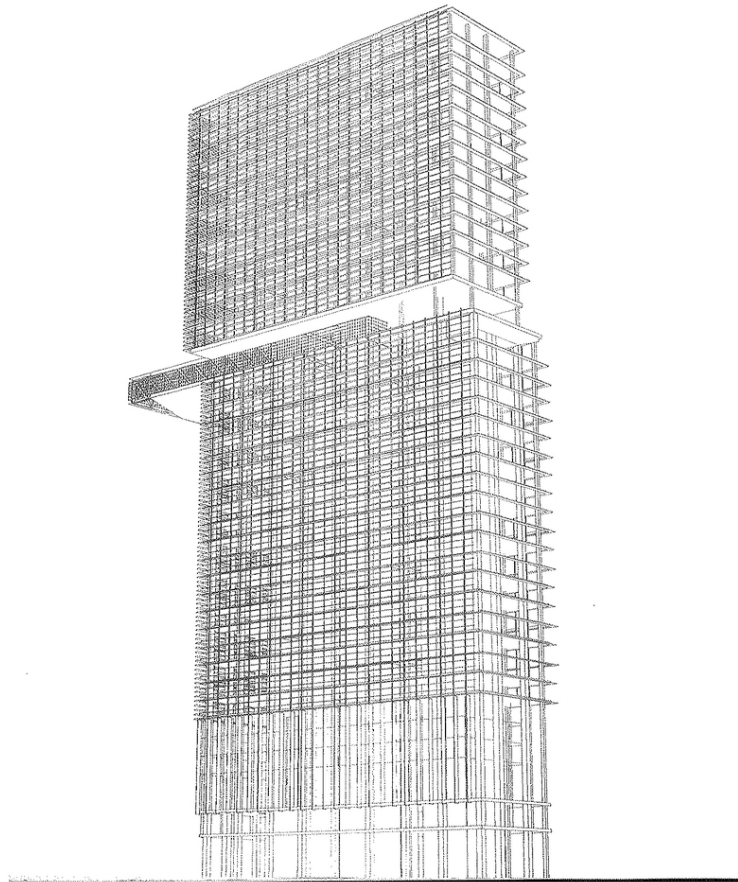


Fig. 5.40 - Zac Danton, OMA,
1991.



Bibliotecas em Jussieu

Já em 1992, com uma equipe formada por Koolhaas e, entre outros, Winy Maas e Xaveer de Geyter—integrante da equipe do projeto para o Instituto de Arquitetura da Holanda—o OMA participa do concurso fechado para duas bibliotecas em Jussieu, Paris. O projeto emblemático—cuja importância já foi discutida no capítulo introdutório desta dissertação—seria a culminação de ideias desenvolvidas em projetos anteriores e a realização, 15 anos depois, dos conceitos de congestão ilustradas por Koolhaas no diagrama do Downtown Athletic Club em seu livro *Delirious New York*.

O programa proposto incluía duas bibliotecas, auditórios e espaços de serviço e estar para a Universidade Pierre et Marie Curie, localizada na região central de Paris, às margens do Sena. O edifício existente da universidade, uma trama de barras de seis pavimentos com pátios de 42 por 35 metros, projetado por Édouard Albert, teve sua construção abandonada devido aos protestos de 1968 na capital francesa. A porção leste da trama estava incompleta, e o novo projeto da biblioteca deveria ocupar este espaço vago. Koolhaas e sua equipe propõem empilhar as duas bibliotecas num edifício de planta quadrangular de aproximadamente 32 metros de altura, com 60 metros de extensão em cada lado. A altura determinada do edifício buscava manter o gabarito dos edifícios existentes, porém o extenso programa exigia mais área, resultando em um total de nove pavimentos, com três sob o nível da rua. Uma das arestas do quadrado é alinhado com a face sudeste da trama de Albert, criando um fechamento virtual da trama incompleta, porém outra aresta é deliberadamente desalinhada da face nordeste, criando uma ampla praça em frente às bibliotecas, destacando o edifício como objeto excepcional no conjunto.

Conceitualmente, o projeto se apresenta como uma série de lajes inclinadas, dobradas e recortadas suportadas por uma grelha rigorosamente ortogonal, formando espaços heterogêneos que se conectam através de um percurso contínuo, desde a base até a cobertura. Ilustrando o conceito em seu livro *S, M, L, XL*, Koolhaas apresenta uma série de fotos mostrando dobras e recortes numa folha de papel, evocando fotografias das mãos de Lygia Clark montando a série *Bichos*. Na memória, Koolhaas descreve o percurso contínuo que parte do pavimento térreo como um “tapete mágico” programático, que estende o tecido urbano e catalisa sua atividade, uma “paisagem vertical intensificada” que é

“[...] urbanizada, quase como uma cidade: os elementos necessários da biblioteca são replantados neste novo domínio público, como edifícios numa cidade. Desta maneira, uma única trajetória atravessa toda estrutura, como uma boulevard interna distorcida, dando a vantagem da acessibilidade e visibilidade para todos os elementos programáticos. O visitante torna-se um flâneur baudelairiano, inspecionando e sendo seduzido por um mundo de livros num ambiente ‘urbano’.”¹⁸⁶

O volume do edifício é formado pelos limites das lajes quadradas de 60 por 60 metros, resultando em quatro elevações com proporção aproximada de 2:1, devido a sua altura de 32 metros. Eisenman aponta que

“Koolhaas retém aspectos da notação da arquitetura clássica, como a diferenciação entre a frente, o fundo e as laterais do edifício. O diferencial entre as laterais do edifício, das quais uma parece consumida por vazios internos enquanto outras estão intactas, também mantém a legibilidade clássica de frente e fundos.”¹⁸⁷

192. “[...] ‘urbanized’, almost like a city: the necessary elements of the libraries are reimplanted in this new public realm, like buildings in a city. In this way a single trajectory traverses the entire structure, like a warped interior boulevard, giving the advantage of visibility and accessibility to all the programmatic elements. The visitor becomes a Baudelairean flâneur, inspecting and being seduced by a world of books in a ‘urban’ setting.” KOOLHAAS, Rem. Two libraries for Jussieu University, Paris. AA Files, Londres, n.º.26, 1993. p. 37

193. “At Jussieu, as in the Très Grande Biblio-thèque, Koolhaas retains aspects of classical architectural notation, such as the differentiation of the building’s front, back, and sides. The differential between the building’s sides, one of which appears almost eaten away by interior voids while others are mostly intact, also maintains the classical legibility of front and back.” EISENMANN, Peter. Ten Canonical Buildings. Nova York: Rizzoli International Publications, 2008. p. 206

As quatro fachadas do edifício são definidas pelos limites das lajes de cada pavimento, que inclinam-se e dobram-se, revelando uma leitura diferente de altura dos pavimentos em cada uma das elevações. Os balanços em todas as fachadas, com vedações recuadas dos limites das lajes, favorece uma leitura estratificada das camadas de programa, em detrimento da leitura de um volume único, monolítico. Apesar das linhas confusas das lajes impressas na fachada, a elevação mantém um ritmo regular, ditados pelos seis vãos simétricos entre os pilares—nas duas extremidades da elevação 6,8 metros livres, nos demais vãos, 10 metros.

A relação entre superfícies horizontais e estrutura independente define não apenas a volumetria do edifício, mas toda sua lógica interna. Segundo a memória, o projeto para as bibliotecas em Jussieu “representa uma mutação do edifício de loft industrial clássico: sua estética depende da dialética entre a liberdade relativa das lajes de concreto e do rigor das fileiras de colunas que as suportam.”¹⁸⁸ Como coloca Gargiani, “a rigidez do esqueleto Dom-ino é sublimada em uma energia dinâmica similar àquela liberada pelas linhas de desenhos de Klee analisados por Deleuze em *Le Pli*,”¹⁸⁹ contrastando a rigidez da linha reta (grelha estrutural regular) e a linha curva (planos horizontais maleáveis). A relação entre estrutura e superfície horizontal que Koolhaas e sua equipe exploram aqui tem uma longa genealogia na história da arquitetura moderna. A perspectiva isométrica apresentada no concurso tem semelhança com o corte perspectivado do edifício de Auguste Perret em Champs Élysee, e Gargiani aponta a evidente semelhança entre as suaves curvaturas da laje com os espaços criados por Oscar Niemeyer. O complexo jogo de rampas que transformam-se em auditórios, espaços de leitura ou acervo—uma evolução do conceito do Instituto de Arquitetura (1988) e aplicado no museu Kunsthall (1990)—deve sua origem, segundo José Oubriere, colaborador frequente de Le Corbusier, às lajes da igreja de Firminy¹⁹⁰, que inclinam-se para gerar o acesso ao edifício, dão meia volta, definindo os bancos da igreja, finalmente terminando em um mezanino suspenso sobre o acesso. O desenho em planta assemelha-se ao Palais des Congrès, de 1964, projetado por Le Corbusier, devido à sua proporção quadrangular, grelha estrutural homogênea e a livre distribuição de elementos programáticos sobre a laje. Além disso, o projeto de Corbusier apresenta uma larga rampa que leva até a cobertura do edifício, uma gigantesca laje inclinada.

Enquanto o projeto de Jussieu assemelha-se ao projeto de Le Corbusier em termos compositivos e espaciais, conceitualmente o projeto tem precedente na arquitetura moderna brasileira. Assim como, segundo Kipnis, “a biblioteca pode ser entendida como um híbrido entre o diagrama Dom-ino de Le Corbusier e um diagrama de uma estrutura de garagem genérica”¹⁹¹, o projeto do Jockey Club no Rio de Janeiro, de Lucio Costa, parte de uma estrutura independente regular tipo Dom-ino e cria rampas ligando os pavimentos para gerar uma garagem de automóveis em seu centro. As bordas das lajes são então ocupadas pelos programas do clube, com pavimentos de alturas variadas para acomodar as diferentes atividades, numa espécie de Downtown Athletic Club carioca. Segundo Comas, no edifício de Costa, o “virtuosismo em planta e secção” resultam em um “jogo entre intimidade e expansividade [que] é máximo nos espaços sociais e recreativos da sede, com abundância de mezaninos e escadas vistosas.”¹⁹² Aqui, assim como em Jussieu, a receita Dom-ino é modificada para permitir uma liberdade maior em corte. Porém, as diferenças entre o precedente de Lucio Costa e Jussieu são evidentes:

194. “It represents a mutation of a classical industrial loft building: its aesthetic relies on the dialectic between the relative freedom of the concrete floor slabs and the rigor of the rows of columns that support them.” KOOLHAAS, Rem. Two libraries for Jussieu University, Paris. AA Files, Londres, n.º 26, 1993. p. 37

195. “The rigidity of the Dom-ino skeleton is sublimated in a dynamic energy similar to that unleashed by the lines in the drawings by Klee analyzed by Deleuze in *Le pli*. Leibniz et le Baroque. In Koolhaas’ project, In fact, we see that ‘mixture’ of ‘straight line’ (grid of the Dom-ino) and ‘curve’ (bent slabs) discussed by Deleuze with reference to the ‘baroque mathematics’ of Leibniz and Klee.” GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 193

196. OUBRIERE, Jose. Architecture Before Geometry, or the Primacy of Imagination. Assemblage, Cambridge, n.º 39, 1999. p. 27.

197. “The library can be understood as a hybrid of Le Corbusier’s Dom-ino diagram and a diagram of a commonplace automobile parking structure.” KIPNIS, Jeffrey. A Question of Qualities. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 126

198. COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Clássicos da Arquitetura: Sede Social do Jockey Club Brasileiro / Lucio Costa.” Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/763171/classicos-da-arquitetura-sede-do-jockey-club-brasileiro-lucio-costa>. Acessado em: 01/02/2018

enquanto no caso do Jôquei Clube as lajes inclinadas são regulares, servindo apenas o estacionamento, e os diversos programas são segregados em altura, no caso de Koolhaas as lajes são livremente deformadas e estendem-se por todo edifício, gerando espaços aonde os limites de cada programa são incertos, turvos.

Devido a maleabilidade do espaço, tanto em termos morfológicos quanto em termos programáticos, pouco esforço se faz, nos desenhos apresentados, para discernir as diferentes funções. A memória do projeto explicita que as bibliotecas, empilhadas num mesmo corpo, serão segregadas em altura: nos andares inferiores, ciências, nos andares superiores, humanas. Segundo Kipnis:

“Para garantir atividade adequada no edifício, [Koolhaas] desobedece o edital, reduzindo as duas bibliotecas exigidas a uma única construção genérica, uma construção dificilmente reconhecível como uma biblioteca de um ponto de vista tipológico ou semiológico.”¹⁹³

199. “To insure adequate activity in the facility, he disobeys the brief, reducing the two distinct thematic libraries originally required into a single, generic construction, one barely recognizable as a library from a semiotic or typological standpoint.” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 127

A partir deste predicado, o desenho em planta responde apenas às experiências formais com as superfícies horizontais, se apoiando na liberdade permitida pela estrutura livre para posicionar um ou outro programa específico dentro do quadrado de 60x60 definido pelas lajes. Nos andares mais baixos, rampas paralelas às laterais começam um percurso ascendente, parando em duas plataformas que cortam o quadrado na diagonal, com um vazio central. A partir daí as rampas deformam-se em oblíquas junto às fachadas, criando uma espiral ascendente até o segundo pavimento em relação ao rés-do-chão. Uma grande rampa corta o centro da espiral, conectando a base do edifício ao topo da espiral por um caminho mais curto e íngreme. A laje do terceiro pavimento, em sua na extremidade nordeste, é inchada, criando uma espécie de morro que se conecta com a laje do quarto pavimento—uma “paisagem” interna, como Koolhaas coloca no memorial—tema já explorado no projeto para um centro de convenções em Marrocos dois anos antes. Na face sudoeste, a laje do quarto pavimento transforma-se em uma grande rampa ascendente, unindo-se à laje do quinto pavimento, uma rampa que sobe em sentido oposto. A união das lajes cria uma leitura divergente da fachada sudoeste: enquanto nas outras fachadas tem-se a leitura de seis pavimentos distintos, aqui vê-se cinco pavimentos, dois deles com maior altura. No sexto pavimento é posicionado um auditório em formato oval, com uma metade enterrada na laje, gerando uma depressão visível do pavimento inferior. Outra metade do auditório é aflorada, formando uma calota na parte superior da laje, definindo uma concha acústica. Apesar de posicionado no eixo simétrico da modulação, a forma oval do auditório é levemente rotacionada em planta, reforçando a independência entre as planos horizontais e estrutura. Uma grande escadaria na face noroeste dá acesso à cobertura, que contém espaços de estar definidos por dois taludes artificiais que contornam a estrutura.

No projeto de Jussieu, Koolhaas e sua equipe vêem cada uma das lajes como um laboratório. Aplicando a lição aprendida em Manhattan, cada pavimento utiliza uma lógica compositiva diferente, obedecendo ou não à grelha regular de maneira arbitrária. A liberdade e experimentação tornam a racionalidade da grelha duvidosa: linhas oblíquas desviam de fileiras de pilares, gerando vãos imensos e cargas distribuídas de maneiras heterogêneas nos pilares de mesmo diâmetro. O posicionamento dos objetos em planta aponta, em alguns pavimentos, para uma composição centrípeta, porém esta percepção é traída em pavimentos que parecem apontar para o centro do quadrado. Como coloca Eisenman:

“Isto contrasta com a ênfase nas bordas de pinturas cubistas e a ênfase centrífuga dos trabalhos de Venturi e Moretti. Em Jussieu, não há nem uma ênfase centralizada nem ênfase nas extremidades. A ênfase, na verdade, é difusa: ela aparece nas diferentes camadas do objeto, particularmente quando a única figura centralizadora é claramente jogada para fora do centro, mas não o suficiente para ser interpretada como um objeto perimetral.”¹⁹⁴

Nos desenhos do projeto, o OMA não apresenta cortes convencionais. Buscando reforçar o percurso contínuo entre pavimentos, longos cortes acompanhando possíveis percursos de um visitante são apresentados, desenhos que tomam páginas de publicações na diagonal. A posição arbitrária das linhas de corte reforça que a laje de concreto maleável é o principal elemento, gerando espaços confusos, de pé-direito variável e diversos mezaninos entre suas linhas preenchidas. Como aponta Juan Cortés:

“Ao invés de uma segregação em andares e uma separação entre ocupação horizontal e movimento vertical, entre estática e movimento acelerado—características dos arranha-céus servidos por elevadores—a helicoidal abraça todas estas características em uma única forma geométrica.”¹⁹⁵

A partir do fim dos anos 1980 há uma gradual mudança do conceito de cisão avançado em Nova York Delirante, que culmina em Jussieu. Os projetos do Instituto de Arquitetura (1988), Kunsthal (1989) e o terminal em Zeebrugge (1989) apresentam espaços que se transformam em outros através de rampas e deformações dentro do corpo do edifício. Pode-se dizer que enquanto as pesquisas de Nova York Delirante—aonde Koolhaas elogia a total independência entre pavimentos de um edifício permitida pelo elevador—colocavam o arquiteto como editor de um filme—relacionando cada espaço a uma cena diferente, com o artifício do corte fazendo as vezes do elevador—as seções de Jussieu mostram o arquiteto como diretor, buscando controle total da narrativa, que pode ser vista tanto na sua versão editada—através dos elevadores—quanto em sua íntegra—como um plano sequência—com um caminho contínuo conectando a narrativa. Este contraste torna-se claro ao comparar outra biblioteca de Koolhaas: no projeto para a Biblioteca da França, elevadores são as únicas conexões entre ambientes; já em Jussieu, há uma continuidade de trajeto desde o pavimento térreo. A biblioteca em Jussieu, porém, não descarta o uso de elevadores ou escadas: segundo Koolhaas, as conexões verticais formam “curtos-circuitos”¹⁹⁶ que permitem que a experiência da “boulevard interna” seja cortada e reeditada.

Certamente o elemento mais evidente no projeto de Jussieu, apesar dos cortes confusos e plantas abstratas, é a estrutura independente. Nas fotografias da imensa maquete produzida no escritório, as lajes em balanço junto aos esguios apoios cilíndricos dominam as imagens e remetem imediatamente à estrutura Dom-ino de Corbusier. Jussieu marca a primeira e também a última vez em que Koolhaas usaria a estrutura Dom-ino de maneira explícita e inequívoca, talvez em razão de sua experiência com estruturas cada vez mais complexas poucos anos antes nos grandes projetos de 1989.¹⁹⁷ A estrutura apresentada aqui reforça as características identificadas por Kipnis na Maison Dom-ino: produção em massa, forma e organização genérica, desaparecimento do poché, e “a evocação de um horizonte infinito que posiciona o habitante em uma laje radicalmente desprovida de volume, flutuando em um espaço indiferenciado.”¹⁹⁸ Apesar de diferenças específicas, especialmente em termos de dimensionamento de vãos e posicionamento das

200. “This contrasts with the edge stress of cubist painting and the centrifugal stress of Venturi’s and Moretti’s work. At Jussieu, there is neither a centralized stress, nor a stress at the edge. Rather, the stress is diffused; it appears in the different layers of the object, particularly when the only centralizing figure is clearly thrown off center, but not enough to be seen as moving toward the edge.” EISENMANN, Peter. *Ten Canonical Buildings*. Nova York: Rizzoli International Publications, 2008. p. 207

201. “Instead of a segregation into stories and a separation between horizontal occupancy and vertical movement; between stillness or slow movement and fast moment—characteristic of the skyscraper served by the elevator—, the helicoid embraces all of this in a single geometric and architectural form. The broken continuity of floors and ramps of the Kunsthal, the colossal helicoidal ramp of the car park at the Zeebrugge Sea Terminal, the Bibliothèque d’étude inside the Bibliothèque de France, the freely continuous folding that constitutes the Jussieu Bibliothèque” CORTÉS, Juan Antonio. “Delirious and More.” In LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F. (Org.) *OMA AMO Rem Koolhaas 1996-2006*. Madrid: El Croquis, n° 131/132, 2006. p. 29

202. KOOLHAAS, Rem. *Two libraries for Jussieu University, Paris*. AA Files, Londres, n° 26, 1993. p. 42

203. “The Zeebrugge terminal was an early warning about the impact that structure (and to a less visible extent, services) would have on the series of ‘large’ buildings: TGB, ZKM and Jussieu.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S M L XL*. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 600

204. “the evocation of an infinitely removed horizon line placed the detached inhabitant in a radically denatured slab of volume floating in an undifferentiated space.” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 129

circulações, a estrutura em Jussieu reproduz elementos chave do esquema de Corbusier: repetição do módulo estrutural; balanços nas extremidades, permitindo fachadas livres; superfícies horizontais (piso e teto) planas, reforçando liberdade compositiva em planta. Não são apenas os balanços das lajes que convidam a ideia de que o edifício poderia ser infinitamente reproduzível: os pilares estendem-se além do último pavimento, criando uma floresta de esperas na cobertura que dão o entendimento de que, apesar de sua tímida altura, a biblioteca poderia se tornar um arranha-céu novaiorquino. Há aqui também um postulado sobre as utopias dos anos 1960, especialmente em relação aos projetos do Superstudio e Archizoom: ao abraçar a planta livre e considerar a superfície horizontal como plano aonde toda ação humana ocorre²⁰⁰, Koolhaas transfere toda infraestrutura necessária para o interior da laje, permitindo organizações fluídas ao invés de salas com funções pré-determinadas. O projeto em Jussieu representa uma gradual modificação de precedentes modernistas, uma manipulação formal que mostrava-se cada vez mais refinada nos projetos do OMA e que passaria a informar toda sua produção a partir de então. Segundo Kipnis, as experiências de Jussieu resultaram na:

“[...] agregação do programa para gerar uma estrutura de eventos incongruente com o programa, a dependência na forma genérica para suprimir referência históricas, o uso de infraestrutura—como organizações que liquefazem o programa rígido em fluxos e eventos não específicos, vestigiais, e espaços primários em matrizes diferenciais que eliminam as banais sutilezas burguesas das hierarquias domésticas.”²⁰¹

205. “The plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants.” NORTH, Arthur Tappan. “Raymond Hood” in the series “Contemporary American Architects.” New York: Whittlesey House. McGraw Hill, 1931. p. 8. apud. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1994.

206. “the aggregation of program to generate an event structure incongruent with program, the reliance on generic form to suppress historical or typological reference, the use of infrastructure—like organizations to liquefy rigid programming into non-specific flows and events, vestigial, and primary spaces into a frank differential matrix that rids the building of the hackneyed, bourgeois niceties of domestic hierarchies.” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 127

Fig. 5.41 - Jussieu, OMA, 1992.

Edifício implantado no conjunto projetado por Édouard Albert.

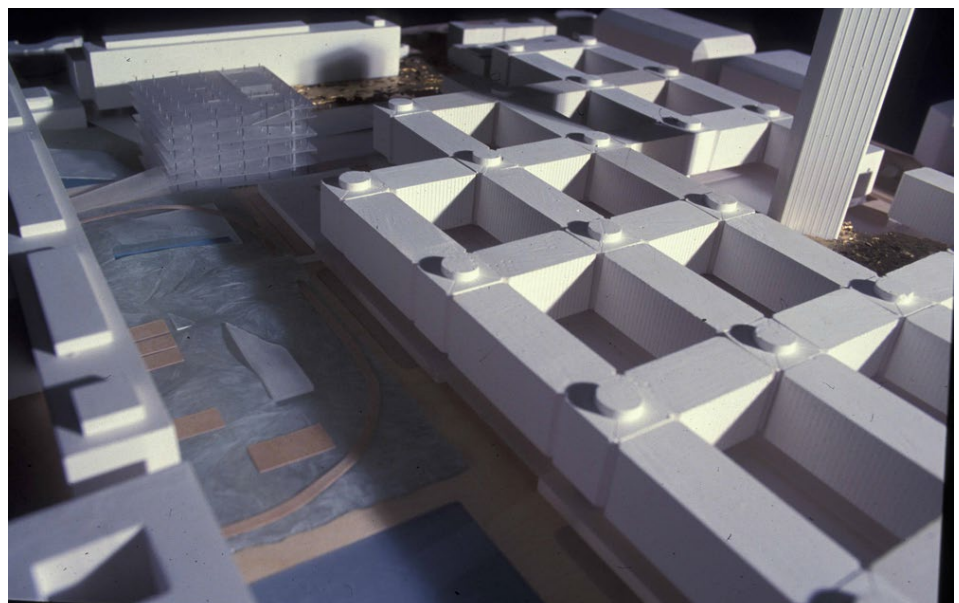


Fig. 5.42 - Jussieu, OMA, 1992.
Conceito do edifício.

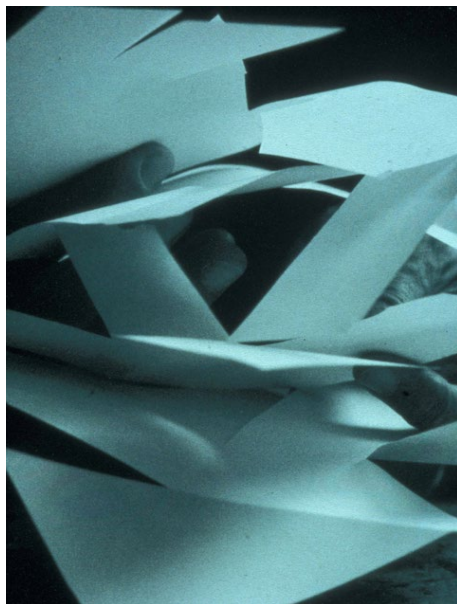


Fig. 5.43 - Lygia Clark, Bicho de bolso, 1966.

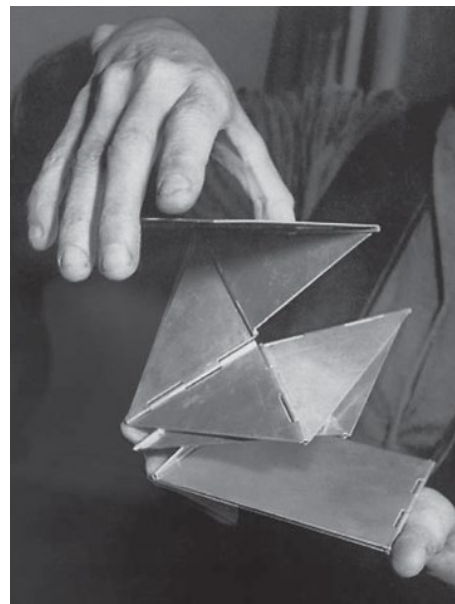


Fig. 5.44 - Jussieu, OMA, 1992.

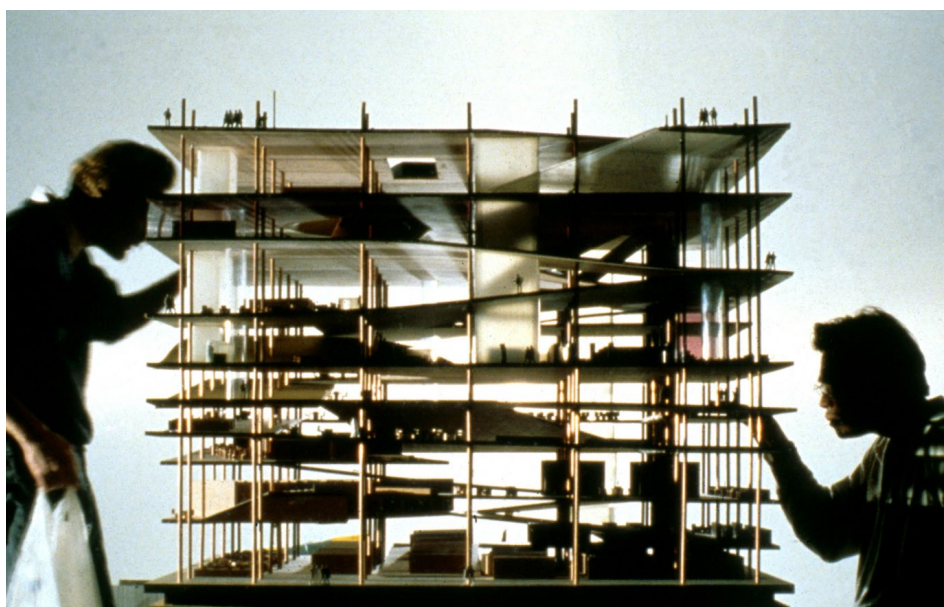


Fig. 5.45 - Jussieu, OMA, 1992.

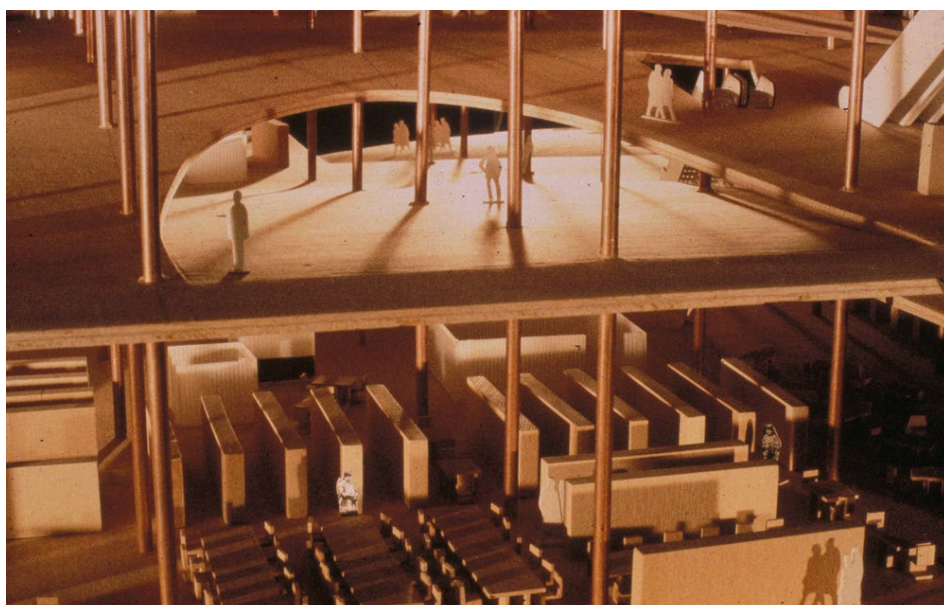


Fig. 5.46 - Jussieu, OMA, 1992.

Isométrica

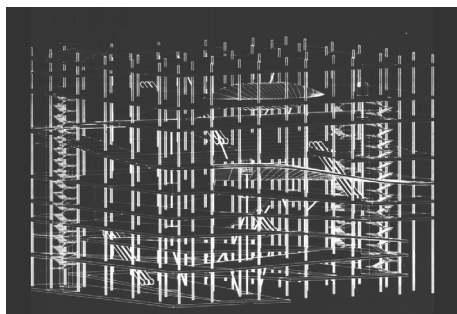


Fig. 5.47 - Théâtre des Champs-Élysées, Auguste Perret, 1913.

<http://www.arthistory.upenn.edu/>

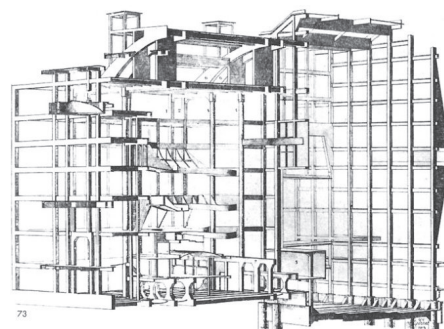


Fig. 5.48 - Jussieu, OMA, 1992.

Planta.

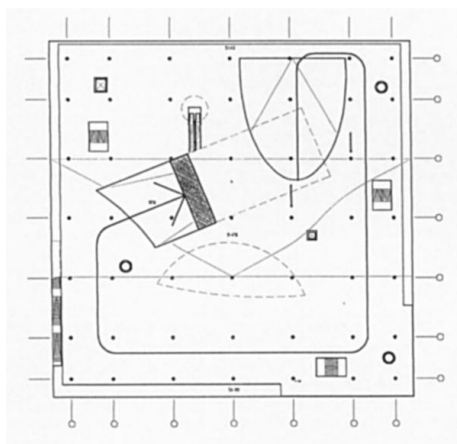


Fig. 5.49 - Palais des Congrès, Le Corbusier, 1964. Planta.

www.quondam.com

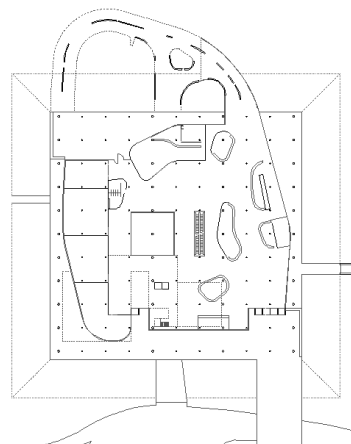


Fig. 5.50 - Jussieu, OMA, 1992.

Detalhe de isométrica.

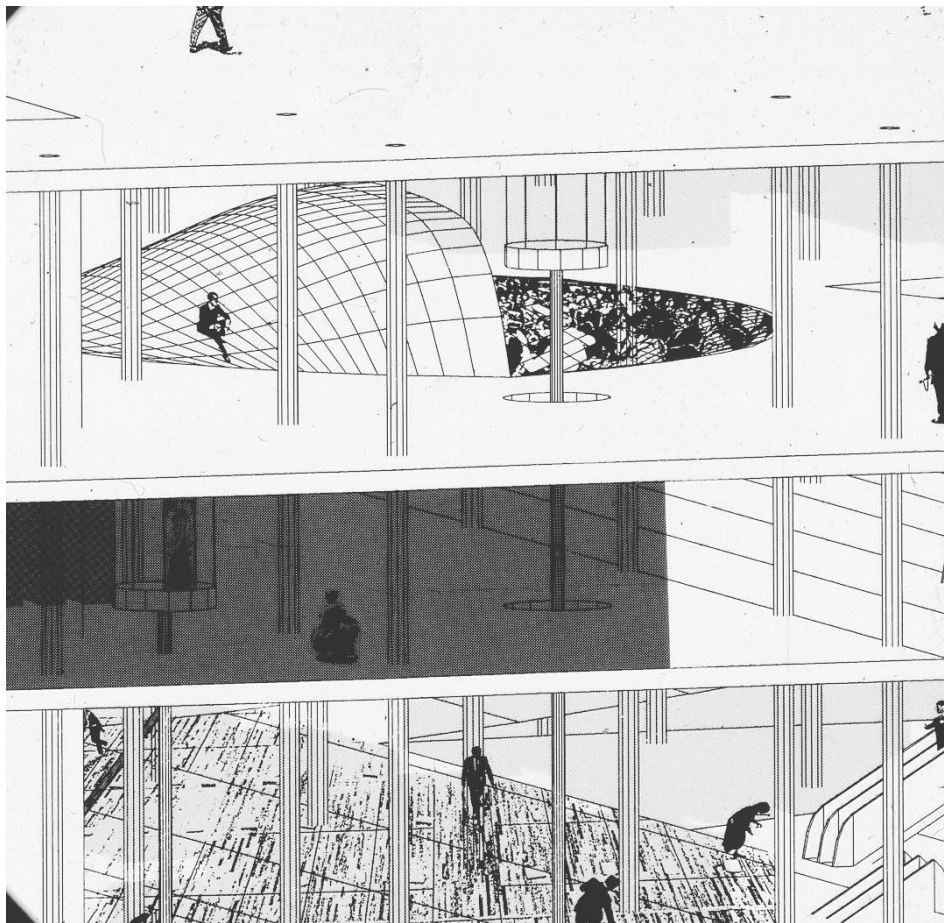


Fig. 5.51 - Jussieu, OMA, 1992.
Maquete mostrando a sucessão
de pavimentos.

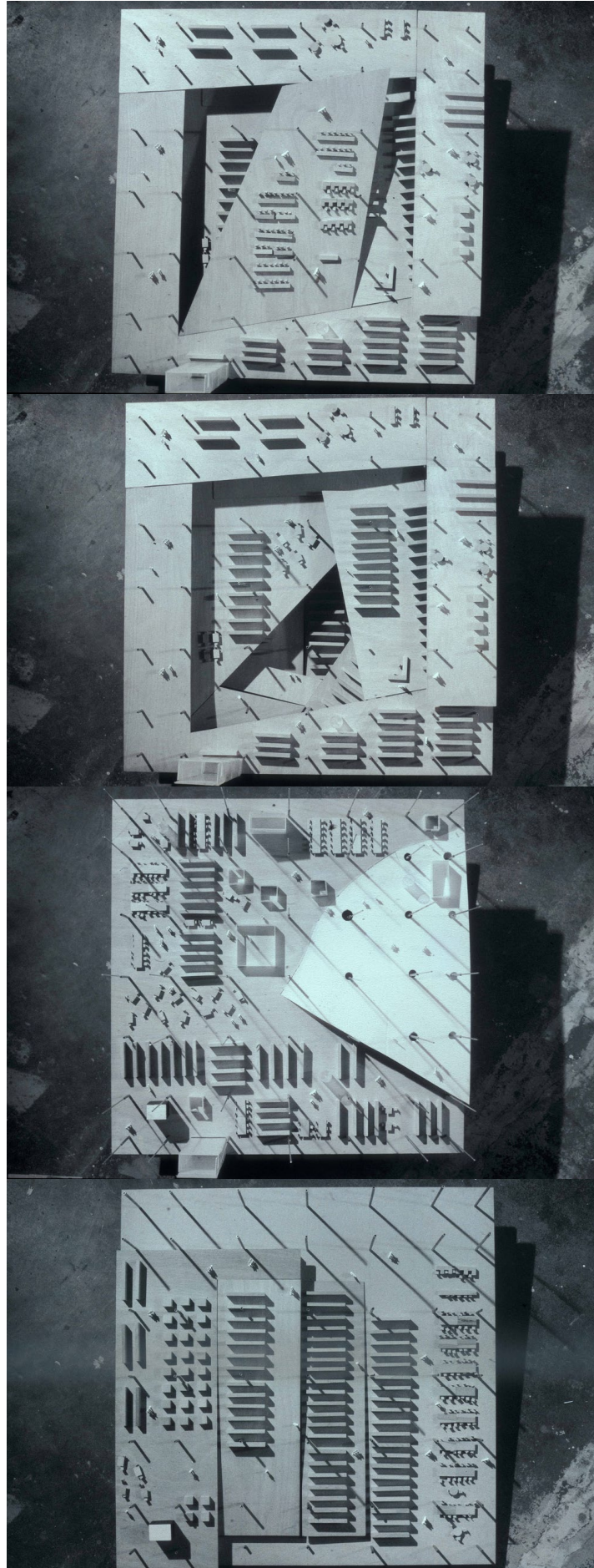


Fig. 5.52 - Jussieu, OMA, 1992.
Corte “desdobrado” mostrando
percurso contínuo.

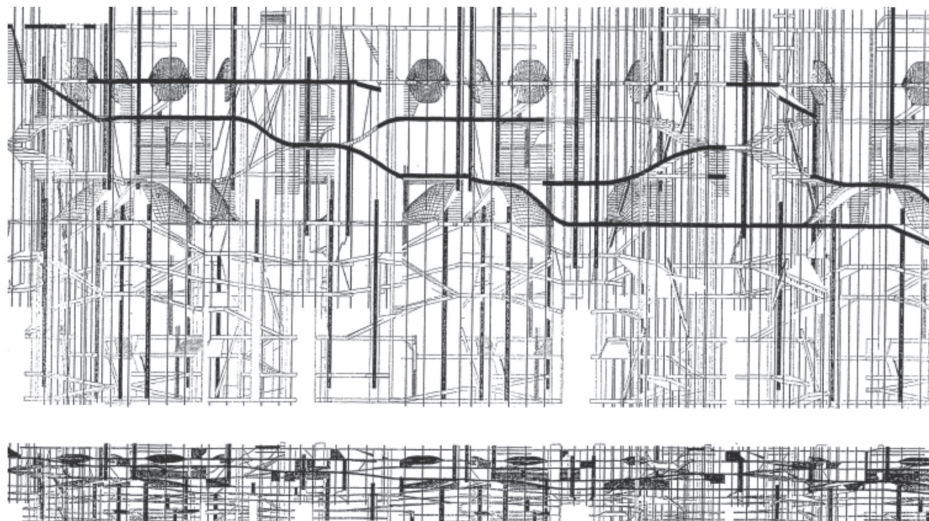


Fig. 5.53 - Jussieu, OMA, 1992.
Planta e seção de corte.

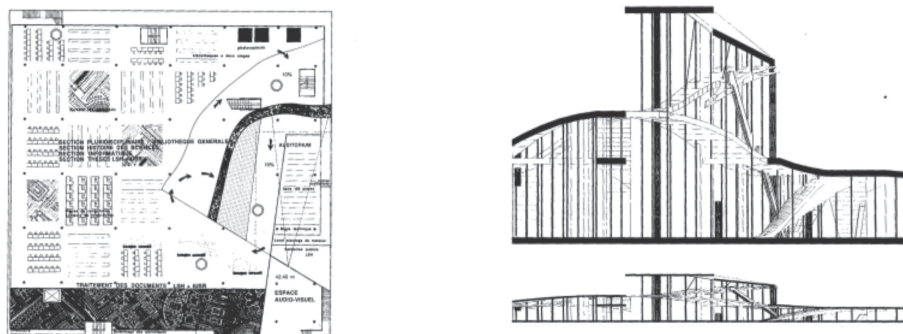


Fig. 5.54 - Jussieu, OMA, 1992.
Isométrica.

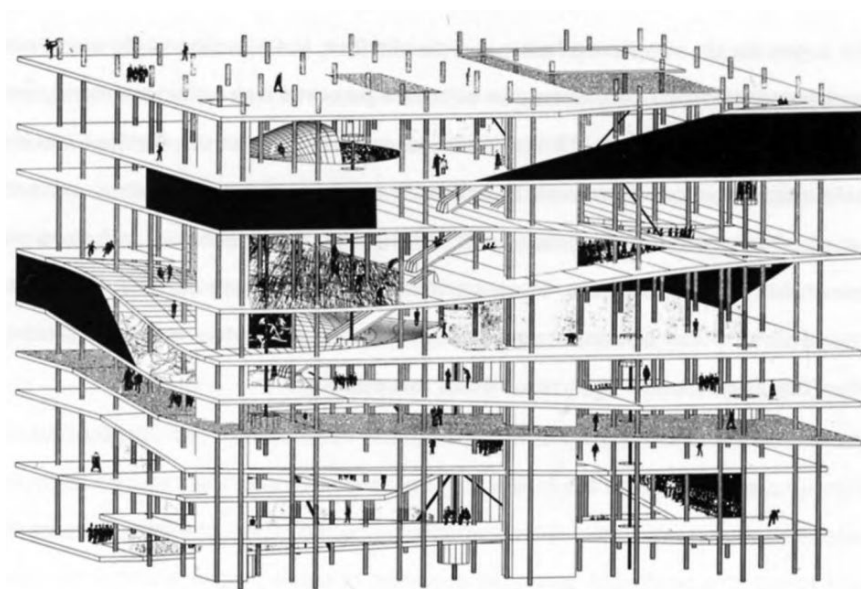
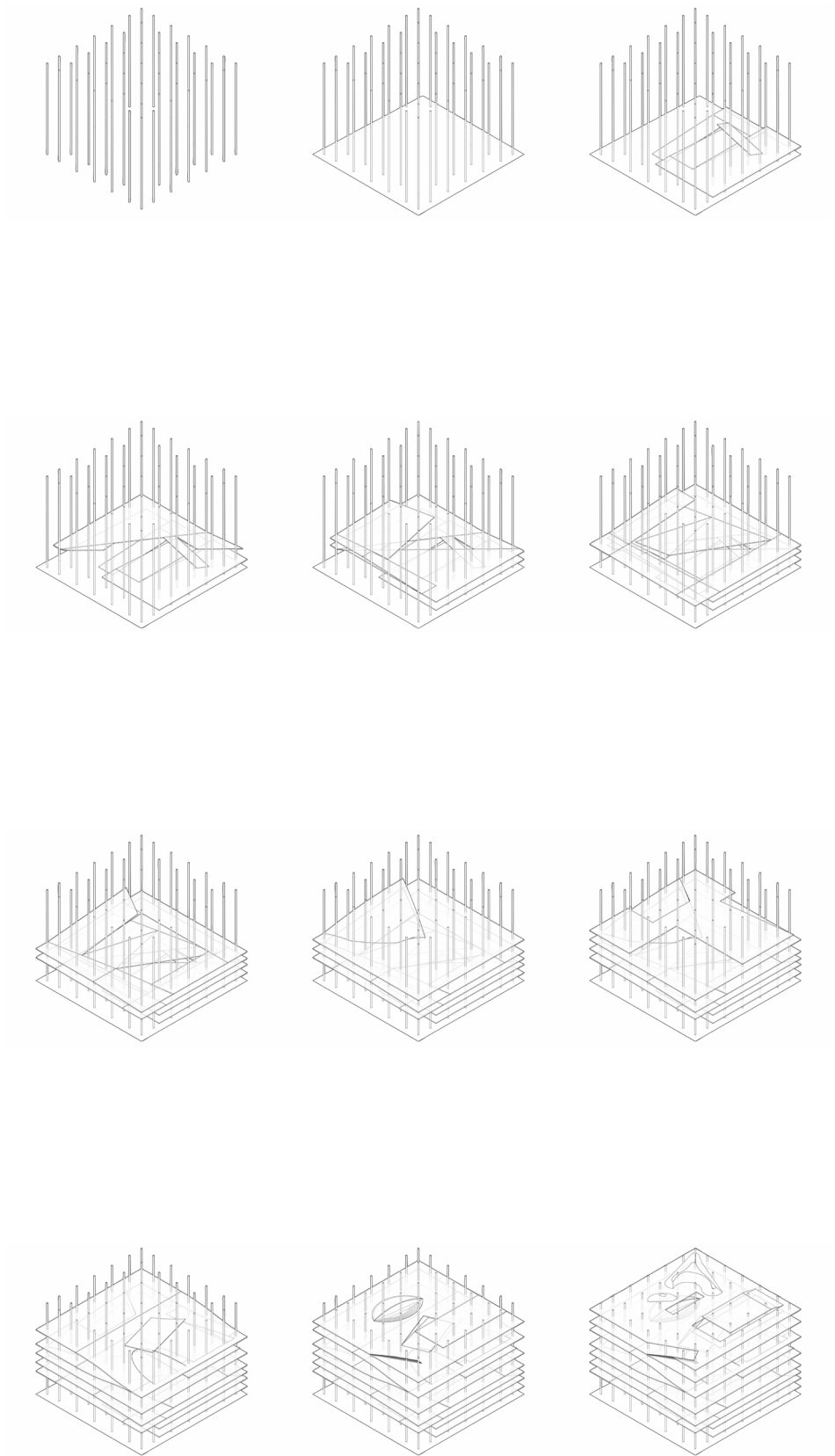


Fig. 5.55 - Jussieu, OMA, 1992.
Isométricas mostrando sucessão
de pavimentos.



Capítulo VI

Estrutura Híbrida Agregada

A categoria Estrutura Híbrida Agregada compreende majoritariamente projetos produzidos a partir de 1987 e, não por acaso, contém alguns dos projetos mais notórios de Koolhaas durante o período abordado nesta dissertação. O único projeto anterior a 1987 presente nesta categoria é o Teatro da Dança em Haia, cujo projeto teve início em 1981 e foi concluído apenas em 1987. Como esclarecido no capítulo introdutório, o Teatro da Dança foi essencial para Koolhaas em sua carreira e a experiência adquirida nos 6 anos de desenvolvimento do projeto foi essencial para que o arquiteto holandês passasse a considerar a estrutura como parte integral do partido projetual. O termo Estrutura Híbrida refere-se a um tipo de edifício que não apresenta solução estrutural homogênea, ao contrário das categorias anteriores. A classificação não diz respeito somente à mistura de materiais utilizados na solução—concreto, aço, etc.—ou ao sistema de suporte—estrutura livre, paredes portantes, vigas *vierendeel* etc.—mas também à alteração de modulação estrutural dentro de um mesmo edifício, o que resulta em composições variadas entre fechamento horizontal, vertical e suporte.

As estruturas heterodoxas criadas por Koolhaas e sua equipe vêm acompanhadas programas excepcionais. Não há nenhum edifício residencial nesta categoria e apenas dois dos projetos são residências particulares. Os projetos com estrutura híbrida são, em sua maioria, culturais e incluem programas variados dentro de um mesmo edifício, como auditórios, restaurantes e bibliotecas. A correlação entre tipo de estrutura utilizada, escala e programa não é surpresa: a história da arquitetura moderna é repleta de exemplos que comprovam a equivalência entre os dois elementos. Projetos de Le Corbusier contrastam a simplicidade da grelha em residências com a complexidade do arco no Palácio dos Sovietes; a regularidade da modulação em composições puras como a Villa Stein e a complexidade dos encontros de diversas modulações em grandes complexos como a *Cité de Refuge*; o conjunto da Pampulha, projetado por Niemeyer, faz uso de diferentes estruturas para estabelecer caráter contrastante entre sagrado e profano²⁰¹; enquanto a grelha mantém-se constante nas obras de Mies van der Rohe, há uma óbvia variação de escala nos elementos estruturais e vãos em projetos culturais e residenciais; mestres do tardo modernismo, como Breuer ou Kahn, utilizavam paredes portantes em seus projetos para pequenas casas e monumentais paredes de concreto em edifícios culturais, como o Whitney em Nova York ou a biblioteca Exeter.

Porém, há uma diferença essencial entre os precedentes modernos e as estruturas de Koolhaas. Enquanto Mies tende a utilizar uma solução compacta em edifícios culturais, com uma grelha estrutural regular, Le Corbusier, em um primeiro momento, cria edifícios culturais através de uma composição aditiva de corpos distintos, semelhante ao ilustrado na primeira alternativa de sua ilustração Quatro Composições. Nestes complexos, como mostra Barry Maitland em seu texto *The Grid*²⁰², Corbusier tende a distorcer a modulação e posição dos pilares para articular diversos corpos que fazem parte de um mesmo conjunto. Desta maneira, no edifício *Cité de Refuge* têm-se a colunata dupla do bloco residencial—com pilares largos e ovais—, a grelha do refeitório e a grelha do corpo redondo—com pilares esbeltos e redondos. No ponto em que as duas últimas se chocam, uma duplicação de pilares articula as modulações discordantes. Há estratégia compositiva semelhante no projeto para o Cassino na Pampulha, de Niemeyer, aonde três corpos—hall, serviços e salão de baile—têm suas modulações conflitantes resolvidas através de distorções

207. COMAS, Carlos Eduardo. *Previsões Brasileiras: Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA. 1936-1945.* Tese (Doutorado) Universidade de Paris 8, Paris. 2002.

208. MAINTLAND, Barry. *The Grid. Oppositions*, Nova York, v. 15/16, 1979.

da grelha.

Ao contrário destes precedentes modernos, os projetos de programa cultural de Koolhaas tendem a ser corpos monolíticos, prismas simples preenchidos por programas diversos. A alteração do módulo estrutural ou tipo de estrutura pode parecer devido a exigências do programa—auditórios que carecem de vãos largos—mas há situações em que estas mudanças estruturais não vêm acompanhadas de articulação de corpos ou programas diversos, mas sim de efeitos que exploram a relação entre espaço e estrutura, parecendo por vezes arbitrários, caprichosos.

Teatro da Dança

O Teatro da Dança é certamente o projeto mais emblemático do OMA construído nos anos 1980. Em 1987, após 15 anos trabalhando apenas com projetos teóricos, vencendo concursos sem resultados concretos e conturbadas negociações com clientes particulares e burocracias governamentais, o projeto construído do Teatro no centro de Haia passa a figurar nas capas de importantes publicações à época: *Architecture d’Aujourd’hui*, *Techniques & Architecture*, *De Architect*, *Archis*, *Quad ems*, *Architectural Record*, *Bauwelt*, *A+U* e *Architecture Moniteur*. Continuidade—uma apreciação do editor do projeto nesta última publicação resultaria no encargo de um projeto residencial notório, a *Villa Dall’Ava*. Todas as críticas, favoráveis ou não, notavam o mesmo: após anos de carreira, finalmente via-se um projeto construído do promissor escritório holandês. Apesar de concluído em 1987, o projeto passou por um desenvolvimento conturbado desde seu início, em 1981, passando por duas versões antes do desenho final.

Inicialmente projetado para ocupar uma área próxima à praia de Scheveningen, nos arredores de Haia, o Teatro da Dança seria implantado próximo a uma tenda de circo permanente, parte do plano de Bakema para a cidade, com novas adições projetadas pelo OMA. A primeira versão do projeto consistia em um volume térreo, curvo, que acompanhava a curva da via que limitava o terreno. Sobre este volume curvo, uma barra comprida e retilínea conteria a parte administrativa do programa. O espaço residual entre os dois novos volumes e a tenda, em forma de cunha, seria ocupada pelo auditório, com uma caixa cênica se erguendo ao fundo. Segundo Christophe van Gerrewey, o projeto era uma tentativa de Koolhaas se destacar como arquiteto na Holanda:

“Desta maneira, o Teatro da Dança da Holanda permitiu que o OMA confrontasse a arquitetura holandesa (e as gerações diametralmente oposta de Kropholler e Bakema) e desenvolvesse um método que não tentava apagar projetos e edifícios nem buscava uma presença respeitosa ou moderadamente contextual, mas buscava exagerar diferença—aumentar as tensões entre arquitetura contemporânea, pós-guerra e pré-guerra a um nível quase ridículo.”²⁰⁹

Em 1982 a prefeitura de Haia decide alterar o curso do bonde que trafegava próximo à tenda, reduzindo o tamanho do terreno. Com a perda de quase metade da área disponível, o projeto existente é abandonado. A segunda versão proposta por Koolhaas elimina o bloco superior em favor de uma grande cobertura retangular que, junto a um muro na divisa com a via pública, define os espaços do Teatro. O muro e a cobertura não se tocam, gerando um espaço, em teoria, aberto e, portanto, não contabilizado nos cálculos de área para aprovação legal. Koolhaas comenta a

209. “In this sense, the NDT enabled OMA to confront Dutch architecture (and the diametrically opposed generations of Kropholler and Bakema) and to develop a practice that neither wanted to erase projects or buildings, nor longed for a respectful or moderately contextual presence, but wished instead to exaggerate differences—to increase the tensions between contemporary, postwar and pre-war architecture to an almost ridiculous degree.” GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” *AA Files*, n° 74, 2017. p. 100

210. “wall without roof or roof without wall=0m³ therefore, architecture of walls and roofs.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 331

211. “this is exactly what I criticise in your designs. This is anti-space, not formulated space.” GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” AA Files, nº 74, 2017. p. 104

212. *ibid.*

213. Netherlands Dance Theater. Disponível em oma.eu/netherlands-dance-theater. Acessado em 06/02/2018

estratégia ironicamente: “parede sem cobertura ou cobertura sem parede=0m³ portanto, arquitetura de paredes e coberturas.”²⁰⁴ A estratégia de definir o espaço por dois elementos incongruentes e abstratos foi duramente criticada em uma conferência registrada no documento *The Charlottesville Tapes*, especialmente por Rob Krier, que afirmou que o projeto apresentado por Koolhaas era “anti-espaço, não espaço formulado.”²⁰⁵ A nova versão do projeto também apresentava referências explícitas ao modernismo, especialmente a versão norte-americana do International Style: apoios em V, perfuração na laje em forma de rim, esbeltos pilares metálicos, palmeiras e uma piscina que parecia retirada diretamente de uma pintura de David Hockney. A elevação desta versão do projeto tornou-se notória, sendo publicada em páginas duplas e recebendo até um selo comemorativo da cidade de Scheveningen. Nela, vê-se uma colagem heterogênea de diversos volumes: um prisma que contém a caixa cênica, a grande cúpula da tenda existente ao fundo, o telhado ondulado do auditório, a cobertura retangular evocando as coberturas de postos de gasolina dos anos 1950 e uma mistura de apoios e contra-pesos sobre o muro que define o espaço interno. Para Koolhaas, suas referências buscavam evocar o “vernáculo de veraneio de Scheveningen.” Para seus colegas, as referências jocosas não eram tão bem-vindas: Cesar Pelli acusava um projeto demasiadamente referencial, Robert Stern afirmava, sarcasticamente, que “a nostalgia de Rem é aceitável, mas a de outros arquitetos não,” e Moneo complementava: “[o projeto] mostra uma leitura da arquitetura moderna como populismo vernacular.”²⁰⁶ A segunda versão do Teatro da Dança foi aprovada em 1983 pela prefeitura de Haia, mas algumas semanas depois todo projeto em Scheveningen foi descartado em favor do desenvolvimento de um complexo cultural no centro de Haia que, junto à nova prefeitura—cujo concurso realizado em 1986 já foi discutido nesta dissertação—criaria uma espécie de centro cívico na capital da Holanda do Sul.

O novo Teatro da Dança da Holanda dividiria uma quadra com o complexo multi-funcional da nova prefeitura—projetado por Richard Meier—, um novo hotel—projetado por Carel Weeber—, dois edifícios de escritórios e uma sala de concertos—projetado por van Mourik—, que ocuparia o mesmo terreno do Teatro. O novo projeto abrigaria vestiários, estúdios de dança, salas para produção de espetáculos, espaços técnicos para armazenamento de equipamento cênico, um grande auditório e um hall estreito que serviria tanto à sala de concertos quanto ao auditório do Teatro. A mudança de um terreno a beira da praia para um centro urbano exigiu que o projeto abandonasse seu “exterior flamboyant” e passasse a condição de “humilde edifício,” como coloca Koolhaas.²⁰⁷ No novo terreno—um retângulo de aproximadamente 56 por 70 metros, entre dois altos edifícios, limitado por uma rua estreita no sudeste e dividindo sua parede noroeste com outra construção—não havia espaço para o grande arco, a extensa cobertura e a miscelânea de apoios da segunda versão do projeto.

O novo projeto aparece como um raro caso de composição aditiva na carreira de Koolhaas: as formas extravagantes dão lugar a caixas de altura variada, dimensionadas de acordo com a necessidade. No limite sudeste, próximo a via, são posicionadas as áreas técnicas, com os bastidores localizados num volume acinzentado de telhado curvo e a caixa de palco em um volume alto com um painel pintado por Madelon Vrisendorp virado para a praça do Spui ao sudoeste. O volume do auditório ocupa a porção nordeste do terreno, voltada para uma estreita rua sem saída. Revestido em

telha metálica, o auditório não é perfurado por nenhuma abertura—salvo algumas grelhas para ventilação forçada. No topo, curvas oscilam alternadamente sobre cada aresta do volume, criando um telhado ondulado, único remanescente do projeto anterior. O volume noroeste é completamente plano e revestido pelo mesmo material, apesar da diferença de altura, traindo a leitura de volumes múltiplos que se tem quando se observa o edifício a partir da via ao sudeste ou da praça do Spui, gerando uma silhueta que começa com um retângulo baixo, eleva-se na caixa de palco e termina nas sinuosas curvas do telhado.

Um longo bloco de três pavimentos com janelas em fita pousado sobre uma colunata levemente inclinada que, por sua vez, descansa sobre um pódio sólido revestido com cerâmica escura, define uma volumetria cacofônica na fachada sudoeste, voltada à praça. O bloco comprido, revestido com telha metálica acinzentada, abriga vestiários, camarins e salas para confecção de figurino e elementos cênicos. O espaço que resta no meio do terreno, entre o bloco de camarins e o grande auditório, é ocupado pelos estúdios de dança, iluminados por zenitais. Há uma constante intenção de confundir a leitura dos volumes entre uma elevação e outra. Segundo Gerrewey:

“[Esta estratégia] revela até que ponto o Teatro da Dança devia, ou não, a Robert Venturi e sua teoria do galpão decorado. Na ausência de uma forma singular, seria mais correto descrever o Teatro da Dança como uma coleção de fachadas, cada uma aparentemente pertencendo a um galpão diferente, articulado ou materializado em resposta às suas parcelas adjacentes.”²⁰⁸

No encontro entre o Teatro da Dança e a sala de concertos de van Mourik ao noroeste, um grande cone invertido dourado marca o acesso, única testemunha da elevação *flamboyant* do projeto anterior. A base do cone é interrompida por um grande volume inclinado de vidro da sala de concertos vizinho, aonde encontram-se as portas que levam ao hall comum entre os dois edifícios. Quanto a confusão volumétrica e mistura de materiais, Koolhaas observa:

“Ungers insistia em que nada perturbasse o lado platônico de sua arquitetura. O projeto do Teatro da Dança mostra o contrário, buscamos nos materiais baratos uma lógica que resulta, através de sua oposição, em certa riqueza emocional”²⁰⁹

A afirmação de Koolhaas remete à um predicado de Chernikov, certamente familiar a Koolhaas devido aos anos de pesquisa que o arquiteto holandês dedicou ao construtivismo. Segundo o arquiteto russo:

“A concepção de beleza em nossos tempos não é determinada pelo custo dos materiais, não pela sua riqueza e variedade, mas pela sua adequação compositiva e construtiva ou pela sua expressividade, nível de resolução e consistência formal que o objeto final manifesta em relação a sua função ou papel social.”²¹⁰

Ao atravessar a parede de vidro espelhado e o cone dourado, entra-se num vestíbulo de pé-direito baixo que leva ao hall principal. Este hall corta o edifício no sentido sudoeste-nordeste, organizando a planta: conectados perpendicularmente ao eixo do hall, três faixas paralelas de largura variada—assim como no projeto para a residência em Miami ou a estação de polícia em Almere—dividem o programa. A primeira contém os vestiários, ateliers e camarins, a segunda os estúdios de dança e a terceira o auditório, caixa de palco e bastidores. As salas organizam-se de maneira rígida, burocrática, e é no hall que Koolhaas esforça-se para criar complexidade espacial. Após atravessar o pequeno vestíbulo, o hall abre-se em altura, com a parede

214. “It also reveals the extent to which the NDT was, or was not, indebted to Robert Venturi and his theory of the decorated shed. In the absence of a singular form, it is more correct to describe the NDT as a collection of facades, each seemingly belonging to a different shed, and articulated or materialised in response to the adjoining parcels.” GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” AA Files, n° 74, 2017. p. 104

215. “Ungers insists that nothing disturb the Platonic side of his architecture. The project of the dance theater shows that on the contrary we have drawn the oblation to use materials very cheap, a logic that will result, by their opposition, to a certain emotional richness.” Architecture d’Aujourd’hui. ‘OMA: Office for Metropolitan Architecture’. Paris. N° 238, 1985. p. LXVII

216. “The conception of beauty in our time is not determined by the cost of materials, not by their richness and variety, but by the compositional and constructive appropriateness or by expressiveness, level of resolution and formal consistency with which the final object manifests its function and social purpose.” Memorial de Chernikov em PAPADAKIS, A.; COOKE, C.; BENJAMIN, A. Deconstruction Omnibus. London: Academy Editions, 1992.

da sala de concertos de van Mourik encontrando as curvas da telha metálica exposta três pavimentos acima do térreo. À direita, o espaço expande-se sob a inclinação da platéia do auditório em uma curva parabólica que delimita o foyer. O teto inclinado, revestido em placas de gesso, é suportado por oito colunas de cores variadas que desviam da parede curva. A inclinação da laje do auditório termina em um mezanino curvo que se suspende sobre o espaço retangular do hall, tangenciando a parede oposta da sala de concertos. A interação entre as curvas, inclinações dos planos horizontais e estrutura mostra uma afinidade com a arquitetura moderna brasileira, certamente intencional: Jan Voorberg, integrante da equipe, faz visita ao Rio de Janeiro como comemoração pela aprovação do projeto.²¹¹ Sobre o mezanino, no terceiro pavimento, um plano oval, chamada por Koolhaas de Skybar, é suspenso por cabos e suportes metálicos, adicionando tensão ao espaço e um certo surrealismo: funcionalmente é desnecessário, estruturalmente é instável—propositalmente. No centro do Skybar, um lavatório cujo apoio oblíquo e tampo oval arremessado para fora do centro de gravidade adiciona ao mistério do elemento suspenso no espaço. O foyer sob a platéia abriga um bar curvo, que contorna os pilares como o bar do Pavilhão do Brasil em Nova York, de Lucio Costa e Niemeyer.

Por indicação de Ungers, Koolhaas contata Stefan Polónyi para cuidar dos cálculos estruturais. Segundo Gargiani, o arquiteto holandês buscava um engenheiro capaz de “desenvolver dispositivos fora do comum a fim de gerar um impacto metafórico intenso.”²¹² A estrutura da maior parte do Teatro é relativamente simples: cada um dos volumes de altura diferente é sustentado por um esqueleto metálico cujos apoios são absorvidos pelas paredes, com vão correspondente à necessidade do programa: na primeira linha de sala, 7 metros; na segunda linha de salas, contendo os estúdios, 14 metros; na terceira linha, o auditório, 32 metros. É no hall que Koolhaas e Polónyi buscam soluções heterodoxas a fim de gerar as “metáforas intensas.” O steel framing da porção funcional do edifício mistura-se à uma estrutura de pilares de concreto e cabos tensionados. Pilares de concreto são utilizados para sustentar a platéia e o mezanino, trabalhando em conjunto com as curvas e os materiais do hall para evocar precedentes modernos. A estrutura tensionada pertence ao misterioso Skybar, que pende sobre o hall como efeito estético. Segundo Koolhaas:

“O Skybar, por exemplo, suporta 200 pessoas. Dependendo da posição das pessoas, no norte ou no sul, o tubo que o sustenta é tracionado ou comprimido. O comportamento estrutural muda completamente; não é apenas uma questão de resolver as cargas, mas de demonstrar o comportamento instável da estrutura”²¹³

O Teatro da Dança seria o primeiro projeto concluído do OMA—à exceção da estação de polícia em Almere, projeto que o escritório optou por ignorar. Como citado anteriormente, Koolhaas reconhece que sua transformação de jornalista a arquiteto se deu durante o desenvolvimento do Teatro. Apesar da volumetria confusa, da cacofonia e baixa qualidade dos materiais e da precariedade de alguns espaços, o projeto mostra o início de uma preocupação nos projetos do escritório com a importância da estrutura não apenas como técnica mas também como elemento imbuído de significado e essencial em sua relação com superfícies horizontais e verticais na formação do espaço moderno. Com a conclusão do Teatro em 1986, Koolhaas refina o uso de tipos de estrutura heterogêneas no projeto para a Villa Dall’Ava e aplica sua versão amadurecida na galeria de arte Kunsthal. Em 2015 o Teatro foi demolido para dar lugar a um novo edifício para a companhia de dança.

217. GERREWEY, Christophe Van. “Goodbye Paper.” AA Files, nº 74, 2017. p. 104

218. “[...] develop unusual devices of intense metaphorical impact.” GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 101

219. “The skybar for instance supports 200 people. Depending on whether they stand on the north or the south, the tube that holds it is either stretched or compressed. So, the structural behavior changes completely; it is not a matter of just solving the loads, but a demonstration of unstable structural behaviour.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Conversations with Rem Koolhaas.” In LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 20

Fig. 6.1 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Maquete da primeira versão.

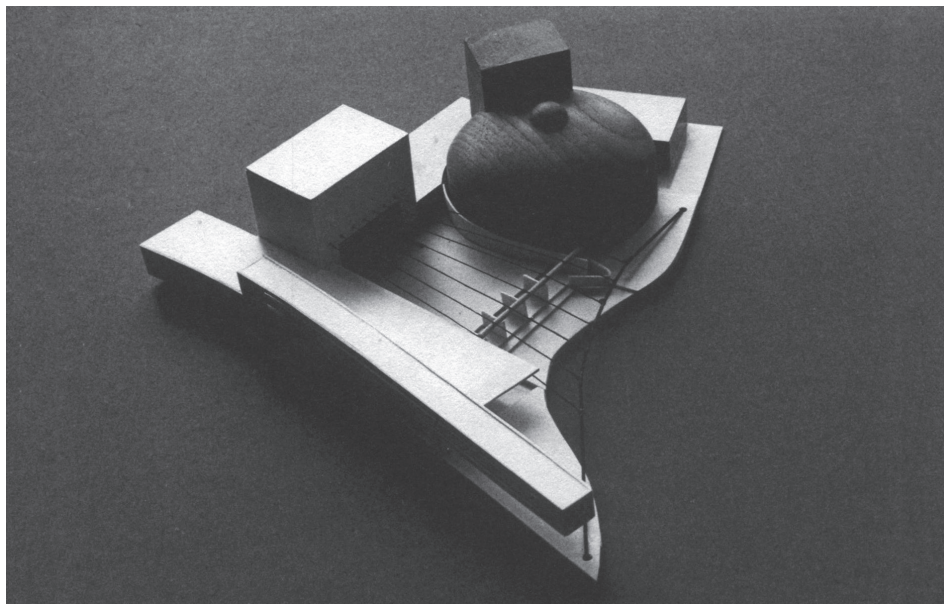


Fig. 6.2 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Maquete da segunda versão.

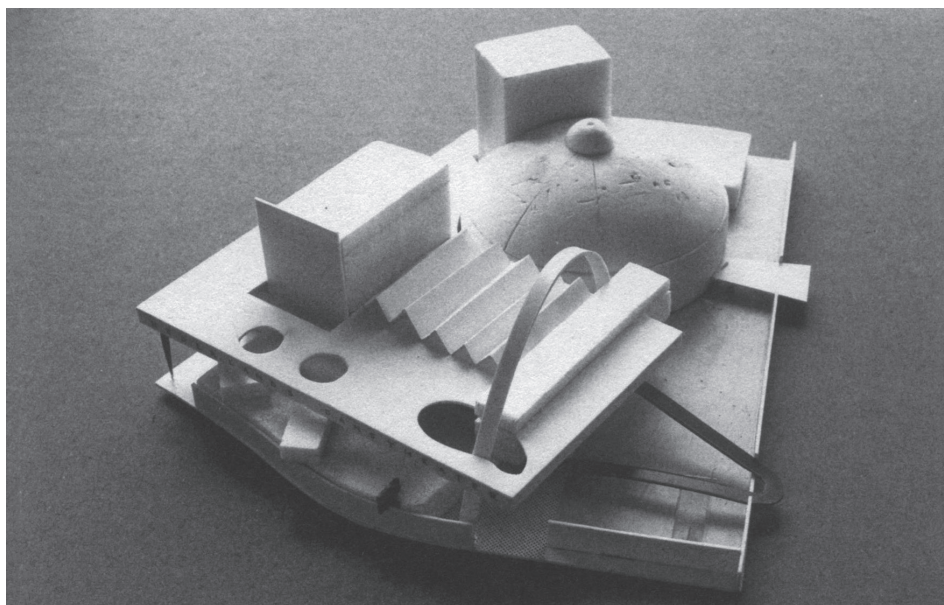


Fig. 6.3 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Maquete feita de doces da segunda versão.



Fig. 6.4 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Perspectiva, segunda versão.

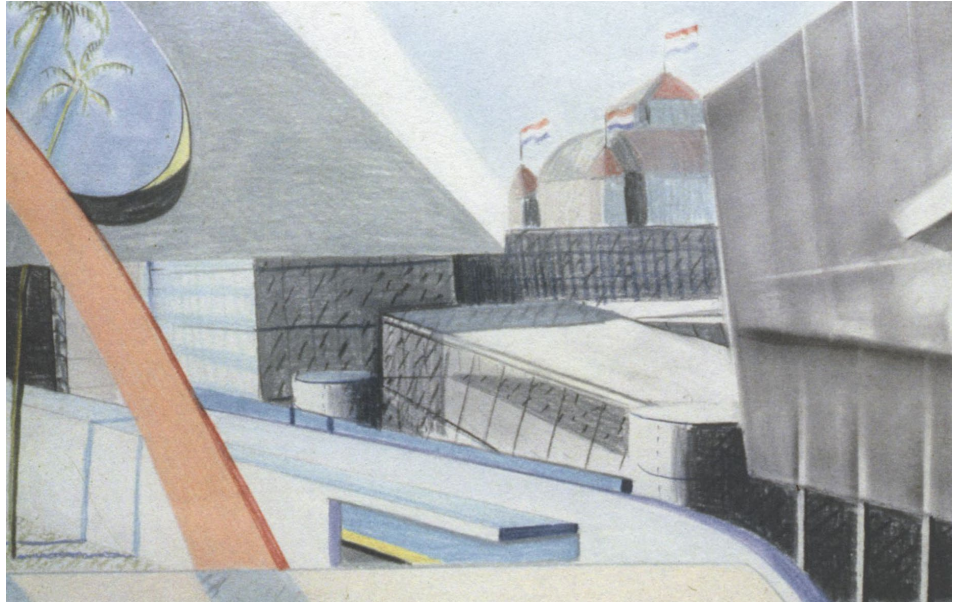


Fig. 6.5 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Perspectiva, segunda versão. A imagem remete às pinturas de David Hockney.

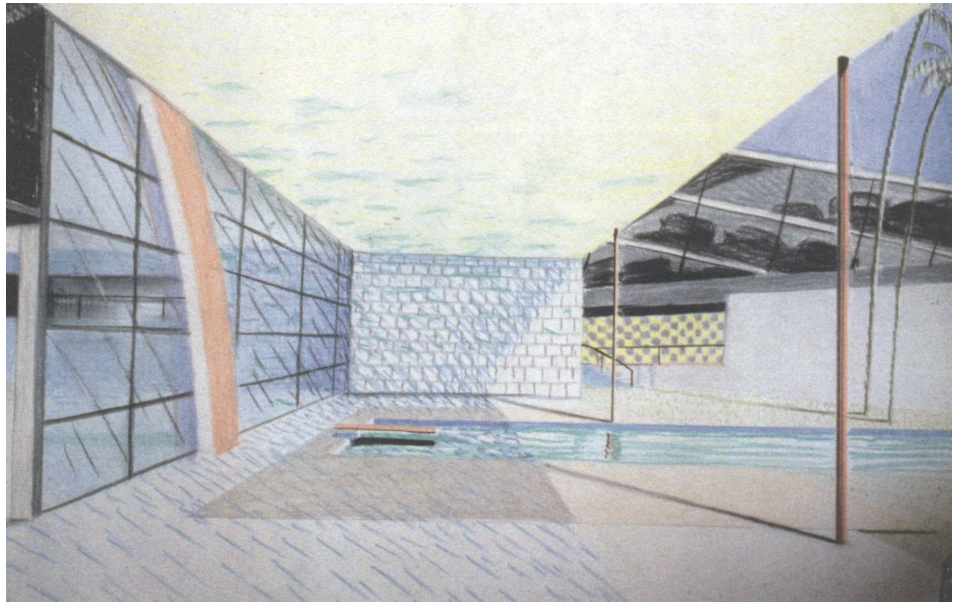


Fig. 6.6 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Elevação, segunda versão. Nota-se no desenho a mistura de diferentes soluções estruturais.

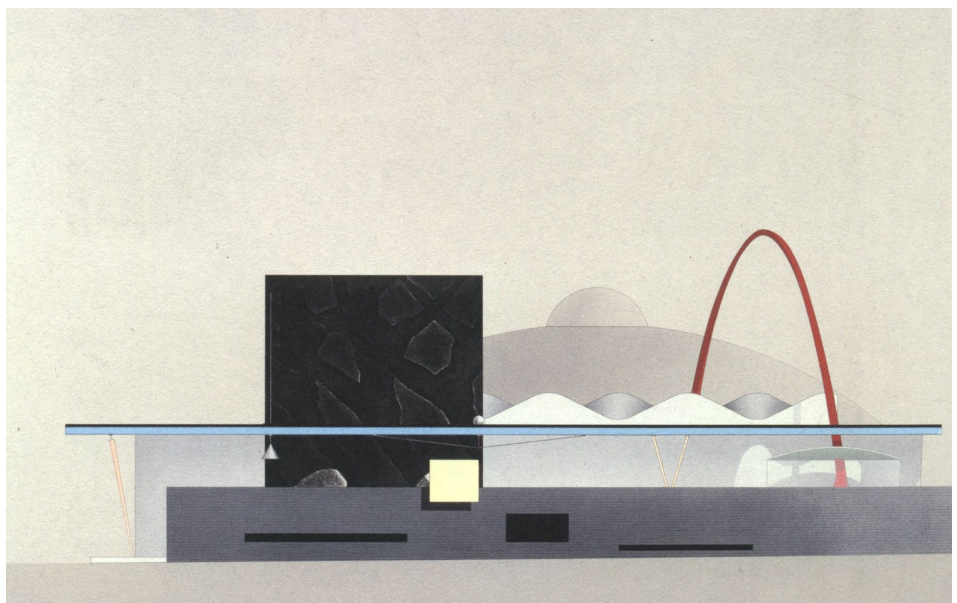


Fig. 6.7 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Planta térreo, versão final.

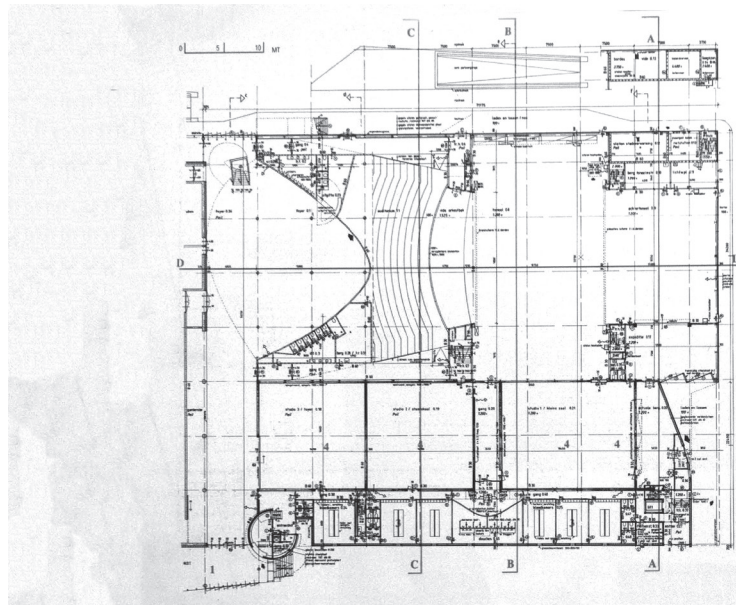


Fig. 6.8 O Teatro da Dança, OMA, 1981. Planta 1º pavimento, versão final.

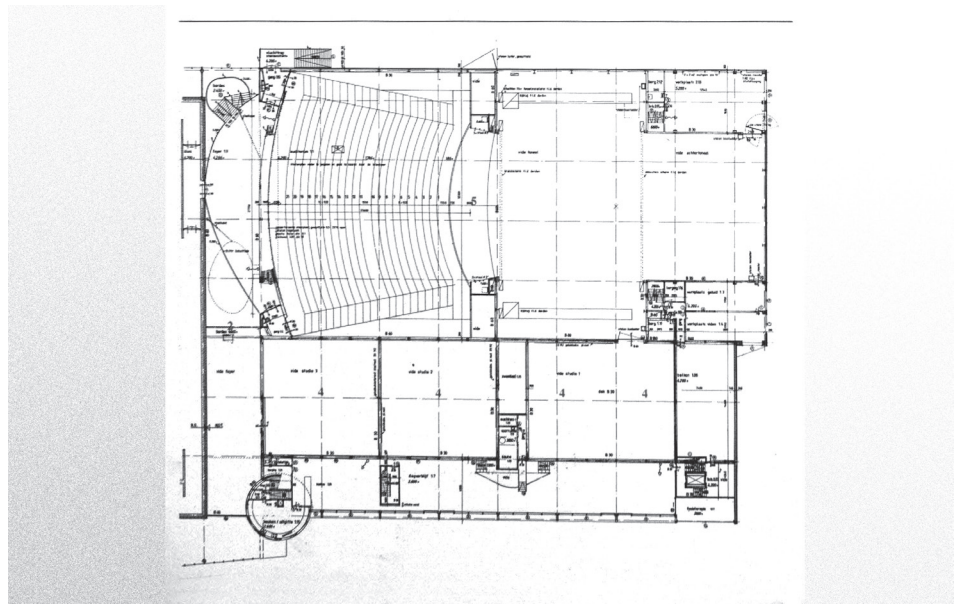


Fig. 6.9 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Corte, versão final.

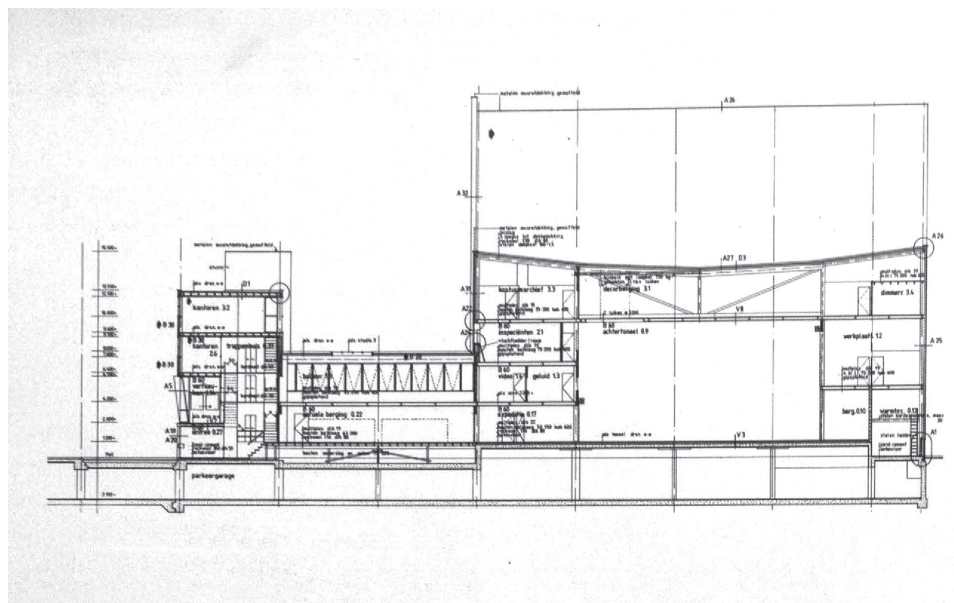


Fig. 6.10 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Elevações, versão final. Nota-se a confusa variação de tratamentos de fachada e alturas nas elevações.

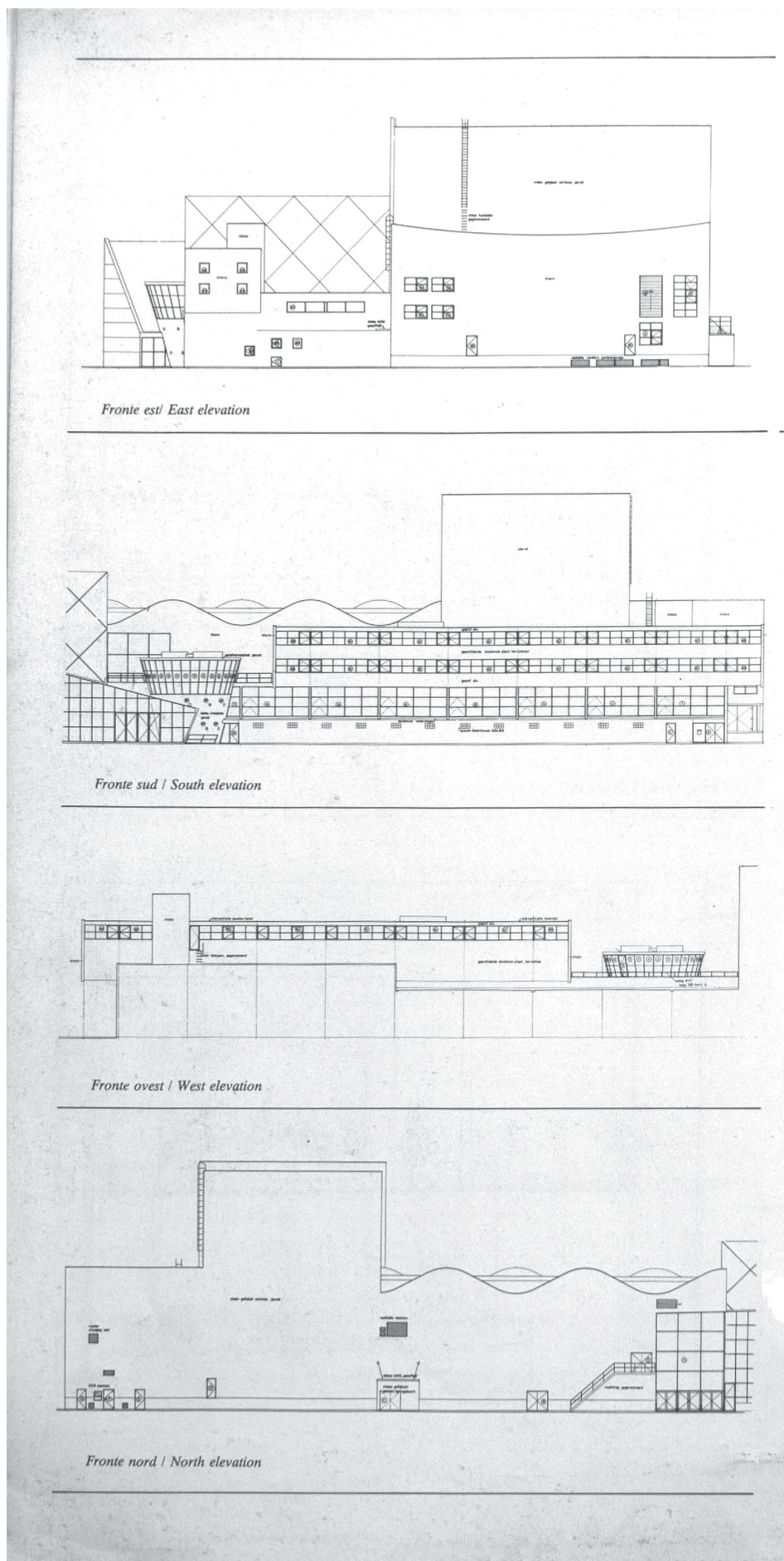


Fig. 6.11 - Teatro da Dança,
OMA, 1981. Vista de minhoca.

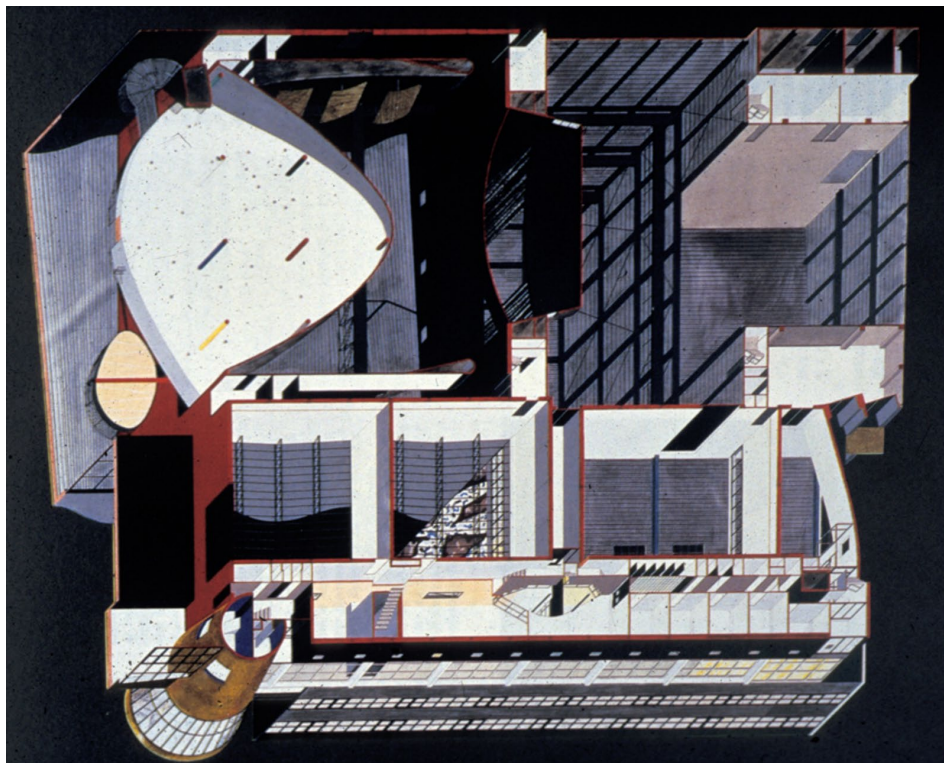


Fig. 6.12 - Teatro da Dança,
OMA, 1981. Projeto após sua
conclusão, em 1986.



Fig. 6.13 - Teatro da Dança,
OMA, 1981. Projeto após sua
conclusão, em 1986.



Fig. 6.14 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Hall principal. A esquerda, o auditório de van Mourik, a direita o foyer com pilotis coloridos sob o mezanino. No topo, o “skybar” com seu apoio laranja assimétrico, que permitia que o volume oscilasse.

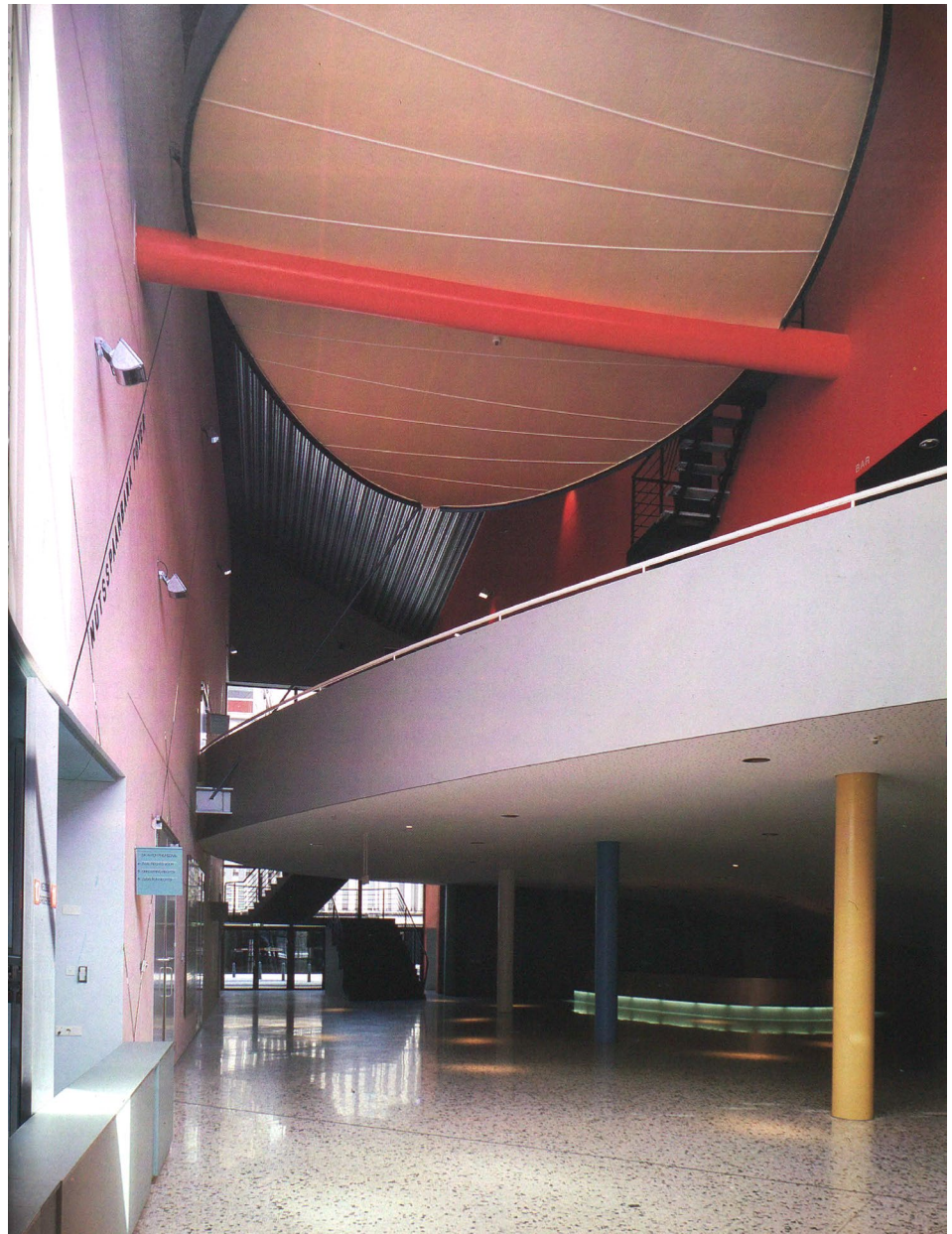
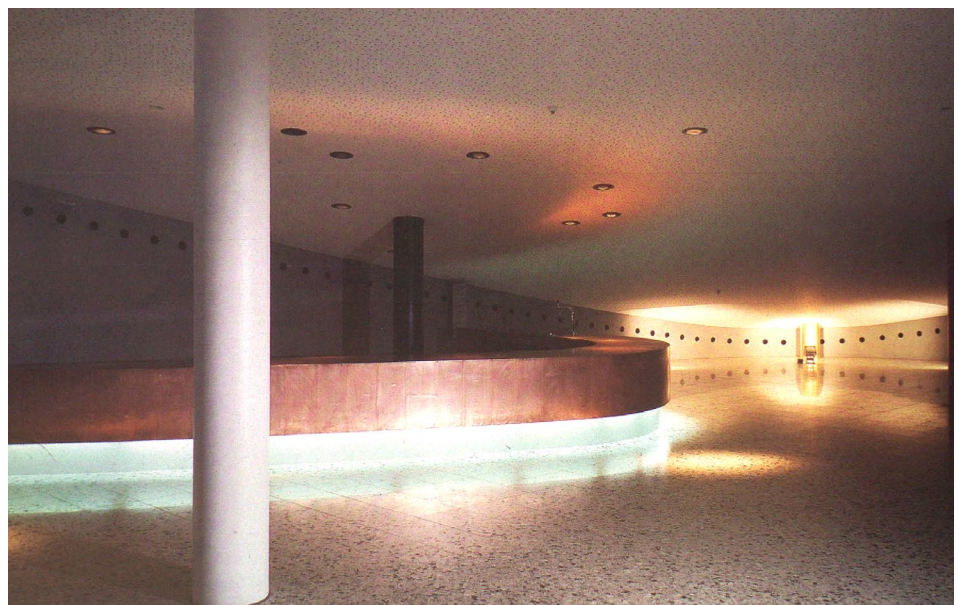


Fig. 6.15 - Teatro da Dança, OMA, 1981. Bar sob o mezanino.



Villa Dall’Ava

Em 1984, durante o desenvolvimento conturbado do Teatro da Dança, Koolhaas recebe um encargo para uma residência particular em Paris. O cliente é Dominique Boudet, editor dos periódicos francêss *Le Moniteur* e *Architecture Mouvement Continuité*. Em meados dos anos 1980 o OMA ainda não havia concluído nenhuma obra—à exceção da estação de polícia em Almere, deliberadamente ignorada por Koolhaas—, mas seus projetos de concursos figuravam em diversas publicações. EM 1984, o projeto para habitações na Holanda, o IJ-Plein, foi publicado no periódico comandado por Boudet. Após reuniões com diversos arquitetos, o editor francês decide contratar Koolhaas.

Batizada de Villa Dall’Ava, a casa foi o primeiro projeto desenvolvido em equipe com Xaveer de Geyter, arquiteto belga que integraria a equipe de diversos projetos importantes do escritório na década de 1990. O projeto compartilha de diversas semelhanças com o Teatro da Dança, porém, como coloca Koolhaas, devido ao longo processo de aprovação e diversos processos judiciais contra a construção partindo dos vizinhos—arrastando o processo de construção por 7 anos—, o projeto teve a oportunidade de amadurecer.²¹⁴ Assim como no Teatro, vê-se aqui uma rara ocasião aonde Koolhaas utiliza uma composição aditiva: o terreno é dividido em três faixas transversais, a primeira ocupada por uma caixa ocupando a largura do terreno, seguido por um volume comprido e novamente uma caixa ocupando a largura do terreno, deslocada em relação à primeira caixa. O projeto também compartilha semelhança cromática com o Teatro da Dança, com os pilotis pintados pelas mesmas cores das colunas do hall do projeto em Haia. Além disso, as referências ao modernismo são, aqui, mais explícitas que em outras obras do OMA concluídas nos anos 1990, porém mais veladas que na maioria dos projetos dos anos 1980, tornando o projeto um exemplo didático da transformação gradual do trabalho do OMA ao longo dos anos 1980.

Localizada em um terreno no alto de um morro nos arredores de Paris, em uma vizinhança povoada por residências de classe alta do fim do século XIX, a Villa Dall’Ava desfruta de uma vista panorâmica do centro da capital francesa, com a Torre Eiffel alinhando-se perfeitamente ao terreno em declive. Segundo Koolhaas, os clientes exigiam três condições: dois apartamentos—um para o casal, outro para sua filha—, uma caixa de vidro e uma piscina na cobertura. Para atender estas condições Koolhaas organiza os volumes a partir de um eixo longitudinal definido por uma parede que corre ao longo do muro norte. Nas extremidades do eixo duas caixas são posicionadas, deslocadas em planta e corte: uma de frente para a rua, voltada para o leste, e outra voltada para o jardim, de frente para o oeste. Entre os dois volumes, acompanhando o eixo definido pela longa parede, o corpo da piscina. Sob estes volumes, os espaços sociais são posicionados dentro de uma caixa de vidro. A caixa de vidro é apoiada sobre um sóculo que parte, em nível, da porção mais alta do terreno e chega ao portão de entrada com altura de um pavimento, criando os acessos principais. Cada um dos volumes é revestido por um material: o apartamento voltado para a rua é revestido em telha metálica acinzentada, o apartamento voltado para o jardim por telha metálica avermelhada, o sóculo por pedra natural e a parede que define o eixo principal do projeto é de concreto aparente.

A volumetria aparentemente simples—duas caixas, um sóculo e um térreo

220. KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 135

221. “there has not been a single essay or graphic reconstruction of the villa posted on the internet by a student of architecture anywhere on the planet that does not refer to these similarities in one way or another.” FROMONOT, Françoise. JOHNSTON, Pamela. “The House of Doctor Koolhaas.” AA Files, Londres, nº 68, 2014. p. 77

222. “The spatial principles of the Villa Dall’Ava make obvious references to those of Le Corbusier and Mies, in particular to the villas Savoye and Tugendhat. But Koolhaas has also repeated the vertical division of function characteristic of the Parisian hotel particulier, assigning services to the lower level, living and entertaining areas to the piano nobile with access to the garden, and sleeping and bathing to the upper floor.” COHEN, Jean-Louis. *Suburban Subversion*. Progressive Architecture, Nova York, v. 73, nº 4, 1992.

223. “...hybrid of machine, aircraft and shack.” GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 135

224. “The line of bamboo behind the perfectly smooth glass, the corrugated polycarbonate of the kitchen above the speckled floor, the silk of the curtains against the grain of the concrete—these piquant juxtapositions of sensuality and coldness, dandyism and asceticism, read like homages to Carlo Molino.” FROMONOT, Françoise. JOHNSTON, Pamela. “The House of Doctor Koolhaas.” AA Files, Londres, nº 68, 2014. p. 74

225. “the architectural promenade, which in Le Corbusier describes a spatial composition experienced in a continuous upward movement, here becomes an agglomeration of singular spaces skewed by paths of circulation.” FROMONOT, Françoise. JOHNSTON, Pamela. “The House of Doctor Koolhaas.” AA Files, Londres, nº 68, 2014. p. 78

envidraçado—torna-se complexa através da mistura de referências, de percursos confusos e de uma estrutura idiossincrática. As referências à arquitetura moderna são explícitas e, como observa Françoise Fromonot. Desde a conclusão da obra as comparações com a Villa Savoye de Le Corbusier são inevitáveis, notando que “não houve um ensaio ou reconstrução gráfica da Villa publicada na internet por algum estudante de arquitetura em lugar algum do planeta que não se refira às similaridades de uma maneira ou outra.”²¹⁵ Na crítica de Jean Louis Cohen, publicada pouco tempo depois da conclusão da obra, a comparação entre Le Corbusier e Koolhaas, como era de se esperar, está presente, mas o autor francês também observa referências à Mies van der Rohe e à história da arquitetura francesa:

“Os princípios espaciais da Villa Dall’Ava fazem referências óbvias à Le Corbusier e Mies, em particular às villas Savoye e Tugendhat. Mas Koolhaas também repete a divisão vertical de funções característica do *hotel particulier* parisiense, posicionando os serviços no piso inferior, estar e entretenimento no piano nobile com acesso ao jardim, e quartos e banheiros no piso superior.”²¹⁶

Gargiani considera a casa um “híbrido entre máquina, aeronave e barraco,”²¹⁷ e Françoise Fromonot observa referências a arquitetura moderna menos notáveis:

“A linha de bambu atrás do vidro perfeitamente liso, o policarbonato corrugado da cozinha sobre o piso pontilhado, as cortinas de seda contra o concreto—estas justaposições pungentes de sensualidade e frieza, dandismo e asceticismo, são lidas como homenagem à Carlo Molino.”²¹⁸

Apesar das comparações com a Villa Savoye devido, especialmente, ao volume retangular rasgado por uma janela em fita apoiado sobre pilotis—deformados e exagerados por Koolhaas—a Villa Dall’Ava parece uma transposição literal da Villa Le Lac, projetada entre 1923 e 1924 por Le Corbusier para seus pais no lago Geneva, na Suíça. Apesar de pousada no chão, a casa suíça de Corbusier tem proporções semelhantes às caixas de Koolhaas, a mesma janela em fita e, semelhança mais notável, é revestida por telha metálica acinzentada, ao contrário do branco liso e ascético da Villa Savoye. As referências, porém, têm tom de provocação. Mies está certamente presente, mas apenas na fotografia que revela a sala com o jardim ao fundo, com um grande pano de vidro e uma cortina esvoaçante, com uma chaise Barcelona reforçando a referência. O restante do espaço apresenta-se fragmentado e confuso, definitivamente contrário a qualquer projeto do mestre alemão. Le Corbusier parece mais presente como referência, mas também de maneira subvertida. A casa de Koolhaas apresenta uma promenade, incluindo uma rampa interna que revela lentamente os espaços da casa. Porém, ao contrário da promenade de Le Corbusier, o caminho criado por Koolhaas é cortado por escadas—uma helicoidal, uma em direção contrária à rampa—confundindo o visitante. Como coloca Fromonot,

“a promenade arquitetônica, que Le Corbusier descreve como composição espacial vivenciada em um movimento ascendente contínuo, aqui se torna uma aglomeração de espaços singulares multiplicado por caminhos de circulação.”²¹⁹

As elevações, principal motivo das comparações entre a residência de Corbusier em Poissy e o projeto do OMA em Paris, recusam leitura frontal, ao contrário das obras modernas que Rowe costuma comparar com villas palladianas. As caixas que contém os apartamentos são deslocadas tanto horizontalmente quanto verticalmente, e a parede que as conecta traça uma diagonal no terreno, acompanhando o muro norte. A impossibilidade de se visualizar o corpo da piscina, que une as duas caixas

de telha metálica, confunde a lógica de toda a estrutura: como flutuam os volumes sendo que o primeiro, voltado para a rua, é sustentado numa extremidade por pilares exageradamente esbeltos e tortos e o segundo volume projeta metade de seu corpo num balanço? Assim como no Teatro da Dança em Haia, Koolhaas mistura estratégias de apoio a fim de criar tensões estruturais, especialmente notáveis nas elevações:

“Desestabilização da gravidade: vistas frontais acentuam o desequilíbrio do objeto que enquadram. Na fachada do jardim [oeste] por exemplo, o volume do apartamento de Boudet repousa sobre a frágil caixa de vidro da sala de estar, que está, por sua vez, deslocada em direção à coluna que constitui o único apoio identificável.”²²⁰

226. Destabilisation of gravity: frontal views accentuate the imbalance of the object they frame. In the garden facade, for example, the volume of B's apartment rests on the fragile glass box of the living room, which is itself displaced towards the post that constitutes its sole identifiable support.” FROMONOT, François. “The House of Doctor Koolhaas” in AA Files, n° 68 (2014) p. 74

A estrutura da Villa Dall’Ava, apesar de velada, parece ter papel fundamental no projeto. À exceção dos pilotis na fachada principal, claramente à vista, a estrutura da residência parisiense é parcialmente escondida, ilusória. O sóculo revestido de pedra natural é em verdade um bloco de concreto maciço. Perfurando o bloco e aflorando dentro da caixa de vidro, seis colunas redondas com 40 centímetros de diâmetro. Cinco das colunas são envolvidas por um móvel de madeira que acompanha a rampa paralela à parede norte, que ora esconde a estrutura, ora revela através de recortes. A última coluna, na sala de estar voltada para o jardim ao oeste, fica exposta numa extremidade do cômodo e, no encontro com o teto, um reforço estrutural da viga em formato curvilíneo revela-se, simultaneamente utilitário e escultural. A linha de colunas suporta o volume da piscina na cobertura, que funciona como uma colossal viga em “U”. O corpo da piscina, sustentado pelas largas colunas, atua como uma grande viga que trava a estrutura das duas caixas que, apesar da aparência leve conferida pela telha de alumínio de seu revestimento, são construídas inteiramente em concreto. A caixa cinza, a leste, apoia parte de sua extremidade norte sobre uma das colunas redondas e outra parte sobre a lâmina de concreto que corta o terreno longitudinalmente, enquanto a porção sul da caixa apoia-se sobre a floresta de pilotis visível da rua. A caixa vermelha, a oeste, apoia-se assimetricamente sobre duas das colunas, com sua porção a norte em balanço e sua porção sul atirantada à pesados blocos de concretos enterrados—estratégia semelhante à utilizada na Maison Bourdeaux, 10 anos mais tarde. Jean-Louis Cohen compara a estrutura da casa à uma caixa d’água, devido ao protagonismo do volume da piscina. Segundo o crítico francês, a casa é “firme como um bunker, porém despida de semblante de arquitetura duradoura—erudita e até mesmo respeitosa em suas referências modernas, porém sem a reverência pela chamada integridade estrutural.”²²¹ A Villa Dall’Ava apresenta características tanto da obra inicial do OMA quanto de sua obra mais madura, de meados dos anos 1990. Enquanto as referências diretas ao movimento moderno permanecem aqui, a transformação de estratégias de composição modernas é o que torna a residência realmente notável. Como coloca Cohen, “a mistura paradóxica de alusão histórica e ilusão estrutural é o que caracteriza a contribuição subversiva—e talvez racionalmente embasada—de Koolhaas para a arquitetura contemporânea.”²²² Curiosamente, a ilusão estrutural da Villa Dall’Ava revela uma característica que tornaria-se recorrente na obra do OMA: o uso da estrutura como elemento semântico. Enquanto o projeto esconde a parte mais robusta de sua estrutura sob a grande estante, Koolhaas multiplica deliberadamente os pilotis na fachada principal, tornando-os funcionalmente inúteis porém simbolicamente relevantes, invocando simultaneamente uma idílica floresta no meio urbano e a referência satírica a história da arquitetura moderna.

227. “The Vila Dall’Ava is as sturdy as a bunker, yet stripped of the semblance of enduring architecture - erudite and even respectful in its Modern references, yet quite without reverence for so-called structural integrity.” COHEN, Jean-Louis. Suburban Subversion. Progressive Architecture, Nova York, v. 73, n° 4, 1992.

228. “And it is this kind of paradoxical blend of historical allusion and structural illusion that best characterises Koolhaas’s subversive - if rationally grounded - contribution to contemporary architecture.” *ibid.*

Fig. 6.16 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Maquete.

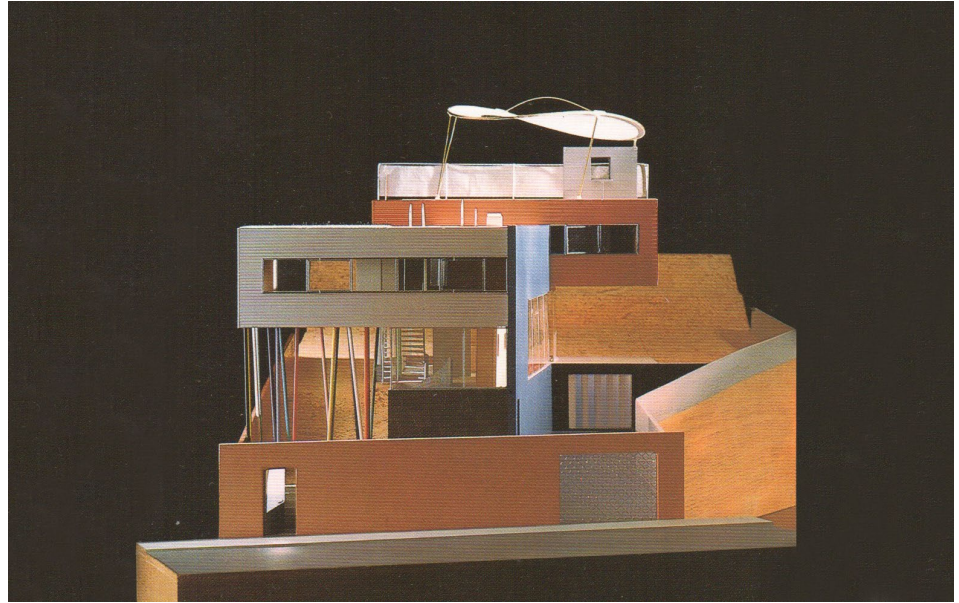


Fig. 6.17 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Elevação Norte.

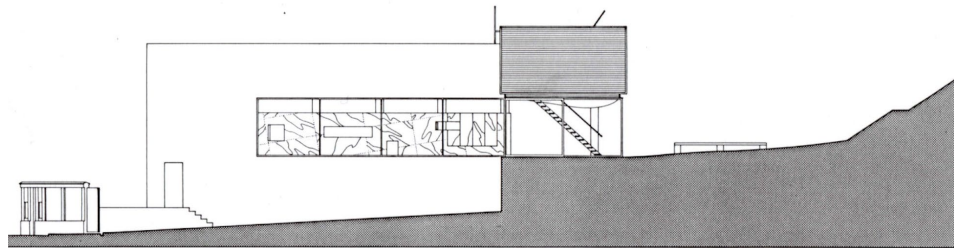


Fig. 6.18 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Elevação Sul.

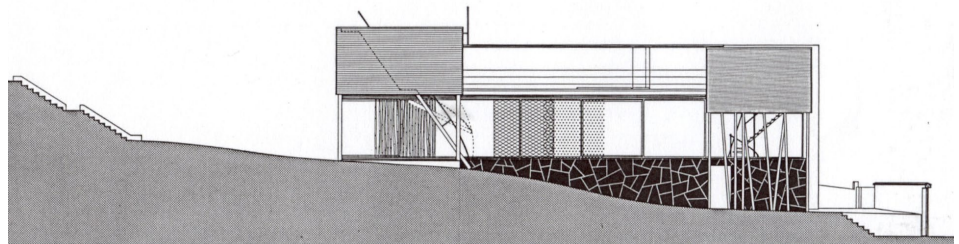


Fig. 6.19 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Planta, nível da rua.

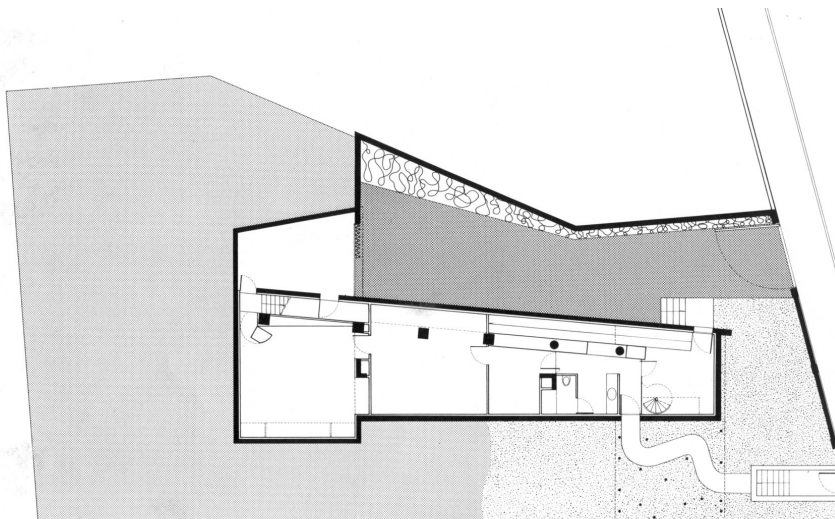


Fig. 6.20 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Planta, nível do jardim.

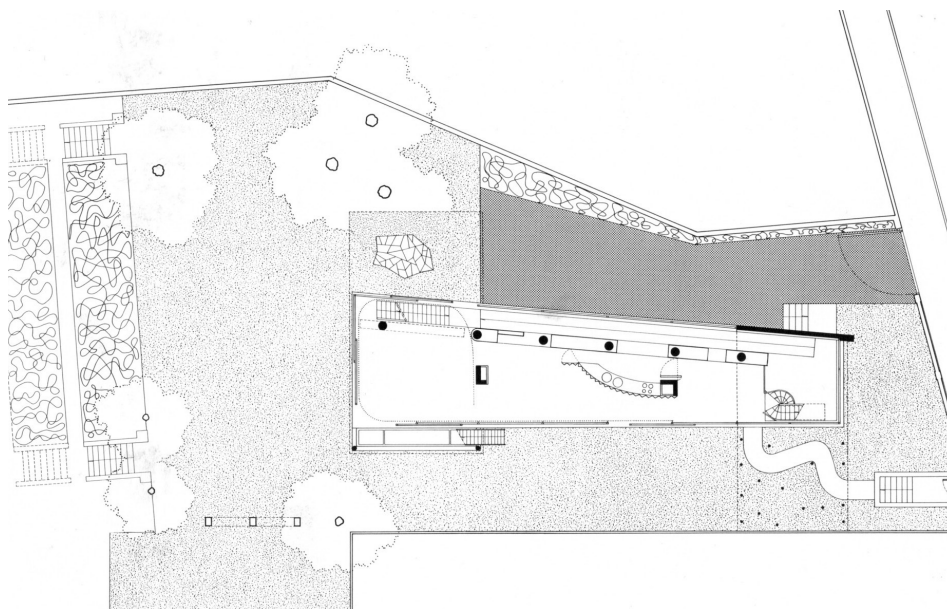


Fig. 6.21 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Planta, nível dos quartos.

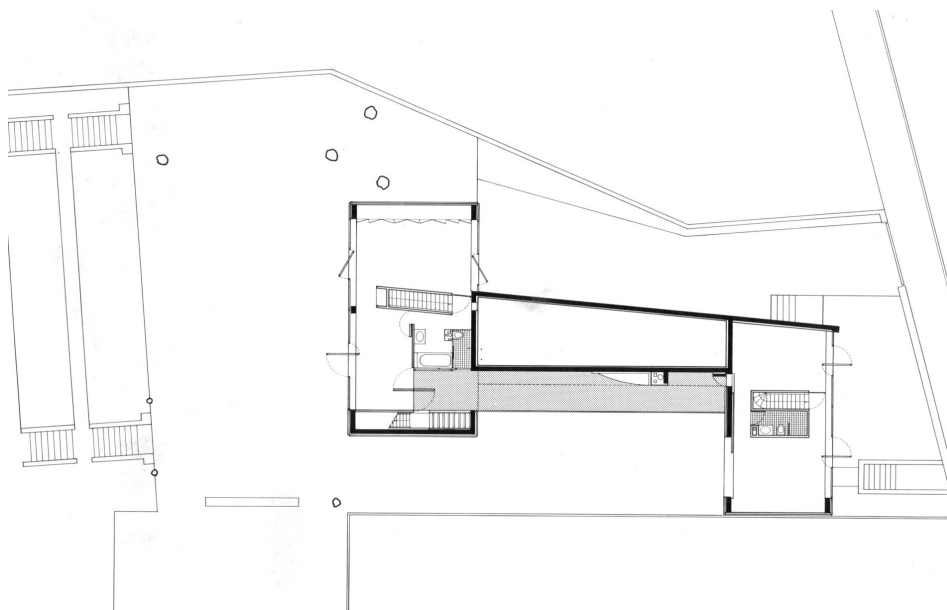


Fig. 6.22 - Villa Dall'Ava, OMA, 1984. Elevações Leste e Oeste. Nota-se que, nestas elevações, o projeto recusa uma leitura frontal, criando diversos planos e distribuindo a volumetria em níveis diferentes.

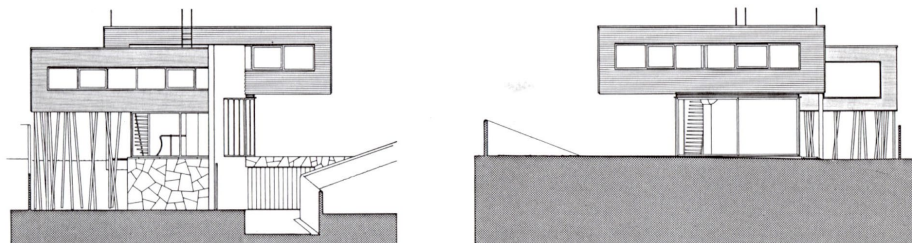


Fig. 6.23 - Villa Dall'Ava, OMA, 1984. Corte.

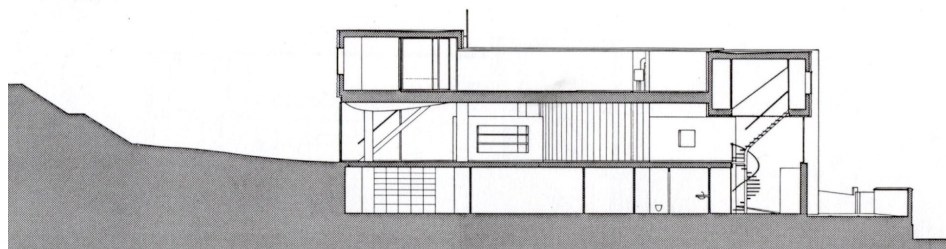


Fig. 6.24 - Villa Dall'Ava, OMA, 1984. Corte mostrando a inclinação da rampa de acesso e piscina. Nota-se também a estante que esconde os pilares, com divisão dos painéis perpendicular à rampa, estratégia que se repetiria no Kunsthal.

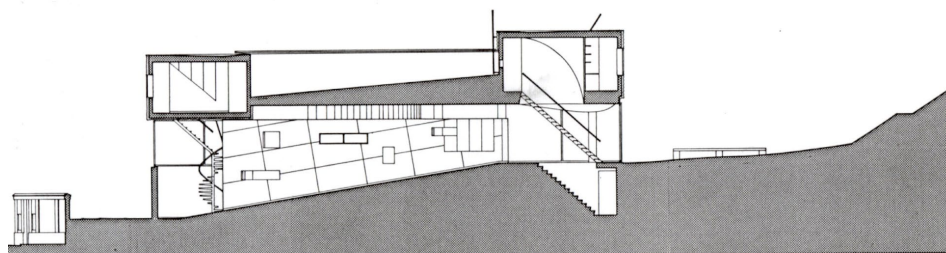


Fig. 6.25 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Vista da piscina com Torre
Eiffel ao fundo.



Fig. 6.26 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Vista aérea da casa.



Fig. 6.27 - Villa Dall'Ava,
OMA, 1984. Vista da fachada
sul, com o acesso de pedestres
serpenteando entre os pilotis
inclinados.



Fig. 6.28 - Villa Le Lac, Le Corbusier, 1923.



Fig. 6.29 - Villa Dall'Ava, OMA, 1984. Fachada oeste.



Fig. 6.30 - Villa Dall'Ava, OMA, 1984. Vista da rampa e estante. A versão final do projeto descarta a modulação inclinada dos painéis do móvel. À esquerda, um homem entra no terreno com uma girafa, dando um tom surreal à imagem.

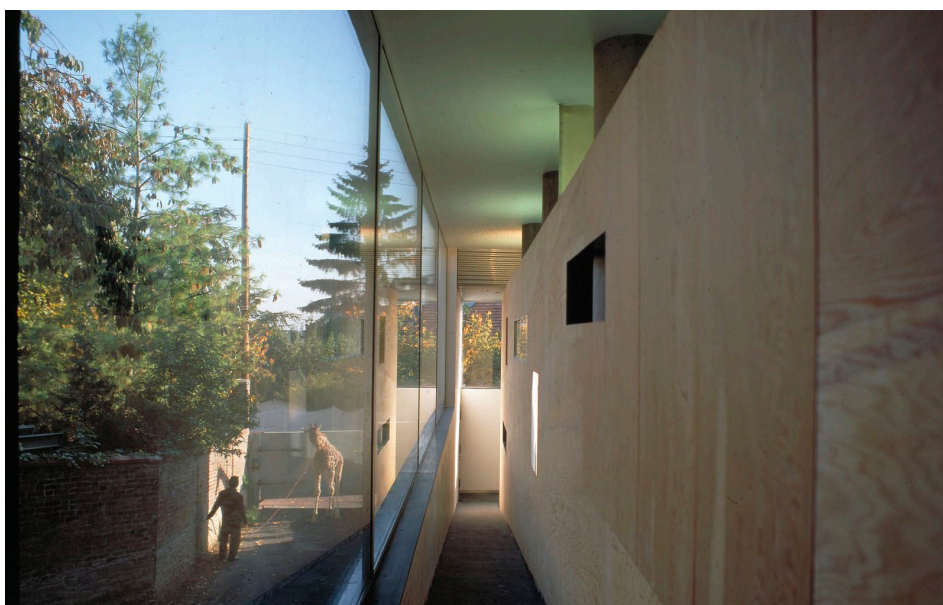
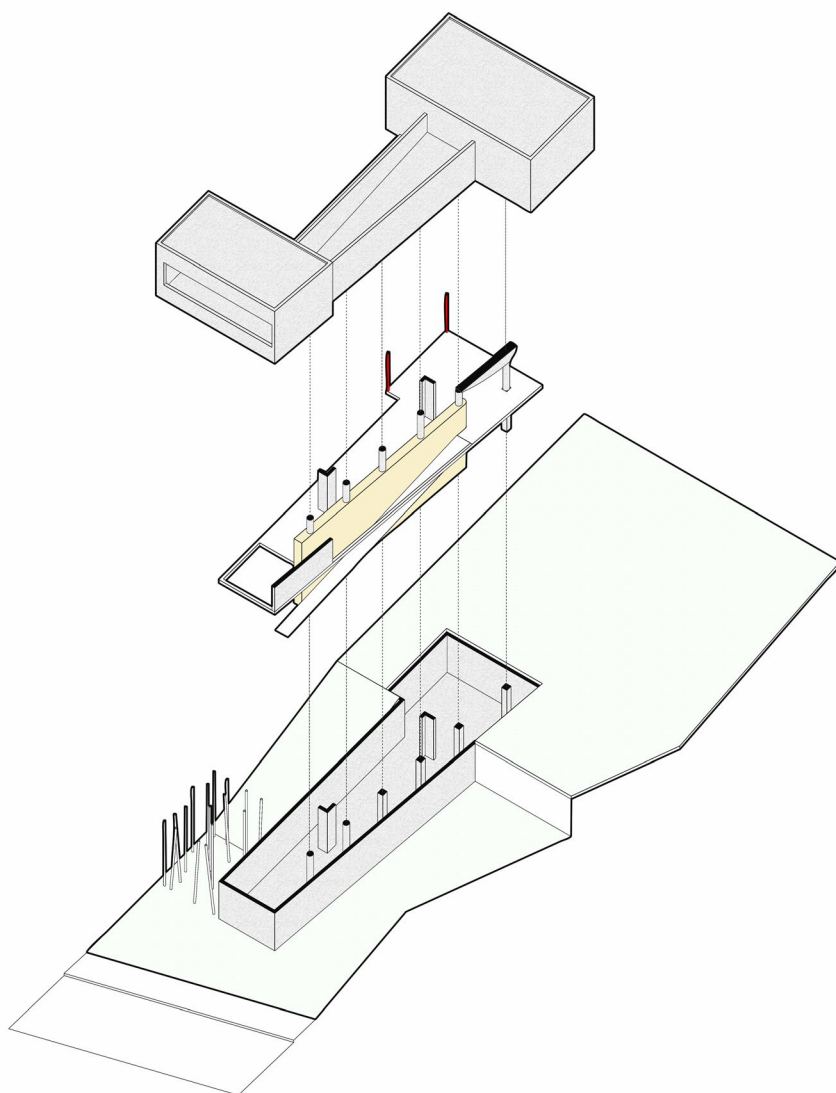


Fig. 6.31 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Vista do jardim a partir da
sala.



Fig. 6.32 - Villa Dall'Ava, OMA,
1984. Isométrica destacando
a estrutura. Oito pilares de
concreto sobem desde o nível
da rua até o último pavimento.
Os quartos e a piscina são
construídos em concreto,
funcionando como corpos rígidos,
travando toda estrutura. Uma
parede de concreto e os pilotis
tortos suportam a caixa voltada
para a via, enquanto a caixa
voltada para o jardim é apoiada
sobre um reforço estrutural entre
os dois últimos pilares, criando
um balanço assimétrico. Dois
tirantes (em vermelho) ancoram
o volume ao chão, compensando
a instabilidade do balanço.



Kunsthall

No mesmo ano do concurso para o Instituto de Arquitetura da Holanda, a convite da prefeitura de Rotterdam, Koolhaas é convidado para projetar um novo parque e uma galeria de arte para exposições temporárias, o Kunsthall. O projeto passa por duas versões: a primeira em 1987 e a segunda em 1989. Na primeira versão, prevendo a possibilidade de construir dois edifícios—o Instituto e o Galeria—separados por um pequeno parque de sua autoria, Koolhaas pensa os projetos como um conjunto: o núcleo do Instituto seria sólido, da Galeria seria vazio; a regularidade da estrutura do Instituto estabilizaria seu perímetro triangular irregular, a irregularidade da estrutura do Galeria desestabilizaria seu perímetro regular.²²³ Localizado no extremo oposto do Instituto de Arquitetura, divisando uma autoestrada sobre um dique que se eleva aproximadamente 5 metros em relação ao parque, a galeria consistiria, em planta, num quadrado de 60 por 60 metros, acessado em nível pela autoestrada, flutuando sobre o parque. No centro do quadrado, um vazio que abrigaria o que Koolhaas chama de “robô”, uma espécie de equipamento mecânico que permitiria a transformação do espaço, criando “paredes, pisos, rampas, sets, presença, ausência, seco, molhado,”²²⁴ uma espécie de revisão dos equipamentos mecânicos do Radio City Music Hall, como observa Gargiani.²²⁵ O edifício seria sustentado por seis vigas metálicas vierendeel em intervalos de dez metros que teriam toda altura do pavimento. Os travamentos verticais de cada uma das vigas seria variável, cada uma com uma espessura e espaçamento horizontal diferente. Com as peças horizontais das vigas escondidas sob as lajes de concreto, os travamentos verticais variados criariam uma leitura de pilares que, devido ao seu espaçamento variável, dariam a impressão de ausência de modulação, um espaço desregulado, oposto à modulação rigorosa do Instituto de Arquitetura. Com a derrota no concurso do Instituto, a equipe do OMA decide rever o projeto para a Galeria e incorpora fragmentos do projeto perdedor numa segunda versão do Kunsthall, que manteria poucos aspectos de sua primeira iteração.

A segunda versão do projeto incorpora o complexo percurso de rampas que se interceptam e formam o auditório na proposta para o Instituto (ver página 134) e aplica algumas das referências históricas que não estavam presentes na primeira proposta. O que resta da proposta original é a implantação próxima a autoestrada, incluindo uma via de serviços sob o corpo do edifício, e sua volumetria regular, um prisma quadrangular. O programa da galeria é simples: três salas de exposição de proporções variadas, um auditório, área administrativa, restaurante e a inevitável loja de lembranças. O corpo do edifício é posicionado paralelo à autoestrada ao sul, gerando uma leve inclinação em relação ao eixo do parque adjacente ao norte. O volume simples, um paralelepípedo de 60 metros de largura e comprimento por 13 metros de altura, é cortado por uma rampa externa que conecta a estrada ao parque no eixo norte-sul—elemento dominante na composição—e uma rua de serviço paralela à estrada 5 metros abaixo do nível dique, que separa uma estreita área de serviços do corpo principal do edifício no sentido leste-oeste. A rampa de nove metros de largura é posicionada aproximadamente no primeiro terço do quadrado, dividindo o volume em um retângulo de 34 metros de largura e outro de 17 metros de largura. Esta diferença entre os dois lados do volume gera os diferentes espaços: um restaurante estreito com teto inclinado, uma sala exposições larga com pé-direito regular, um auditório estreito com piso em rampa, uma sala de exposições larga e

229. KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 429

230. *ibid.*

231. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 145

alta e uma sala de exposições estreita e baixa. O posicionamento de cada uma das salas também determina diferentes estratégias de iluminação. A primeira sala de exposições, localizada no nível do parque, só recebe iluminação através da fachada de vidro voltada ao parque. O auditório e restaurante são iluminados lateralmente, por uma fachada de vidro dividida pela linha da laje inclinada. A segunda sala de exposições, maior e mais alta, é iluminada tanto por zenitais quanto por suas fachadas, todas de vidro. A menor das salas de exposição é fechada em todos os lados e recebe apenas iluminação zenital.

Apesar da volumetria simples, o corpo do Kunsthal é quebrado em cada uma de suas fachadas, gerando conflito entre diferentes materiais que se interceptam e cortam a continuidade do volume. A fachada leste define-se por três linhas simples: uma base de concreto que suporta uma alta parede de vidro, coroada por uma viga metálica escura. A fachada oeste apresenta maior complexidade. A linha diagonal do auditório parte do nível do parque, dobra no limite do edifício e transforma-se numa larga testa de concreto. Esta pesada parede de concreto cria uma ponte sobre a rua de serviço leste-oeste, que corta o edifício criando uma recessão no volume, revelando a rampa norte-sul ao fundo. A fachada sul, voltada a autoestrada, é definida por uma parede de mármore travertino junto à fachada oeste e um recuo de aproximadamente 15 metros de profundidade do lado leste, coberto por um largo balanço delineado por uma viga metálica escura. Já a fachada norte é composta por apenas dois materiais, consistindo em uma faixa envidraçada na altura do parque, interrompida pela rampa norte-sul, e uma alta parede cega de mármore travertino. A simplicidade de cada elevação é traída pelos encontros em quinas do edifício: quando o mármore presente na fachada sul encontra o concreto ao oeste, o possível volume monolítico amarelado revela-se plano decorativo. Tanto a área recessiva da fachada sul quanto a fachada leste são revestidas em vidro que encontram-se na quina, porém estes vidros tem aspectos completamente diversos, resultando novamente em discontinuidade. A viga escura que coroa tanto a fachada leste e sul e sugere certa continuidade volumétrica é interrompida pela parede de concreto oeste. Os materiais variam constantemente entre o luxo e o industrial, com paredes de mármore e largos panos de vidro com elegantes esquadrias de alumínio encontrando paredes de concreto irregular, telas metálicas ou planos de plástico translúcido.

O projeto evoca precedentes diferentes para diferentes críticos. Após uma década de citações diretas e colagens heterogêneas de precedentes, o Kunsthal parece mostrar uma maturidade na aplicação de estratégias da arquitetura moderna, processo que teve início possivelmente no projeto para o Instituto de Arquitetura. Segundo Kipnis, “como tantas outras obras de Koolhaas, o Kunsthal é uma síntese coerente—não uma colagem—de diversos precedentes modernos, o mais notável sendo a Galeria Nacional de Mies van der Rohe em Berlim.”²²⁶ Enquanto o uso de alguns materiais específicos—mármore, vidro, vigas metálicas escuras e a recessão do volume ao sul, com seu largo balanço metálico, lembram Mies van Der Rohe, o complexo percurso de rampas e o volume monolítico com porções subtraídas das fachadas fazem referência à obra tardia de Corbusier. Kenneth Frampton, em sua crítica ao Kunsthal, publicada em 1993, observa que enquanto “seu exterior é uma composição horizontal modernista reminiscente da Galeria Nacional de Mies van der Rohe. Já seu interior é completamente diferente.”²²⁷ Cynthia Davidson, em seu texto *History Lesions*, comenta as comparações com o mestre alemão:

232. “Like many of Koolhaas’s works, the Kunsthal is a coherent synthesis—not a collage—of several familiar modern precedents, the most conspicuous being Mies van der Rohe’s Neue Nationalgalerie in Berlin.” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 120

233. “Overall, the exterior is a horizontal Modernist composition reminiscent of Mies van der Rohe’s Neue Nationalgalerie in Berlin. The interior is completely different.” METZ, Tracy. *Show piece: Kunsthal*, Rotterdam. *Architectural Record*, Londres, v.181, n.º.3, 1993.

“Existem gestos no Kunsthall—citações—que lembram a Galeria Nacional, como o balanço delimitado pela aço negro na elevação da autoestrada, mas conceitualmente ele é diferente. Para Mies, espaço é sempre homogêneo; ele é compreendido, metaforicamente, como uma cobertura gigante; para Koolhaas, o espaço é sempre fragmentado, quebrado por rampas e sua espiral. Aonde Mies permite que o espaço flua infinitamente em volta do sujeito, Koolhaas inscreve espaço, inscreve sua caixa, a fim de fragmentar aquele espaço e marcar seu tempo.”²²⁸

234. “There are gestures at the Kunsthall—quotations—to remind one of the National Gallery, such as the black steel-edged overhang along the street elevation of the Kunsthall, but conceptually it is different. For Mies, space is always homogeneous; it is understood, metaphorically, as a giant roof canopy; for Koolhaas, space is always fragmented, broken by the ramps and the stuttering spiral. Where Mies allows space to flow endlessly around the subject, Koolhaas inscribes space, inscribes his box, to fragment that space and mark its time.” DAVIDSON, Cynthia. Koolhaas and

Para a autora, as comparações com Corbusier parecem mais apropriadas:

“Ao menos três dispositivos no Kunsthall lembram Le Corbusier: a rampa, ou nas palavras de Le Corbusier, a promenade architecturale; a espiral e a planta básica quadrada. O débito de Koolhaas a Le Corbusier é um fato conhecido. Por exemplo, Kenneth Frampton [...] sugere que o Kunsthall evoca o edifício que Le Corbusier projetara para Strasbourg em 1964.”²²⁹

235. “At least three devices in the Kunsthall recall Le Corbusier: the ramp, or in Le Corbusier’s terms, the promenade architecturale, the spiral, and the basic square plan. Koolhaas’s debt to Le Corbusier is an acknowledged fact. For example, Kenneth Frampton, in a 1993 review of the Kunsthall published in *Domus*, suggested that the Kunsthall recalled Le Corbusier’s congress hall for Strasbourg, designed in 1964.” *ibid.* p. 39-236. managed to free the New Society from any nostalgia for Constructivism, Suprematism and De Stijl, for he masterpieces of Le Corbusier or Mies, retaining only the poetic essence of those experiences. GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 148

Continuando uma tendência que se inicia no Morgan Bank (1985), passa pelo City Hall de Haia (1986) e atinge sua maturidade no projeto do Instituto de Arquitetura (1987), as referências históricas presentes no Kunsthall recusam leitura simplificada, uma citação direta de obras modernistas. O projeto da galeria opta por usar estratégias compositivas e materiais que evocam precedentes, criando, como coloca Kipnis, uma síntese e recusando a “nostalgia pelo Construtivismo, Suprematismo e De Stijl” como coloca Gargiani, “mantendo apenas a essência poética destas experiências.”²³⁰ O fim da nostalgia que permeava projetos iniciais do OMA parece ser um consenso entre críticos, com comentários similares de Frampton e Davidson—que afirma que aqui Koolhaas “não aborda tempo como nostalgia [...] mas como uma memória da história da arquitetura livre do discurso que ela representa.”²³¹

237. “Koolhaas’s buildings reengage time not as a nostalgia, as is often thought about his fascination with New York and with the 1950s, but as a memory of architectural history disengaged from the discourse that it represents.” DAVIDSON, Cynthia. Koolhaas and the Kunsthall: History Lesions. *ANY*, New York, n° 21, 1997 p. 37

Entre as estratégias compositivas emprestadas de precedentes modernos, certamente o intrincado sistema de rampas é o mais notável. O Kunsthall, apesar de relacionado ao projeto de Strasbourg, como observa Frampton, tem familiaridade imediata com o Carpenter Center, de Le Corbusier, construído em 1963, que, por sua vez, deriva do projeto do Ministério de Lucio Costa em equipe, segundo Comas.²³² A semelhança entre o edifício de Corbusier e o Kunsthall é evidente: uma planta quadrada atravessada por uma rampa, que cria uma galeria envidraçada no miolo do volume. A semelhança em planta é reforçada pelo posicionamento da rampa em ambos os projetos, que dividem o quadrado em duas porções assimétricas. As semelhanças, porém, terminam aí. Enquanto a rampa de Corbusier atravessa o prédio e dá acesso a um dos pavimentos pelo interior do volume, o edifício é estratificado verticalmente pelas lajes planas. No caso da galeria de Koolhaas, as lajes internas dobram-se e os pavimentos confundem-se, criando uma espécie de fita de Möbius.

238. “De fato, a influência brasileira em Corbusier e a reação de Corbusier à mesma permanece inexplorada, embora o débito óbvio do Carpenter Center ao Ministério” COMAS, Carlos Eduardo. Lucio Costa e a Revolução da Arquitetura Brasileira 1930-1939. *Arquitextos* (São Paulo. Online), São Paulo, 2002. 30/39. p. 4.

O percurso tem início no nível do parque, aonde a rampa estende-se dez metros além do corpo do edifício, sob a pesada parede de mármore e entre dois volumes de vidro—do lado esquerdo a sala de exposições 1 e do lado direito o restaurante. Apesar da frontalidade sugerida pela elevação, os acessos—tanto o acesso independente do restaurante quanto da galeria—dão-se pelo interior do volume, a partir da rampa. O aparente luxo sugerido pelos materiais nobres na elevação sul é rapidamente traído pela galeria interna, revestida por plásticos translúcidos e concreto bruto aparente. A ironia está presente também no contraste entre o portal bem definido voltado para o parque e o acesso ao interior, que se dá por uma plataforma de concreto semelhante a uma doca de carga e descarga que faz-se notar graças a um extravagante sinal luminoso. À esquerda de quem acessa a rampa pelo parque, uma parede de vidro

separa parte da rampa, criando uma galeria interna paralela a rampa externa, uma espécie de galeria comercial com obras de arte nas vitrines. Ao acessar o edifício pela tímida porta de acesso principal, mais uma surpresa: ao invés de um hall de recepção com bilheteria, um auditório aberto. A inclinação da laje do auditório é inversa à da rampa externa, criando uma espécie de X entre as lajes, confundindo a percepção entre térreo, primeiro e segundo pavimentos. Esta interseção entre duas rampas permite dois percursos: um subindo a laje do auditório, em direção a sala de exposições 2, outro descendo, em direção ao guarda-volumes. No percurso sugerido por Koolhaas em seu livro *S, M, L, XL*, o visitante desce em direção ao guarda-volumes, retornando ao nível do parque. Ao passar por debaixo da rampa externa e voltar-se à sua esquerda, o visitante depara-se com a primeira sala de exposições, cuja parede envidraçada no fundo abre-se para a floresta no parque, onde o visitante estivera há poucos minutos. Dando a volta por uma parede espessa—que contém pilares metálicos estruturais—o visitante volta para a rampa principal, desta vez dentro das vitrines da galeria. A rampa sobe até a sala de exposições 2, maior espaço da galeria. Continuando o movimento em espiral, o visitante encontra-se no topo do auditório por onde a visita começou. Daqui parte uma terceira rampa, oblíqua, que leva até a sala de exposições 3 e culmina numa porta de vidro que enquadra um frontão tipicamente holandês do outro lado da autoestrada. A porta dá acesso a um terraço-jardim povoado por esculturas diversas.

A complexidade formal dentro de um volume aparentemente simples é o que separa, para muitos críticos, o Kunsthall tanto da Galeria Nacional de Mies quanto das obras em Strasbourg ou Cambridge de Corbusier. Segundo Gargiani, o percurso do Kunsthall se desenrola como uma narrativa com começo meio e fim, citando uma entrevista aonde Koolhaas afirma que “uma história não precisa ser contada em palavras, mas simplesmente revelada por movimento, de maneira que o percurso tenha um começo e leve a algum lugar.”²³³ Juan Antonio Cortés identifica no Kunsthall o começo de uma intenção de destruir o isolamento entre pavimentos ao estabelecer uma continuidade entre todos os espaços do edifício²³⁴, tendência que ficaria evidente no projeto de Jussieu, discutido anteriormente. Davidson equaciona a complexidade do percurso do Kunsthall à diferença entre a percepção de tempo modernista e a percepção de tempo no final dos anos 1980:

“Para Le Corbusier o tempo é linear, narrativo, o tempo de um sujeito unitário. Neste sentido, o objeto e o sujeito para Le Corbusier ocupam o mesmo tempo. No Kunsthall o tempo do sujeito e o tempo do objeto são disjuntivos. O objeto arquitetônico fragmentado de Koolhaas confunde nossa sensação de tempo. Esta é outra versão do *jump cut* de Goddard—um corte no espaço e tempo proporcionado pela diferença entre o tempo de movimento do espectador e o tempo de movimento do objeto observado.”²³⁵

A fragmentação do espaço no Kunsthall torna suas plantas e cortes intraduzíveis individualmente. Suas plantas sempre revelam fragmentos de dois pavimentos, seus cortes mostram sobreposições de espaços imperceptíveis ao visitante. Reforçando o discurso de narrativa contínua, a equipe do OMA desenha elevações contínuas das fachadas do edifício, que Gargiani compara aos *cadavre exquis* surrealistas.²³⁶

O que permite, e reforça, a fragmentação de tempo e espaço de Koolhaas é certamente a lógica estrutural da galeria. Contradizendo a continuidade de percursos permitida pelas rampas e se opondo às soluções em grelha regular com pilares equidistante das obras de Mies e Corbusier já citadas, o Kunsthall apresenta

239. “a story does not have to be told in words, but is simply shown by movement, so that the path has a beginning, and leads somewhere.” Interview with Koolhaas. Interviewer: Hilde Bouchez, in “A+U”, 2005, n° 419, p. 93. apud. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 150

240. CORTÉS, Juan Antonio. “Delirious and More.” In LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F. (Org.) OMA AMO Rem Koolhaas 1996-2006. Madrid: El Croquis, n° 131/132, 2006. p. 21

241. “These fragments are the key to Koolhaas’s idea of time. For Le Corbusier time is linear, narrative, the time of a unitary subject. In this sense Le Corbusier’s object and subject occupy the same time. At the Kunsthall the time of the subject and the time of the object are disjunctive. Koolhaas’s fragmented architectural object confuses our sense of time. This is another version of Goddard’s jump cut - a cut in space and time prompted by the difference in time of the viewer’s movement and the movement of the object of viewing.” DAVIDSON, Cynthia. Koolhaas and the Kunsthall: History Lesions. ANY, New York, n° 21, 1997. p. 40

242. GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 151

uma estrutura complexa e heterogênea. Os pilares tem modulação constante entre pavimentos no eixo leste-oeste, porém variam de posição no eixo norte-sul. Começando pela fachada oeste, o Kunsthal apresenta um balanço de 1.25 metros—gerando uma fachada livre—seguido por dois vãos de 6 metros, um volume rígido de serviços com 2.5 metros—gerando uma torre que se projeta para além da altura do edifício—, um vão de 9 metros—a rampa principal—seguido por mais um espaço de serviços com 1.25 metros que antecede a sala de exposições 1, com três vãos—9, 13.5 e 5.5 metros—e terminando em um balanço de 4.7 metros. A rampa principal é suportada por uma linha de colunas com eixo diagonal que não obedece nenhum dos eixos estabelecidos pelos vãos variados. Segundo Cecil Balmond, engenheiro responsável pelo projeto, a estrutura presente no Kunsthal é um “catálogo de justaposições”²³⁷ Koolhaas comenta a importância das estruturas de Balmond em seus projetos no prefácio do livro *Informal*:

“Como talvez apenas um não-europeu poderia fazer, ele [Balmond] desestabilizou e até mesmo derrubou uma tradição de estabilidade Cartesiana—um sistema que tornou-se ponderado e flagrante [...] Ao invés de solidez e certeza, suas estruturas expressam dúvida, arbitrariedade, mistério e até mesmo misticismo. Ele está criando um repertório que pode abordar a incerteza e a fluidez do presente momento.”²³⁸

Cada ambiente do Kunsthal é sustentado por diferentes espécies de estrutura: a rampa principal é atravessada por largas colunas pretas em diagonal; ao entrar no auditório, uma sensação de instabilidade é gerada pelos pilares quadrados inclinados, perpendiculares ao piso em desnível do auditório; a sala de exposições 1 apresenta cinco largas colunas metálicas revestidas com troncos de árvores brutos, mimetizando o bosque adjacente; a segunda sala de exposições é completamente livre de apoios verticais, com suas longas zenitais suportadas por altas treliças metálicas travadas por tubos alaranjados que atravessam de maneira grosseira o forro de policarbonato (Fig. 6.48); a terceira sala de exposições, localizada sobre o auditório, herda apenas uma linha dos pilares inclinados vindo do pavimento inferior, criando uma disposição assimétrica. Ao sair da galeria, “levemente tonto de frente ao tráfego”²³⁹ da autoestrada, depara-se com uma coletânea de cinco apoios verticais de formas variadas—um pilar metálico em H com a alma perfurada, um pilar de concreto quadrado, um pilar Miesiano em X e uma coluna metálica redonda—sustentam uma alta viga metálica alaranjada sobre a cobertura da galeria, completando a confusão estrutural. Estas colunas servem quase como cariátides modernas, formas abstratas que não representam ideais humanistas mas sim auto-referências da disciplina da história da arquitetura. Para Zaera Polo:

“No Kunsthal de Rotterdam, a estratégia [de desarticulação espacial] é similar, através do uso de estruturas funcionalmente especializadas incluídas em um único volume. Os pilares inclinados desafiam as linhas gravitacionais de atração para se alinharem à topografia gerada pelo projeto, numa radical declaração de liberdade e independência das ordens naturais: uma perfeita materialização de clinâmen que deliciaria Lucrécio.”²⁴⁰

O Kunsthal foi o primeiro passo concreto dado pelo OMA em direção à maturidade, abandonando parte da nostalgia das vanguardas da década de 1920 mas não as estratégias compositivas desenvolvidas pelos mestres modernos. A Galeria faria parte de uma investigação do escritório sobre a forma abstrata da caixa, em oposição às formas cada vez mais complexas da arquitetura desconstrutivista apresentada na exposição do MOMA em 1988. No prefácio sobre os projetos em

243. *ibid.*

244. As perhaps only a non-European could, he has destabilized and even toppled a tradition of Cartesian stability—a system that had become ponderous and blatant... Instead of solidity and certainty, his structures express doubt, arbitrariness, mystery and even mysticism. He is creating a repertoire that can engage the uncertainty and fluidity of the current moment.” KOOLHAAS, Rem. Preface. in BALMOND, Cecil. *Informal*. Munich New York: Prestel, 2007.

245. “you find yourself in the exciting but somewhat precarious position of being slightly dizzy while standing in the traffic!” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 121

246. “In the Rotterdam Kunsthal, the strategy followed is similar, through the use of functionally specialized structures included in a single volume. The inclined columns challenge the gravitational lines of attraction to align with the topography generated by the project, in a radical declaration of freedom and independence from natural orders: a perfect materialization of clinâmen which would have delighted Lucretius.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Notes for a Topographic Survey” in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 43

Rotterdam, Koolhaas escreve:

247. "Is there any life left in the box? Both the museum and the Kunsthal were simple volumes, interrogated to see whether "the box" could play a contextual role, whether apparently dumb forms could accommodate complexity programs and generate unforeseeable interest." KOOL-HAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 405

248. "Netherlands at its best and for once post-modern Rotterdam has produced a modest but vital building that is worthy of its heroic name." FRAMPTON, Kenneth. Kunsthal a Rotterdam. Domus, Milão, nº.747, 1993. p. 46

"Ainda resta alguma vida na caixa? Tanto o museu [Instituto de Arquitetura] quanto o Kunsthal eram volumes simples, interrogados a fim de determinar se 'a caixa' poderia ter um papel contextual, se sua forma aparentemente estúpida poderia acomodar programas complexos e gerar interesses imprevisíveis."²⁴¹

A obra foi bem recebida pela crítica em geral, e pavimentaria o caminho para notórias obras concluídas no início de 1990, como o centro de exposições em Lille. Na conclusão de sua crítica a obra, Frampton afirma que o Kunsthal funciona como uma crítica à todos os projetos anteriores do OMA e que o edifício representa a "Holanda em seu melhor e, finalmente, a Rotterdam pós-moderna produziu um edifício modesto porém vital que é digno de seu nome heróico."²⁴²

Fig. 6.33 - Kunsthal, OMA, 1987. Isométricas da primeira versão do projeto.

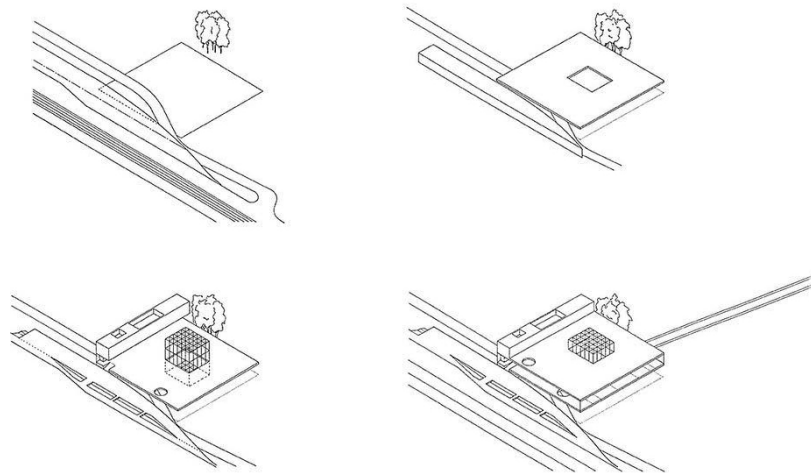


Fig. 6.34 - Kunsthal, OMA, 1987. Cortes da primeira versão do projeto, mostrando a flexibilidade do "robô."

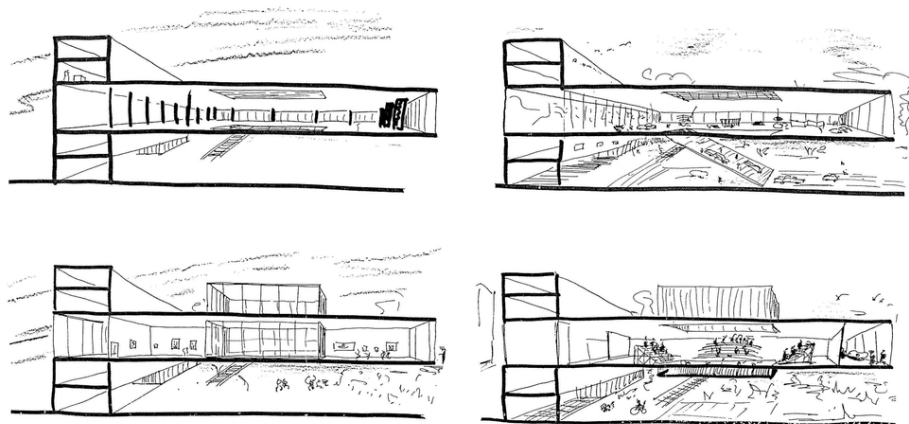


Fig. 6.35 - Kunsthal, OMA,
1987. Elevação, fachada Oeste.

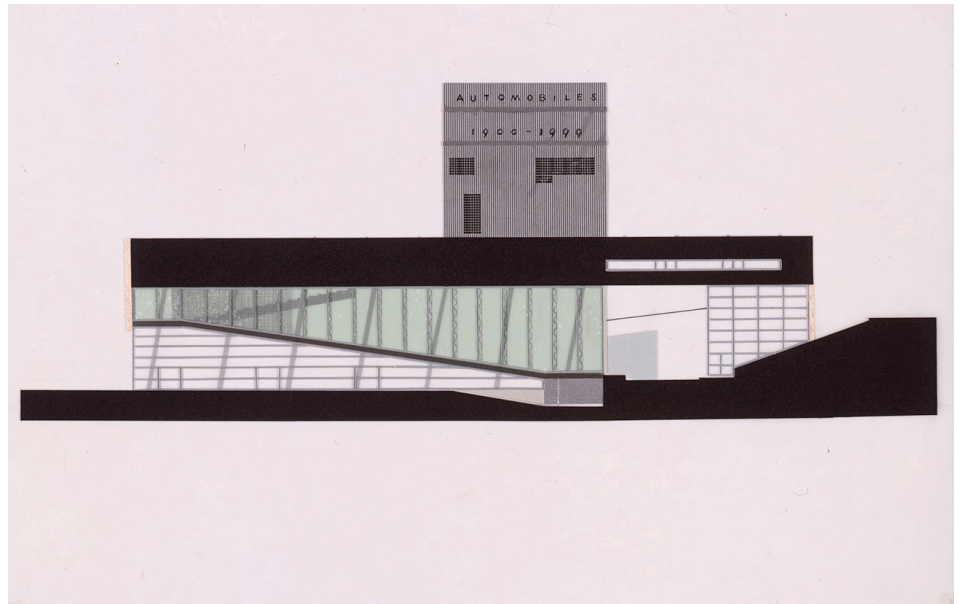


Fig. 6.36 - Kunsthal, OMA,
1987. Corte passando pela rampa
que leva do parque a rodovia.

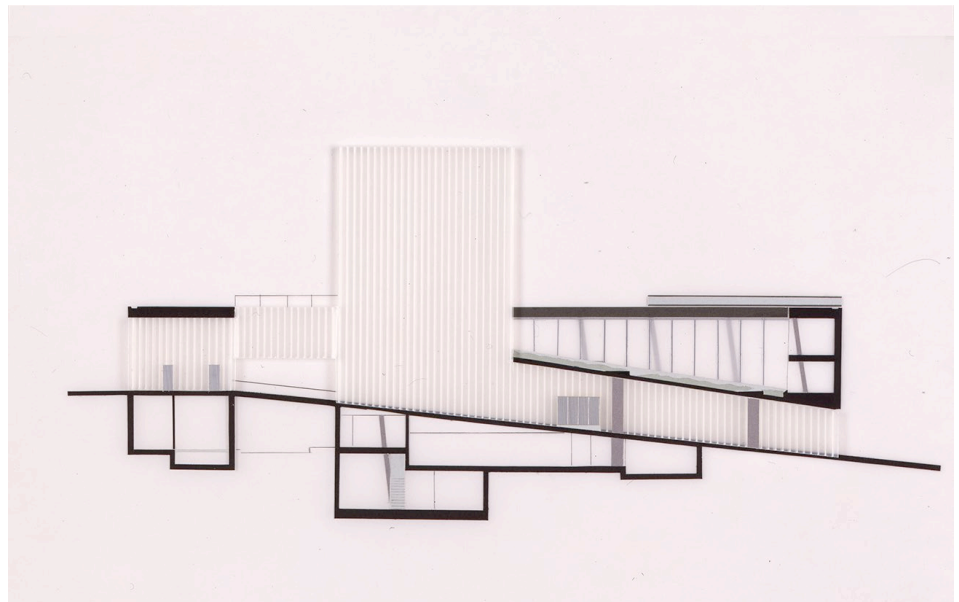


Fig. 6.37 - Kunsthal, OMA,
1987. Maquete de estudo.

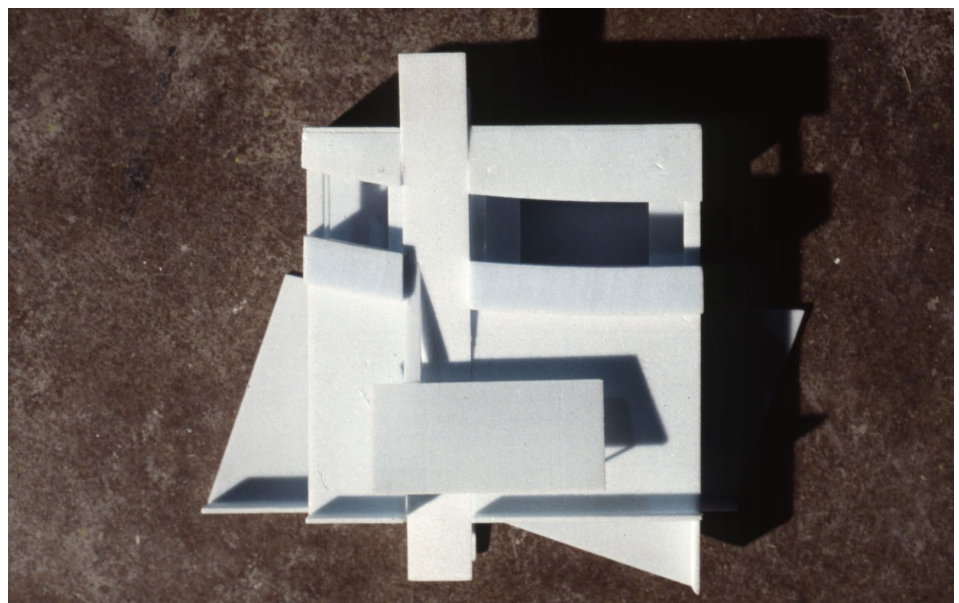


Fig. 6.38 - Kunsthal, OMA,
1987. Planta do nível da rodovia
e nível do parque.

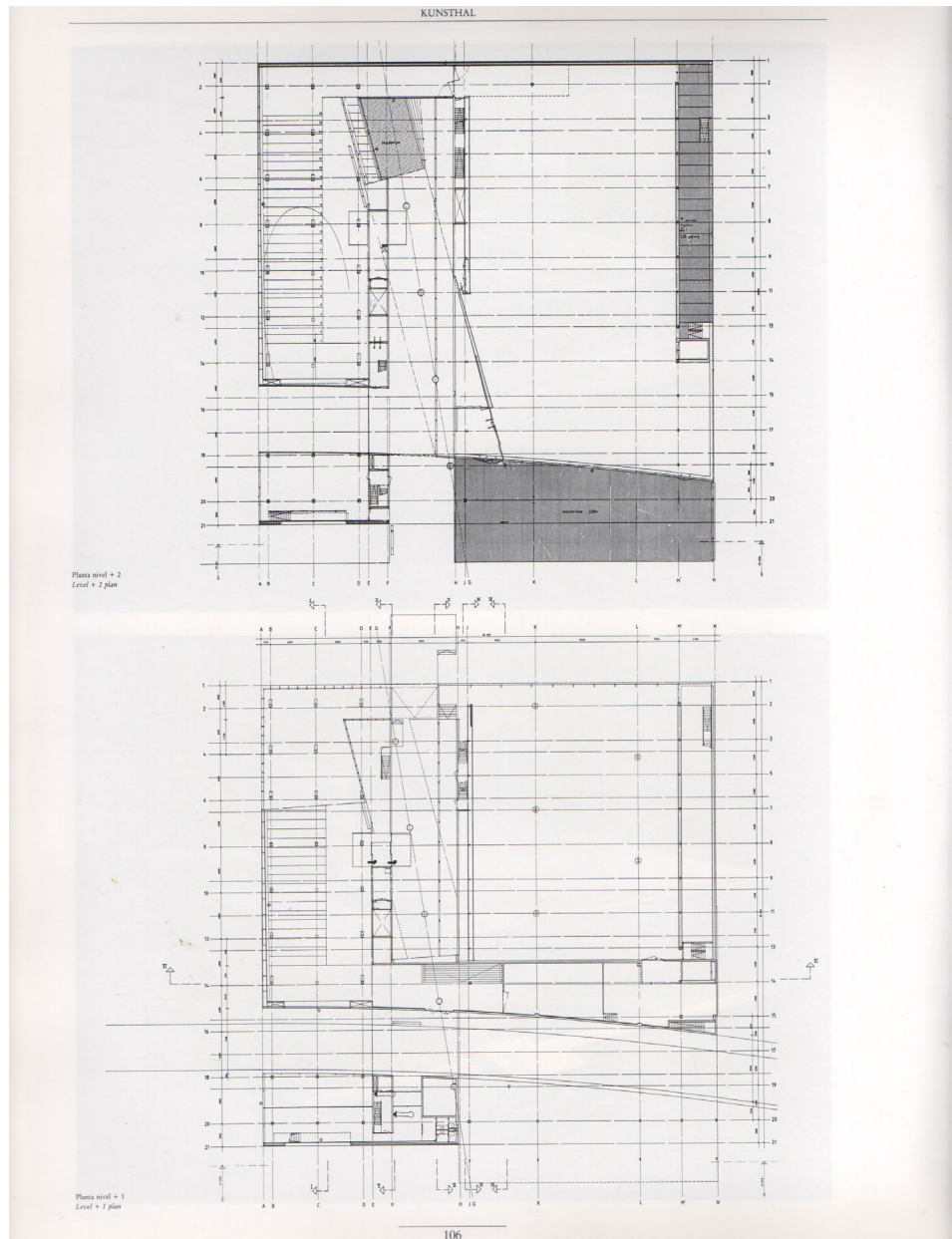


Fig. 6.39 - Kunsthal, OMA,
1987. Corte.

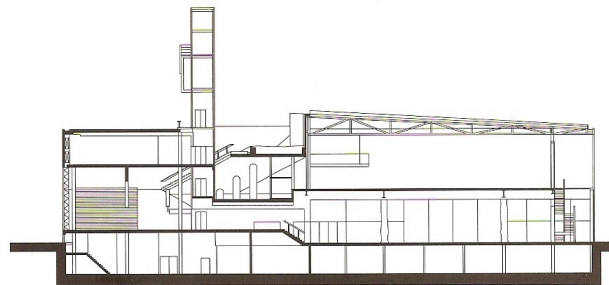


Fig. 6.40 - Kunsthal, OMA,
1987. Fachada sul após reforma
em 2014.



Fig. 6.41 - Kunsthal, OMA, 1987.
Fachada oeste após reforma em
2014.



Fig. 6.42 - Kunsthal, OMA,
1987. Pilares heterogêneos na
fachada sul.



Fig. 6.43 - Kunsthal, OMA, 1987. Detalhe da fachada oeste, mostrando a interseção da rampa com a via que cruza sob o edifício.

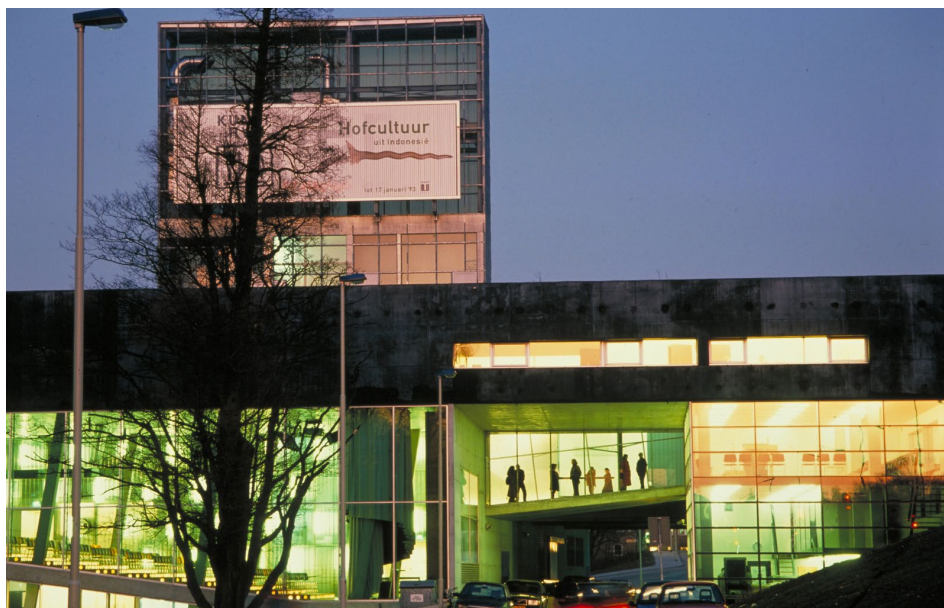


Fig. 6.44 - Kunsthal, OMA, 1987. Rampa que leva do parque a rodovia após a inauguração do edifício, em 1991.



Fig. 6.45 - Kunsthal, OMA, 1987. Vista interna mostrando, do lado direito, o auditório e, do lado esquerdo, a escada-rampa que leva a última sala de exposições.

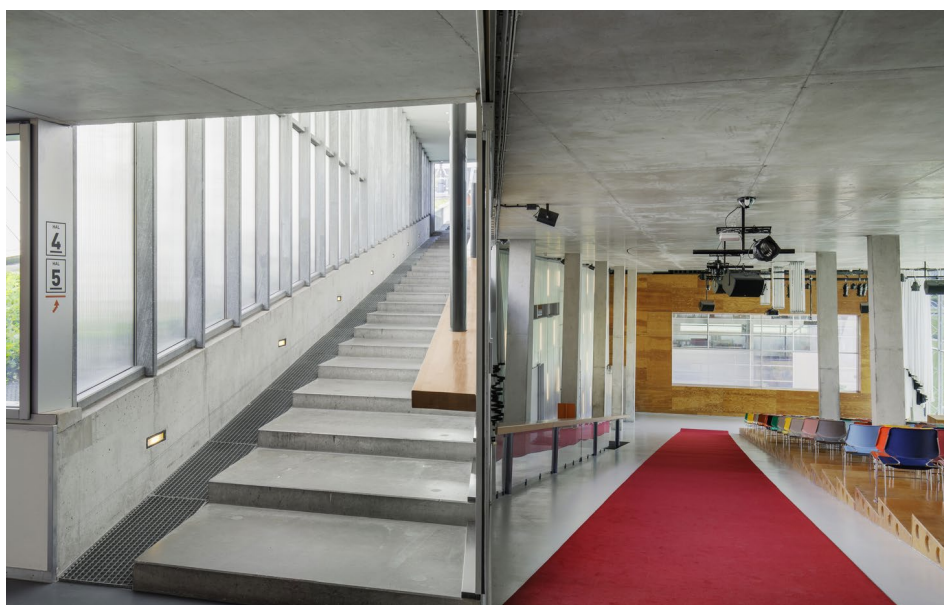


Fig. 6.46 - Kunsthal, OMA,
1987. Rampa que cruza o edifício
vista a partir da rodovia.



Fig. 6.47 - Kunsthal, OMA,
1987. Fachada Leste.



Fig. 6.48 - Kunsthal, OMA,
1987. “Detalhe” do encontro
da estrutura metálica e forro de
policarbonato.



Agadir

Em 1990, em meio à um esforço de renovação da cidade de Agadir e buscando uma maior abertura entre o Marrocos e alguns países aliados, o governo local organiza um concurso fechado para um grande centro de eventos e convida quatro escritórios europeus e um japonês para a competição. O programa de aproximadamente 44,000m² inclui auditórios, salas de conferência, cassino, hotel, apartamentos e uma câmara para o rei do Marrocos. Assim como no Kunsthall, e repetindo a estratégia que Eisenman apelidara de “vórtex dentro de uma caixa,” o Centro de Convenções em Agadir parte de um perímetro regular, quadrado, que é preenchido por rampas e percursos complexos.

O edifício é um paralelepípedo branco com 140 metros em cada lateral e aproximadamente 22,5 metros de altura, evocando novamente, devido a sua proporção, o projeto de Strasbourg de Le Corbusier. O paralelepípedo é dividido em altura, formando um sóculo e uma grande cobertura: o primeiro contém todas as funções relativas ao centro de convenções, o segundo contém hotel, casino e câmara real. Entre os dois volumes, um vazio desenhado por dunas artificiais tanto no piso quanto no teto formam uma gigantesca praça pública coberta. A praça é preenchida por colunas de tamanhos diversos e espaçamentos heterogêneos, variando entre colossais apoios com oito metros de largura—contendo serviços em seu interior—até florestas de finas colunas com modulação padrão 5x5. Este espaço central, com suas superfícies suaves e onduladas e seus pilares variados e heterogêneos não contém nenhuma função senão acessos às diferentes partes do edifício, incluindo uma via asfaltada para circulação de veículos. A planta apresentada por Koolhaas em S,M,L,XL é completamente preenchida pela hachura que representa a área do contexto, sugerindo que as dunas artificiais nada mais são que uma continuação da praia em frente ao terreno para dentro do edifício. A variação de espaçamento e dimensão das colunas dá caráter urbano à gigantesca paisagem artificial, ora emulando torres e minaretes, ora emulando as florestas de eucalipto com seus esbeltos troncos no entorno. O surrealismo criado pela mimese claramente artificial de características do entorno é reforçado por episódios em que as ondulações de piso e teto são exageradas e encostam-se, criando uma espécie de imagem refletida—quase como uma miragem—e pelo volume suspenso do casino, cuja piscina com fundo de vidro projeta luz filtrada e distorcida no interior da quadra artificial—um oasis.

A dimensão gigantesca de piso e cobertura torna impossível que um visitante, uma vez dentro da praça coberta, deixe de enxergar o edifício, sobrepondo a paisagem artificial à paisagem natural, criando uma ilusão de um espaço horizontal quase infinito. Segundo Eisenman, “o projeto de 1990 para um centro de convenções em Agadir, Marrocos, apresenta uma crítica da extensão horizontal do espaço proposta por Le Corbusier em seu diagrama da Maison Dom-ino.”²⁴³ Para Gargiani, o centro de convenções tem um “caráter escultural remanescente de Niemeyer.”²⁴⁴ Enquanto o sóculo, que abriga as funções do centro de convenções, evoca a topografia artificial criada pelo arquiteto carioca em seu projeto para o Partido Comunista em Paris, em 1965, o teto ondulado remete ao projeto para o Centro Musical na Guanabara (Fig. 6.51), de 1968, aonde calotas penduravam-se em um volume branco suspenso, uma espécie de reflexo das dunas da praia adjacente, assim como no projeto de Koolhaas em Marrocos. o projeto de Koolhaas evoca ainda outro precedente brasileiro: o

249. “The 1990 project for a convention center at Agadir, Morocco, presents a critique of the horizontal extension of space proposed by LeCorbusier with his Maison Dom-ino diagram.” EISENMANN, Peter. *Ten Canonical Buildings*. Nova York: Rizzoli International Publications, 2008. p. 204

250. “a sculptural character reminiscent of Niemeyer.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 169

Pavilhão do Brasil em Osaka (Fig. 6.52) de Paulo Mendes da Rocha, construído em 1970. No pavilhão, Paulo Mendes e sua equipe apoiam uma cobertura de concreto em morros artificiais erguidos no local. A elevação da cobertura em concreto desenha arcos que terminam sobre os morros artificiais mas, ao contrário do projeto de Koolhaas, a cobertura não replica a lógica do piso, preferindo uma grelha de concreto com zenitais.

Zaera-Polo vê nas dunas suaves suportadas por colunas variadas e heterogêneas uma representação espacial do que David Harvey define em seu livro *A Condição Pós-Moderna*²⁴⁵ como acumulação flexível, modelo econômico que, segundo o autor, suplanta o fordismo a partir da década de 1980. Diferenciando o espaço criado por Koolhaas dos espaços homogêneos dos mestres modernos e, simultaneamente, reforçando sua genealogia:

“O Centro de Convenções em Agadir é provavelmente o mais impressionante exemplo desta corporalidade material, da conectividade do *smooth space*. Não há mais segmentação entre os espaços, não há mais homogeneidade: uma variação contínua da forma através do espaço, a criação de um espaço vetorial, direcional e anisotrópico. Agadir é um espaço diferencial, não uma articulação de homogeneidades. A partir da simples eliminação da grelha estrutural, as referências métricas ou espaciais desaparecem e com elas a possibilidade de um código formal. Espaço e material são tratados em Agadir como fluxos dinâmicos ao invés de formas estáveis.”²⁴⁶

O Centro de Convenções em Agadir utiliza um sistema estrutural híbrido. Tanto o volume inferior, que abriga os auditórios, quanto o volume superior, que abriga o hotel, utilizam vigas *viendeel* com toda altura do pavimento, assim como na primeira proposta para o Kunsthall. Estas vigas teriam os perfis horizontais curvos, criando seções das dunas no piso e teto da praça pública. As vigas seriam então recobertas por cascas de concreto que usariam as dunas da praia adjacente como forma.²⁴⁷ O vazio intermediário seria preenchido pelas colunas de diâmetro e espaçamento variados, suportando a casca de concreto e vigas do volume superior. Em um determinado ponto, as cascas de concreto se tocam, eliminando os pilares e criando uma curiosa conexão entre os planos do piso e teto. Assim como no Kunsthall, os apoios verticais torna-se parte de uma dialética entre superfície e estrutura: enquanto a praça pública formada pelas dunas apresenta-se suave, contínua, virtualmente infinita, a estrutura fragmenta o espaço, confunde a lógica de leitura do edifício e caracteriza ambientes específicos através de massa, modulação e altura. No volume superior, os quartos do hotel são distribuídos em uma malha ortogonal, cada um com um pátio privado, evocando o conjunto de casas pátio de Mies van der Rohe, assim como o projeto de Koolhaas para Kochstrasse, de 1980 (página XX). As casas pátio servem como pano de fundo para uma composição inscrita na forma quadrangular do edifício: um recorte em forma de “T” atravessa o quadrado em diagonal, delimitando os espaços da academia e piscina; um recorte retangular no canto nordeste delimita o lobby do hotel; balanceando as formas ortogonais, um círculo com 32 metros de diâmetro delimita a câmara real, marcada por uma cobertura abobadada dourada.

O projeto do OMA apresenta uma curiosa síntese entre as propostas de outros competidores. Enquanto o projeto de Kazuo Shinohara buscava uma forma facilmente reconhecível, icônica, através de um volume alto e geométrico branco que emergiria da areia, a proposta de Antoine Predock usava formas vernaculares, as casas de teto plano tipicamente mediterrâneas, para espalhar o ambicioso programa no relevo

251. HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1996. p. 45

252. “The Agadir Conference Center is probably the most astonishing example of this material corporeality, of the connectivity of smooth space. No more segmentation between spaces, no more homogeneity: a continuous variation of form through space, the generation of a vectorial, directional and anisotropic space. Agadir is a differential space rather than an articulation of homogeneities. From the simple elimination of the structural grid, the setting of spatial or metric references disappears and with them the possibility of a formal codification. Space and material are treated in Agadir like dynamic flows rather than stable forms.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Notes for a Topographic Survey” in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) *OMA/Rem Koolhaas 1987-1993*. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. XX

253. *ibid.* p. 190

das dunas. No edifício apresentado por Koolhaas, a forma abstrata, geométrica, é mantida, criando um ícone que se destaca às margens da praia, com suas paisagens artificiais que emulam dunas e florestas e as casas pátio que, aqui, funcionam como uma versão condensada das habitações mediterrâneas referenciadas por Predock. Após a deterioração da situação política entre Marrocos e os países participantes no concurso, as propostas foram abandonadas, sem anúncio de uma proposta vencedora.

Fig. 6.49 - Agadir, OMA, 1990.

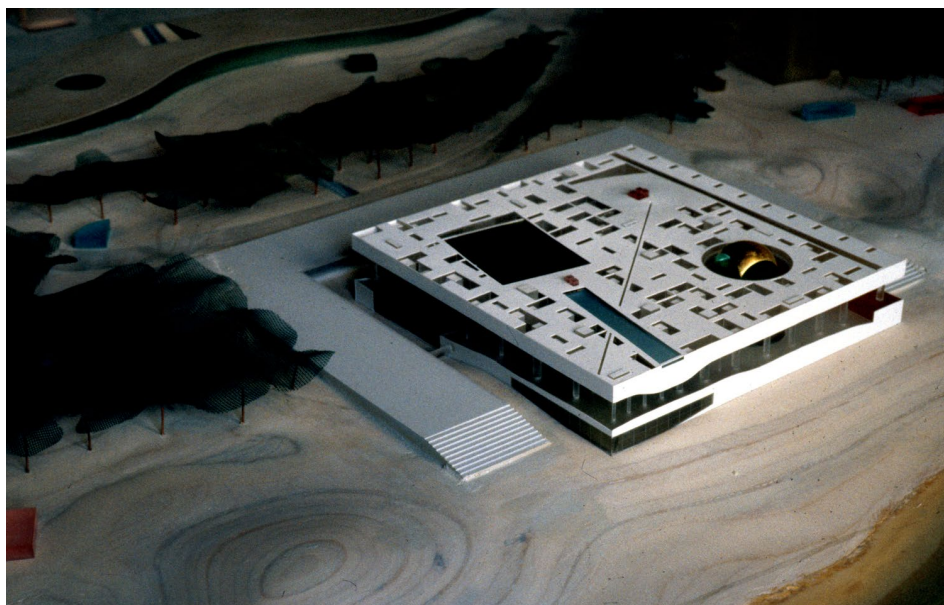


Fig. 6.50 - Agadir, OMA, 1990.



Fig. 6.51 - Centro Musical da Guanabara, Oscar Niemeyer, 1968.

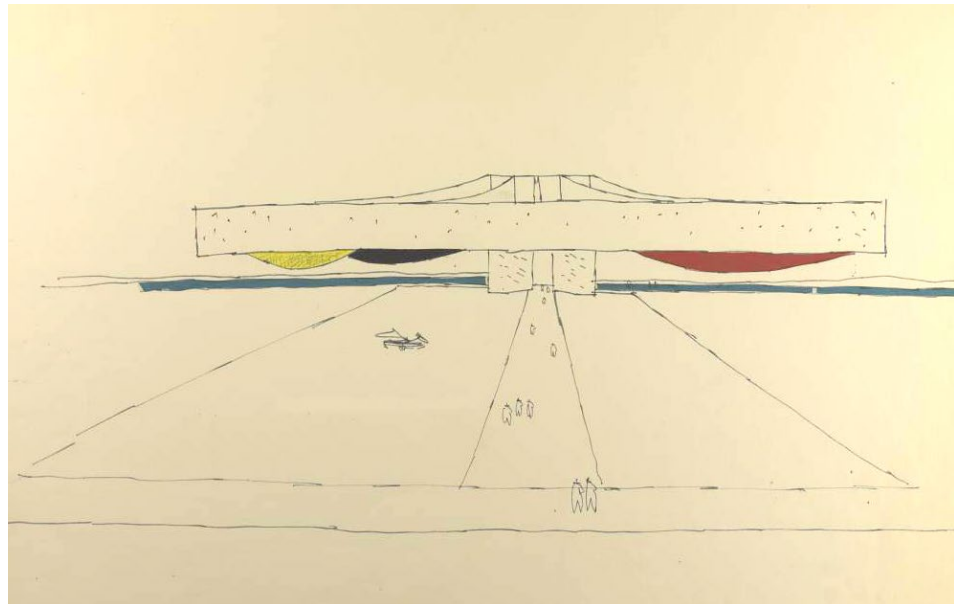


Fig. 6.52 - Pavilhão do Brasil em Osaka, Paulo Mendes da Rocha, 1970.



Fig. 6.53 - Agadir, OMA, 1990.
Elevação.

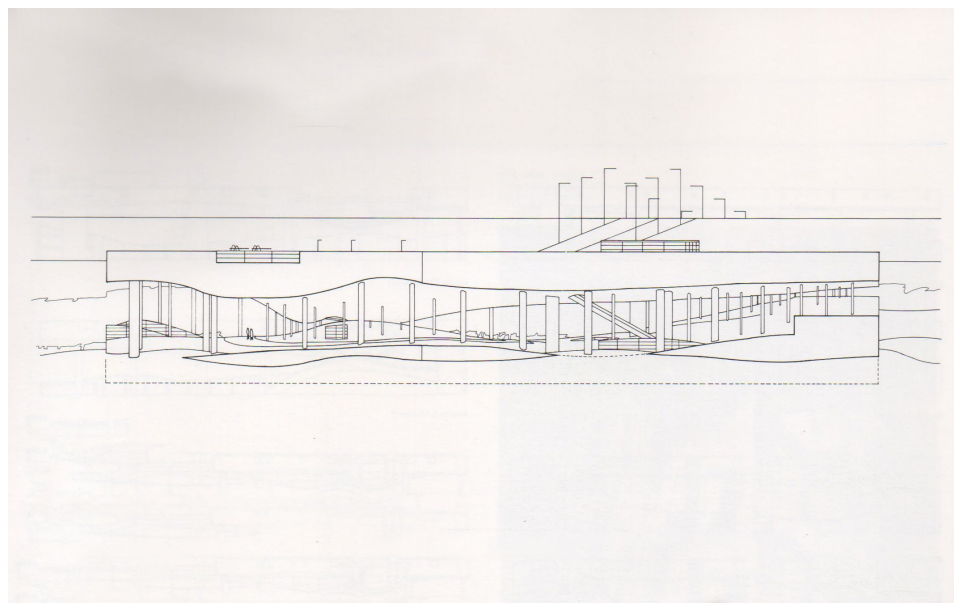


Fig. 6.54 - Agadir, OMA, 1990.
Planta nível praça pública e nível hotel.

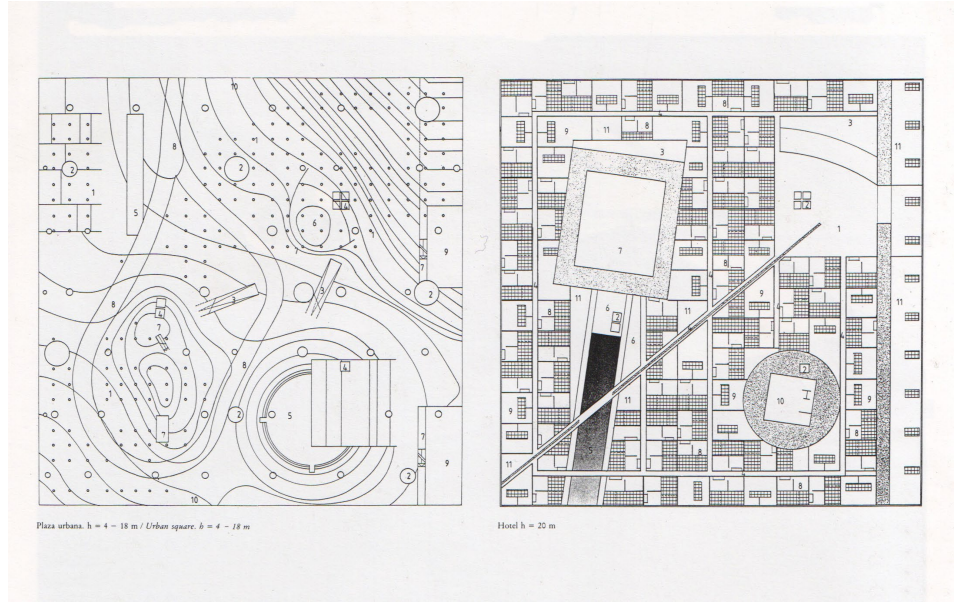


Fig. 6.55 - Agadir, OMA, 1990.
Planta nível centro de conferências e planta de forro da praça pública.

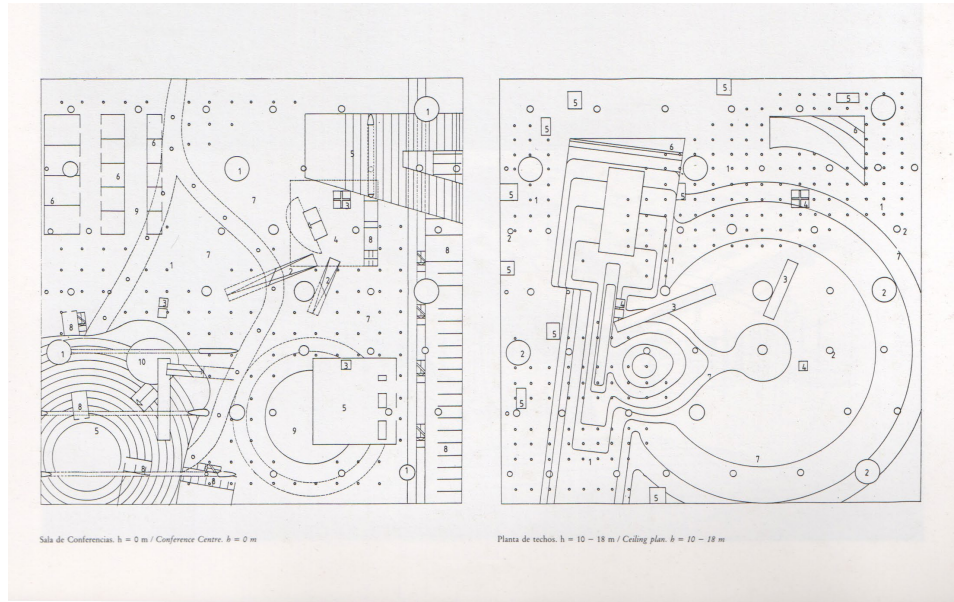


Fig. 6.56 - Agadir, OMA, 1990.
Cortes.

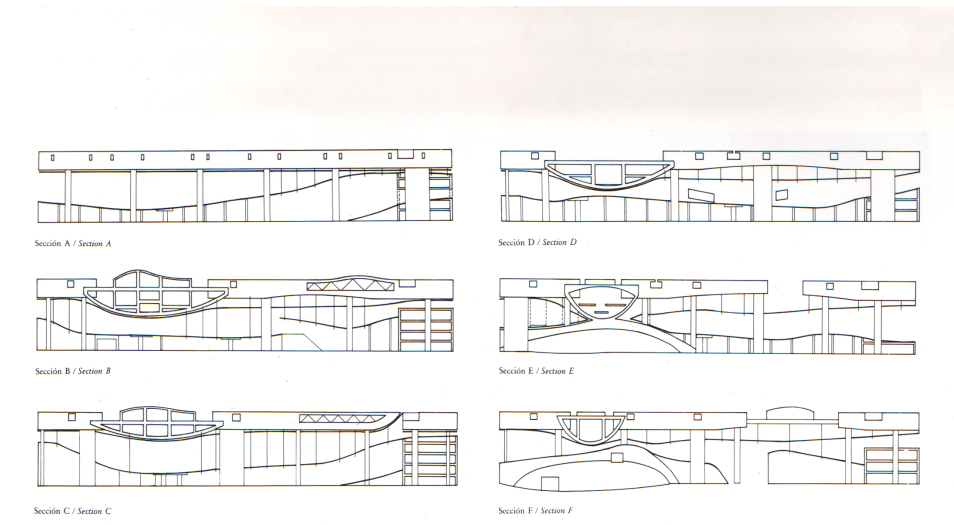


Fig. 6.57 - Agadir, OMA, 1990.
Estudos estruturais de Cecil
Balmond.

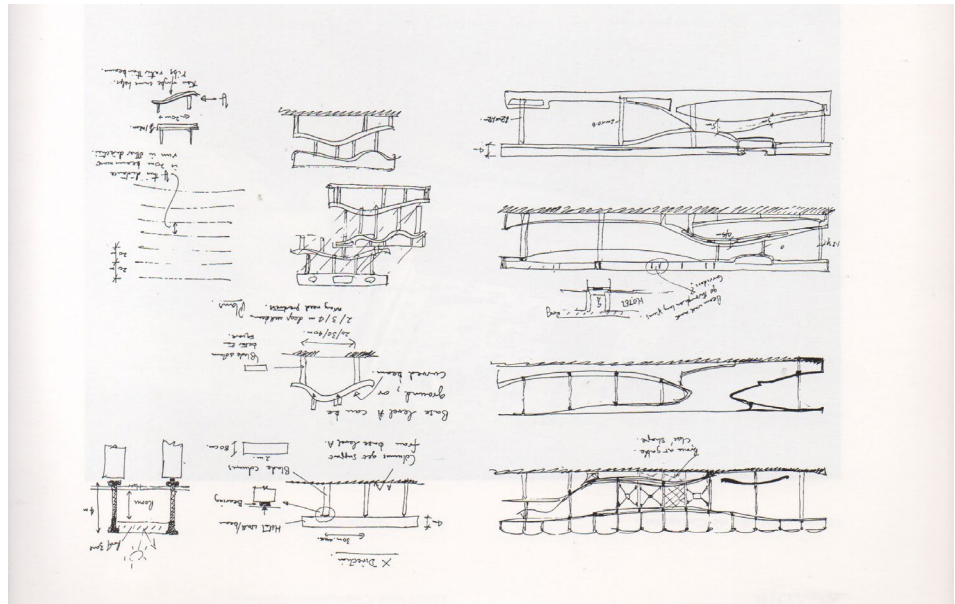


Fig. 6.58 - Agadir, OMA, 1990.
Maquete sem parte superior,
revelando topografia artificial
da praça pública.

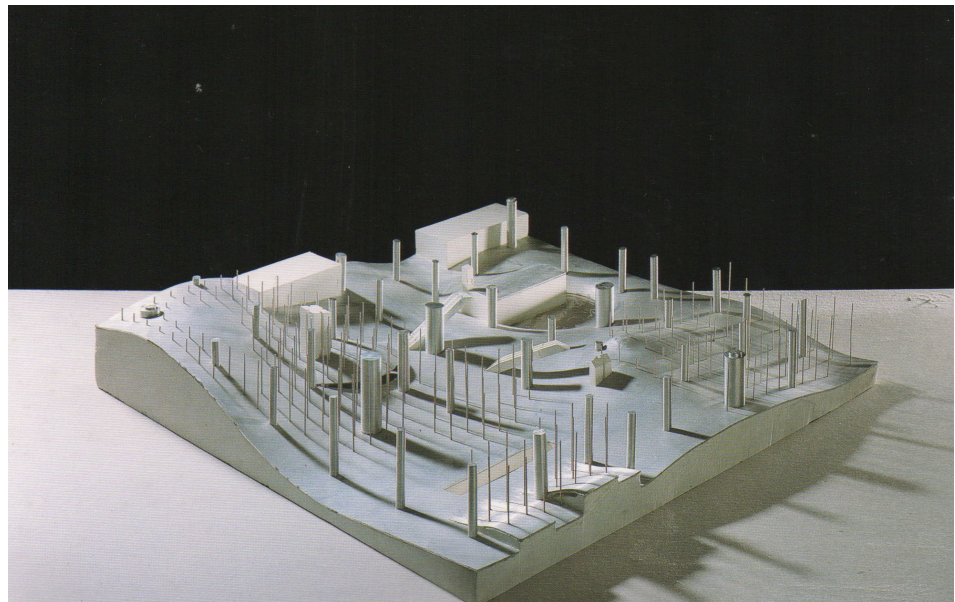


Fig. 6.59 - Agadir, OMA, 1990.
Praça pública vista da recepção
do hotel.



Congrexpo

Em 1988, após concorrência fechada, o OMA foi escolhido para desenvolver o projeto Euralille, um grande plano urbano para a região noroeste de Lille, na França. O projeto pretendia transformar Lille em um centro internacional de comércio e cultura que serviria Londres, Paris e Bruxelas através do TGV, o trem que conecta as três cidades. Segundo Valery Didelon, em seu texto *“Euralille: The Deconstruction of the European City,”* Koolhaas não apresentou desenhos durante a concorrência, apenas dados sócio-econômicos, o que despertou a curiosidade dos investidores, tornando o OMA responsável por um dos maiores planos urbanos na Europa nos anos 1990. O plano contava com novos edifícios de escritórios, projetados por arquitetos convidados por Koolhaas, como Cristian de Portzampac e Kazuo Shinohara, um centro comercial numa área triangular cercado por rodovias, projetada por Jean Nouvel, e um centro de convenções, projetado pelo próprio OMA. A abordagem aparentemente estatística do plano do OMA opunha-se diretamente aos planos pós-modernos de reconstrução das cidades européias e, segundo Didelon, opunha-se também ao conceito de composição como um todo:

“Em diversas ocasiões Koolhaas afirmou seu desejo de quebrar com este tipo de planejamento urbano tradicional. Como ele coloca, havia necessidade de acabar com a ‘fixação por composição, continuidade e coerência.’”²⁴⁸

Apesar da oposição ao planejamento pós-moderno, em especial às cidade-colagem de Rowe e às simetrias dos irmãos Krier, o projeto de Koolhaas apresenta desenho regrado, geométrico. A ausência de simetria biaxial ou alinhamento predial não implicava ausência de composição, apenas de um tipo específico de composição. Como Koolhaas coloca no memorial descritivo do projeto, dois grandes eixos estruturam o plano: a linha de trem que passa sob a terra e define a posição da estação principal e uma avenida chamada Rue Le Corbusier. Além disso, há busca por contraste e simbologia na justaposição de formas geométricas: “O lado norte do projeto é completado pelo parque: um espaço circular formado por um morro vegetal que contrasta com o espaço triangular, cavernoso, mineral do fórum.”²⁴⁹

Os esforços de Koolhaas para criar uma nova capital de cultura em Lille não foram apreciados pela crítica à época. Como afirma Didelon,

“Euralille era o ‘campeão contemporâneo do nihilismo arquitetônico.’ O historiador Jean-Louis Cohen expressou decepção com o projeto, vendo-o como um ‘símbolo de resignação,’ concluindo que ‘devo apontar, infelizmente, um desencanto, um realismo que beira o cinismo.’ De fato, muitos críticos comentaram o cinismo de Koolhaas, um rótulo que o acompanhou por muito tempo.”²⁵⁰

O seu projeto para o colossal centro de convenções no sul do complexo levantou críticas similares quando concluído. O Congrexpo, como Koolhaas chama o complexo, cujo projeto teve início em 1990 e as obras em 1992, é a primeira obra de grande escala do OMA. Com uma área em planta de aproximadamente 40,000m² e seu formato oval distinto, o projeto se destaca entre os cruzamentos de autoestradas do seu entorno. O texto sobre a obra apresentado em S, M, L, XL é inscrito na forma oval da cobertura do complexo sobreposta a elevação da Torre Eiffel, destacando a escala do edifício de Koolhaas. No texto, apenas comparações quantitativas:

“As fundações do Congrexpo podem suportar o porta-aviões mais pesado do mundo, e ainda teria capacidade para suportar mais 3,000 elefantes. [...]”

254. On many occasions Koolhaas said he wanted to break with this kind of traditional urban planning. As he put it, there was a need to put an end to the ‘fixation on composition, continuity and cohesiveness.’ DIDE-LON, Valery. “Euralille: The Deconstruction of the European City” in DAVIDSON, Cynthia. (Org.) Log, Nova York, n° 39, 2017. p. 124

255. “The northern side of the design is completed by the park: a circular space in the way of vegetative mound which contrasts with the triangular, cavernous, mineral space of the forum.” KOOLHAAS, Rem. “Agadir Convention Center” in LE-VENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/ Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993. p. 169

256. “Euralille was the ‘contemporary champion of architectural nihilism.’ The historian Jean-Louis Cohen similarly expressed disappointment with the project, which he saw as a ‘figure of resignation,’ concluding drily that ‘one must unfortunately point to a certain disenchantment, a realism bordering on cynicism.’ Indeed, many critics commented on Koolhaas’s cynicism, a label that stuck to him for a long time.” DIDE-LON, Valery. “Euralille: The Deconstruction of the European City” in DAVIDSON, Cynthia. (Org.) Log, Nova York, n° 39, 2017. p. 130.

257. "The piled foundations of Congrexpo can support the heaviest aircraft carrier in the world, and still have leftover capacity for 3,000 elephants. [...] The buildings steel reinforcements could stretch from London to Paris and back 3 times [...] 35 sold-out Zeniths would fill the seats of the World's largest open-air stadium, the Maracanã in Rio de Janeiro. [...] But for the price of its 1,200 parking spaces in downtown Tokyo, 40 more Congrexpos could be built." KOOLHAAS, Rem. MAU, 259 e 260. MITZL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 258. "The Agadir Conference Center or the Lille Congrexpo are good examples of this spatial smoothness. Both are paradigms of a reality sculpted by flows of money and information, and the consequent reformulation of the material or spatial determinations." ZAERA-POLO, Alejandro. "Notes for a Topographic Survey" in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, n° 53, 1993. p. 45

260. "[...] has an oval plan that alludes to the symbol of the OMA manifesto, representing the birth of the ideal center of a European megalopolis." GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 172

261. *ibid.* p. 174

Os reforços de aço do edifício poderiam ir de Londres a Paris e voltar 3 vezes [...] 35 Zeniths [principal auditório do complexo] cheios poderiam preencher os assentos do maior estádio a céu aberto do mundo, o Maracanã no Rio de Janeiro [...] Mas pelo preço de suas 1,200 vagas de estacionamento no centro de Tokyo, 40 Congrexpos poderiam ser construídos²⁵¹

O Congrexpo assemelha-se, de fato, à uma aglomeração heterogênea de números e materiais. Como coloca Zaera-Polo, o Congrexpo é um "paradigma de realidade esculpida por fluxos monetários e informações e, conseqüentemente, apresenta uma reformulação das determinações espaciais e materiais,"²⁵² resultando na "descoberta de uma estética caótica."²⁵³ O edifício é definido por sua cobertura côncava oval que, segundo Gargiani, alude ao símbolo do manifesto do OMA publicado na revista Lotus International 11, "representando o nascimento do centro ideal para uma megalópole Européia."²⁵⁴ Sob esta cobertura, o Centro de Eventos divide-se em três faixas paralelas (assim como em diversos outros projetos de Koolhaas, como o Parc La Villette ou a Villa Dall'Ava) que contém funções diversas. Na extremidade norte localiza-se a Sala Zenith, um auditório para eventos de música. Numa faixa intermediária, o *Palais des Congrès*, contendo três auditórios, salas de reunião e restaurantes. Na porção sul, ocupando a maior parte do corpo do edifício, um grande salão de exposições que pode ser dividido em três salões menores.

No exterior, cada uma das funções é caracterizada por um revestimento distinto. A Sala Zenith é revestida por uma parede de concreto texturizada, imitando pedras—como as paredes externas do projeto Nexus Housing, no Japão—com escadas metálicas pendurando-se na estrutura, semelhante às pernas móveis das *Walking Cities* criadas pelo grupo Archigram, como observa Gargiani.²⁵⁵ A inclinação do auditório é visível a partir do exterior e, sob a laje de concreto, colunas redondas de concreto suportam o volume, como uma versão gigante do hall do Teatro da Dança em Haia. Na porção central, o *Palais des Congrès* destaca-se da cobertura, interrompendo seu perímetro com um prisma retangular que projeta-se em altura. Ao oeste, de frente à avenida Emile Dubuisson, a fachada é composta por painéis de vidro irregulares que fragmentam o reflexo do entorno. Ao leste, voltada ao entroncamento ferroviário, uma parede cega de concreto com uma gigantesca porta metálica com trilho exposto formam uma fachada utilitária, aparentemente criada pelo acaso das exigências técnicas do programa. Os salões de exposição ao sul são marcados por um largo plinto retangular—também em concreto texturizado—e, sobre a base, uma parede de telha translúcida curva ondulada que se destaca da cobertura oval. Os fechamentos horizontais deliberadamente desviam da projeção da cobertura. A Sala Zenith é recuada da ponta da projeção da cobertura ao norte e, ao leste, escapa por baixo das telhas, projetando-se sobre a autoestrada. A parede de telha translúcida dos salões de exposição começam acompanhando a curva da cobertura mas são quebradas em determinados pontos, especialmente no lado sul, reforçando a independência entre cobertura e paredes. Apesar do contorno dominante da cobertura, o edifício tem aspecto fragmentado. Os encontros entre os três elementos principais são repentinos e aparentemente não há nenhum esforço para suavizar a transição de volumes. No encontro entre o volume contendo as salas de exposição e o *Palais des Congrès*, a colonata que suporta a cobertura é interrompida, deixando um das laterais da estrutura metálica exposta. A fachada de vidro do *Palais* avança um módulo sobre a telha translúcida (Fig. 6.67), criando o fechamento das áreas de exposição. Sobre a fachada de vidro, uma esbelta parede de concreto se

ergue definindo o volume do *Palais*, que não mantém o alinhamento de nenhuma parte das áreas de exposição. No topo do volume avista-se uma cobertura suportada por treliças metálicas completamente distinta da cobertura oval do conjunto. No encontro entre a Sala Zenith e o *Palais des Congrès*, um recorte é feito no volume, revelando paredes de concreto exposto. Uma série de escadarias metálicas confusas são inseridas no recorte e, sobre as escadas, a cobertura oval é despida de telhas, revelando sua estrutura.

No interior do edifício, a fragmentação continua. Os ambientes são caracterizados com diferentes materiais, criando uma identidade particular para cada uma das salas. A Sala Zenith tem interior cavernoso, completamente revestida em concreto aparente, com instalações técnicas expostas sob um forro vazado. Nos salões de exposição, um interior industrial, com piso em concreto aparente, paredes de telha e montantes metálicos expostos. As colunas metálicas que apoiam vigas metálicas aparentes e os travamentos estruturais que cruzam o pavimento regularmente reforçam o caráter industrial. Aqui o forro também é vazado, mas os intervalos são menores, alternando entre tábuas de madeira e infra-estrutura exposta. No interior do *Palais des Congrès* Koolhaas segue com a caracterização individual dos espaços. O principal auditório, Vauban, tem assentos em tons avermelhados variados, e forros e paredes de policarbonato, material utilizado por Koolhaas em diversos projetos depois da galeria de arte Kunsthal. A sala de conferências Eurotop é revestida em painéis de madeira claros, com cadeiras verdes organizadas em círculo em torno de um ponto focal no canto da sala. A modulação dos painéis é perpendicular à inclinação do auditório, criando efeito similar às esquadrias do Kunsthal. A escadaria que dá acesso ao terceiro auditório, Salle Pasteur, tem sua parede lavada por iluminação vermelha e sua outra lateral inclinada—debruçando-se sobre a escada—, revestida com chapas metálicas reflexivas, criando espaço distorcido e confuso (Fig. 6.69). A Salle Pasteur tem uma de suas laterais revestidas em capitonê azul (Fig. 6.70). A escolha de materiais aqui, como observa Gargiani, é remanescente das obras de Niemeyer, especialmente do Cassino da Pampulha, aonde a escadaria principal é refletida por um espelho rosado e, sobre as janelas do salão de baile, painéis de capitonê penduram-se do teto. Se, como coloca Comas, os espelhos rosados na Pampulha multiplicava “os rostos abrasados pela tensão do jogo,”²⁵⁶ em Lille a iluminação avermelhada refletida no espelho distorcido multiplica os rostos abrasados pelos fluxos monetários citados por Zaera-Polo, ansiosos por fechar negócios nas salas de reunião do *Palais*. Os interiores do *Palais des Congrès*, desenvolvidos em parceria com Petra Blaisse, revelam um gosto eclético na obra do OMA. Estratégia semelhante seria usada posteriormente no notório projeto da Casa da Música, também desenvolvido com Blaisse, aonde cada ambiente tem caráter distinto.

A estrutura do complexo em Lille segue as ideias desenvolvidas por Koolhaas e Balmond no Kunsthal em Rotterdam. Como observa Gargiani, “Assim como no Kunsthal, OMA e Ove Arup trabalham na fragmentação do sistema estrutural, buscando soluções assimétricas, compostas e híbridas.”²⁵⁷ Os croquis de estudos da estrutura da cobertura côncava revelam o raciocínio por trás do resultado final: um desenho, chamado de “catálogo estrutural” mostra quatro tipos de estrutura—cabos tensionados, treliças, treliças espaciais, domos em concreto—suportando a cobertura oval; outra opção, apelidada de “enciclopédia de opções” é composta por diversos modos de suporte distribuídos na cobertura sem uma lógica aparente; uma

262. COMAS, Carlos Eduardo. *Precisões Brasileiras: Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA. 1936-1945.* Tese (Doutorado) Universidade de Paris 8, Paris. 2002. p. 224

263. “As in the Kunsthal, OMA and Ove Arup work on the fragmentation of the structural system, seeking asymmetrical, composite and hybrid solutions.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles.* Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 173

terceira opção compara a casca côncava à uma asa de avião, e propõe preencher o espaço da casca com programa. A estrutura final é menos heterogênea que as propostas preliminares, mas ainda assim apresenta hibridismo. As salas de exposição apresentam pilares metálicos suportando vigas-vagão e, em determinados pontos, travamentos diagonais são posicionados entre os pilares. Na cobertura do edifício vê-se o padrão das treliças aparecendo e desaparecendo na manta asfáltica. Em seu livro *Informal*, Cecil Balmond comenta a estratégia:

“Algumas partes do travamento foram omitidas a fim de gerar um padrão mais interessante na cobertura. Normalmente esta quebra de continuidade não seria possível. Aqui foi tomada vantagem da rigidez da coluna, que permitia o deslocamento vertical da força axial. Através de torções locais nas seções das colunas, as forças de estabilidade foram colocadas nos travamentos diagonais entre o piso térreo e a cobertura. Estes travamentos eram tubos de diâmetro largo, com a mesma dimensão das colunas.”²⁵⁸

264. “Some parts of the bracing—Balmond explains—were omitted for a more interesting pattern on the roof. Normally this break up of continuity would not be possible. Advantage was taken here of the column being strong enough to allow the vertical displacement of axial force to take place. Via local bending in the column section, the stability forces were taken down into the diagonal struts between ground level and roof. These braces were large diameter tubes, matching the size of the main columns” BALMOND, Cecil. *Informal*. Munich New York: Prestel, 2007. p. 301

A Sala Zenith, na extremidade norte, tem colunas de concreto suportando sua laje inclinada. A cobertura é estruturada por altas treliças metálicas apoiadas em colunas metálicas externas, dispensando a necessidade de apoios intermediários no auditório. O volume central, *Palais des Congrès*, tem toda sua estrutura em concreto armado. Pilares ora de seção circular, ora de seção retangular, suportam as lajes inclinadas que formam auditórios e rampas no complexo. Os pilares redondos parecem seguir uma grelha regular, que revela seu ritmo no hall principal, enquanto os pilares retangulares fazem partes de eixos oblíquos que quebram o ritmo da modulação e apoiam a escada principal que leva à Salle Pasteur (Fig. 6.68). A estrutura heterodoxa, a escolha de materiais industriais e o detalhamento pobre—intencional ou não—geraram críticas à obra. Porém, como coloca Gargiani, a obra de Koolhaas é dirigida aqui, com todas suas fragmentações e peças soltas, por intenções metafóricas:

“O Grand Palais, assim como a Bolsa de Amsterdam, é um trabalho intencionalmente enfadonho em que a escolha de materiais e sua disposição é guiada, assim como nos trabalhos de Berlage, por um impulso simbólico, porém não mais baseado nos princípios de Viollet-le-Duc e Semper, mas sim no método crítico-paranóico surrealista. Na paisagem urbana amorfa repleta de linhas férreas, avenidas e autoestradas, o Grand Palais não evoca nenhuma arquitetura ou escultura, precisamente como uma *meirveille*; o objeto dá impressão de mover-se lentamente, de um momento para outro, como uma grande tartaruga ou uma geringonça mecânica do grupo Archigram.”²⁵⁹

265. “The Grand Palais, like the Amsterdam bourse, is an intentionally unalluring work in which the choice of materials and their arrangement continues to be driven, as in the works of Berlage, by a symbolic thrust, though no longer based on the principles of Viollet-Le-Duc and Semper, but on the surrealist paranoid-critical method. In the amorphous urban landscape of rail lines, roads and highways, the Grand Palais resembles no architecture or sculpture, precisely like a *meirveille*; if anything, it gives the impression of being able to slowly move, from one moment to the next, like a great tortoise or a giant mechanical contraption of Archigram.” GARGIANI, Roberto. *OMA: The Construction of Merveilles*. Lausanne: EPFL Press, 2008. p. 182

A gigantesca escala do edifício e suas necessidades específicas de infra-estrutura levariam Koolhaas a escrever sobre a relevância crescente das entranhas mecânicas no fim do século XX e as relações entre estrutura, volume e escala em edifícios gigantescos, geralmente ignoradas pela teoria da arquitetura, segundo o arquiteto holandês. Assim como fizera em 1978 quando postulou a revolução na arquitetura gerada por elevadores e condicionamento climático artificial, sua experiência em Lille e nos projetos do capítulos seguinte e a crescente demanda por edifícios cada vez maiores geraram os textos seminais “Bigness,” publicado em 1994, e “Junkspace,” publicado em 2001.

Fig. 6.60 - Plano para Euralille, OMA, 1989.

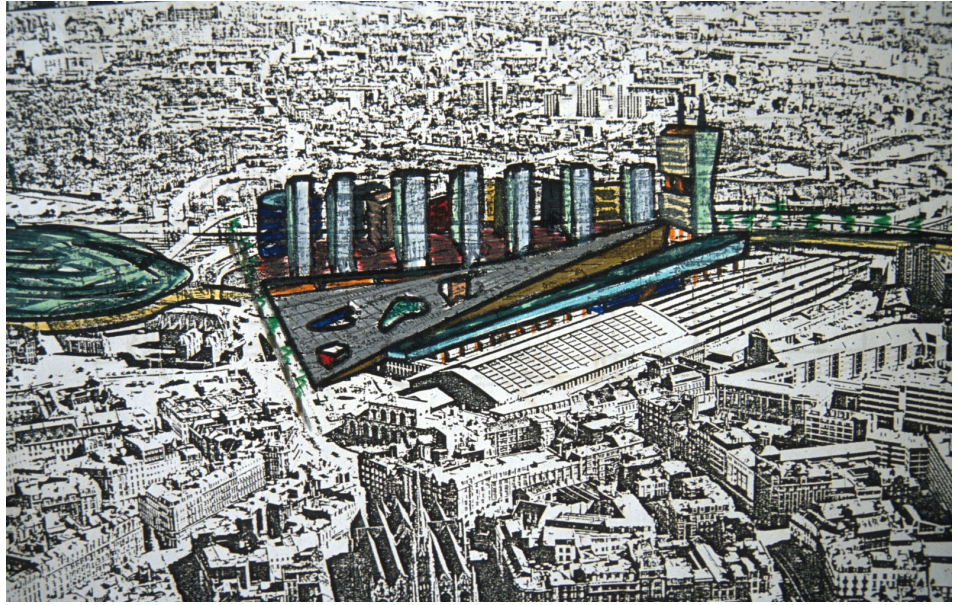


Fig. 6.61 - Congrexpó, OMA, 1990. Imagem comparando a dimensão do centro de convenções à máquinas e à Torre Eiffel.

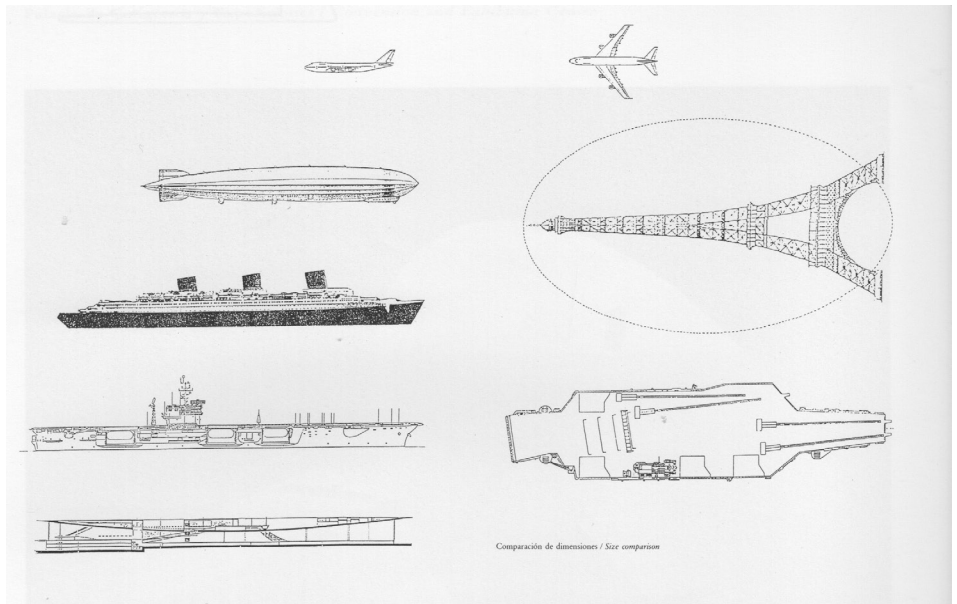


Fig. 6.62 - Congrexpó, OMA, 1990. Esboços de estudo da estrutura.

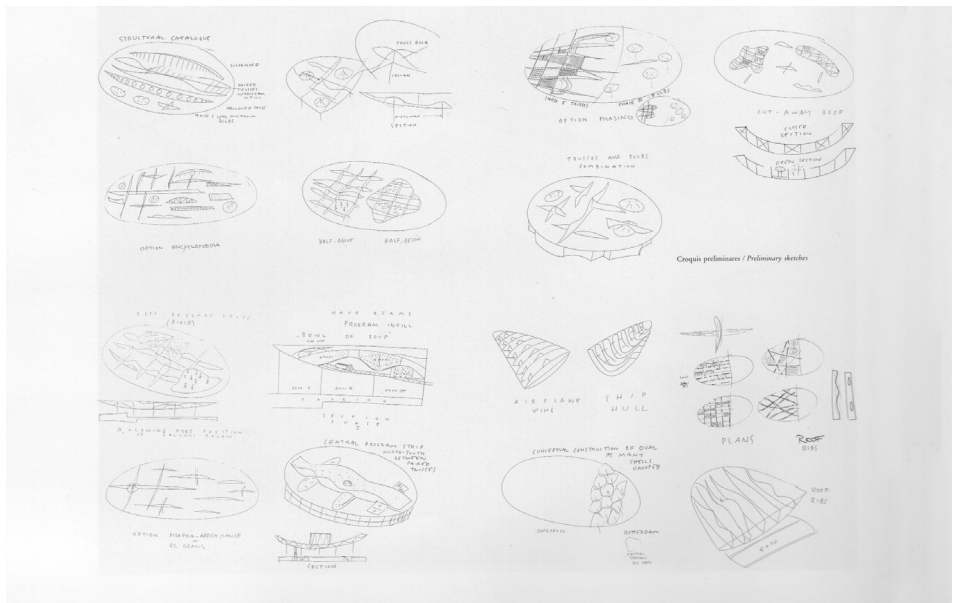


Fig. 6.63 - Congrexpo, OMA,
1990. Planta térreo.

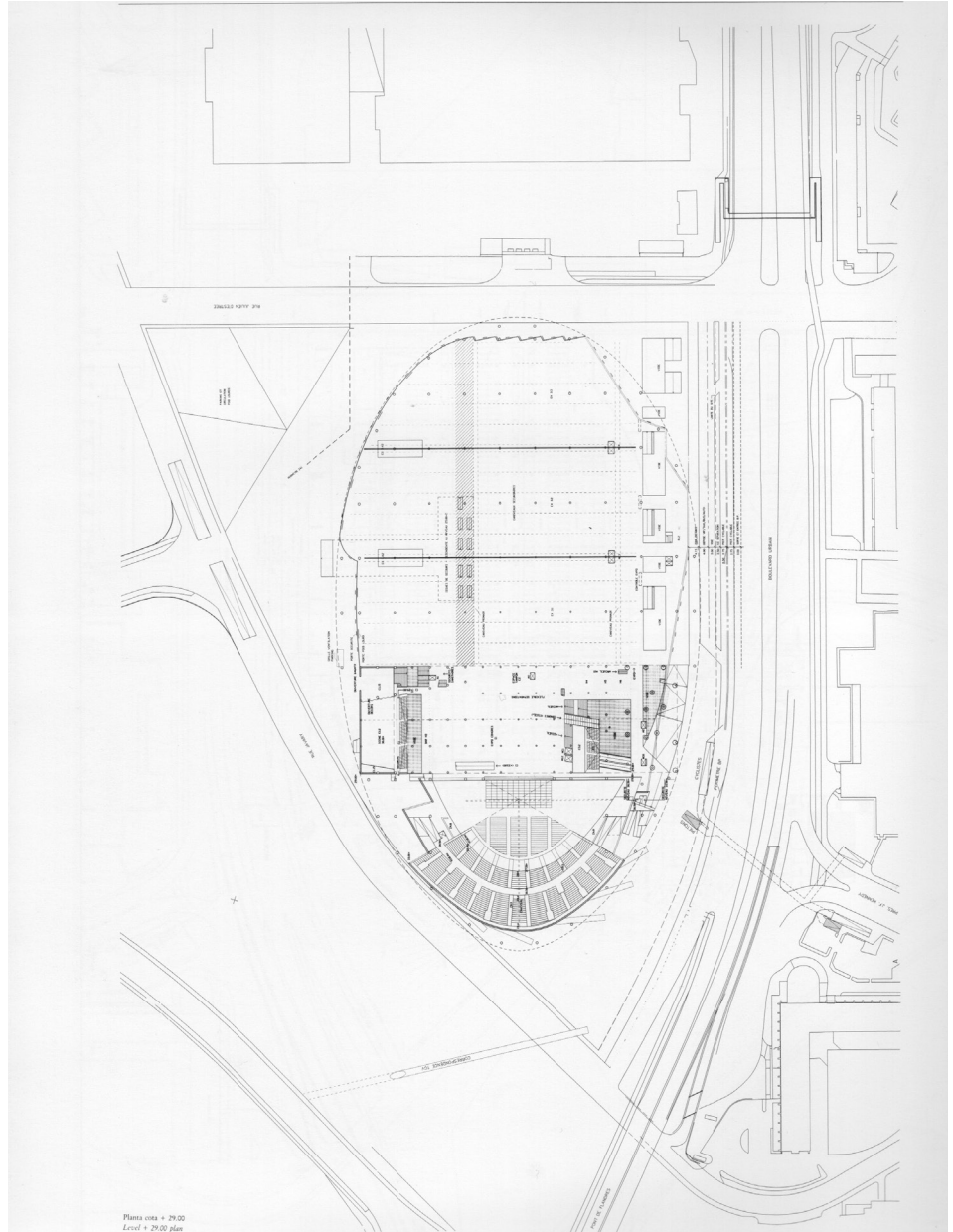


Fig. 6.64 - Congrexpo, OMA,
1990. Cortes.

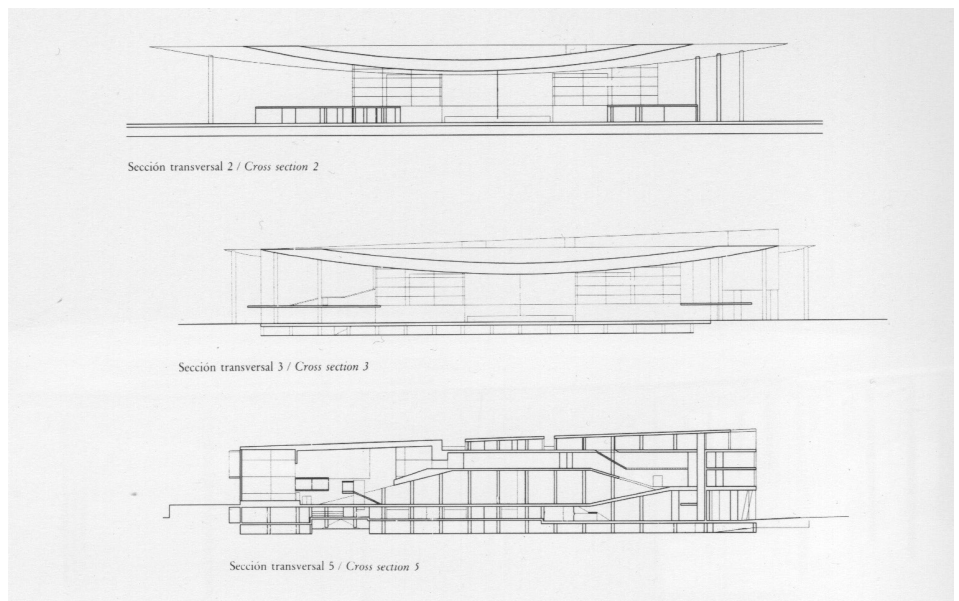


Fig. 6.65 - Congrexpo, OMA, 1990. Foto aérea revelando diferentes tipos de estrutura.



Fig. 6.66 - Congrexpo, OMA, 1990. Fachada principal, centro de exposições.



Fig. 6.67 - Congrexpo, OMA, 1990. Fachada principal, Palais des Congrès.



Fig. 6.68 - Congrexpo, OMA, 1990. Vista da escada que leva à Salle Pasteur a partir do hall principal.

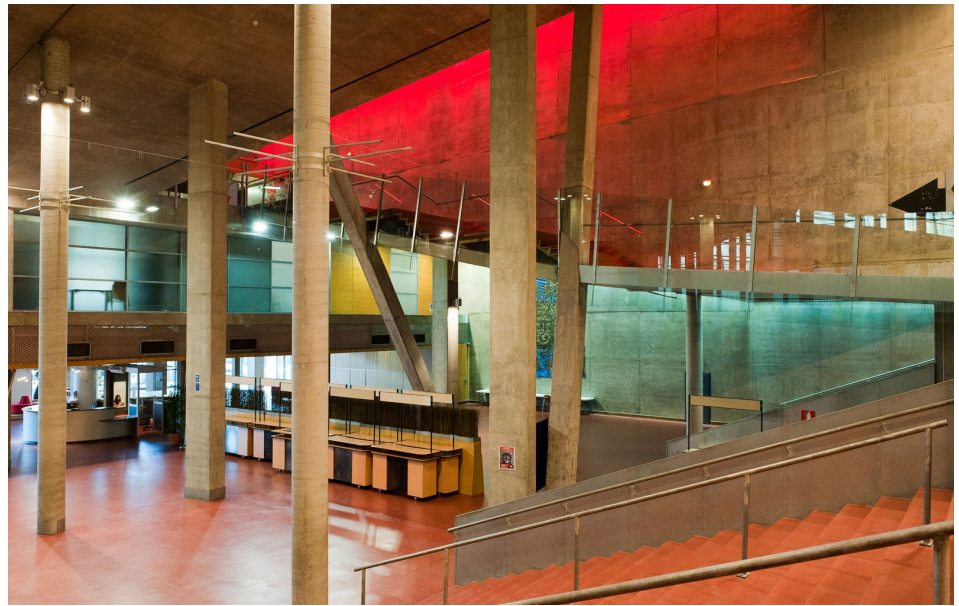


Fig. 6.69 - Congrexpo, OMA, 1990. Escada que leva à Salle Pasteur, com seu espelho inclinado e iluminação vermelha.

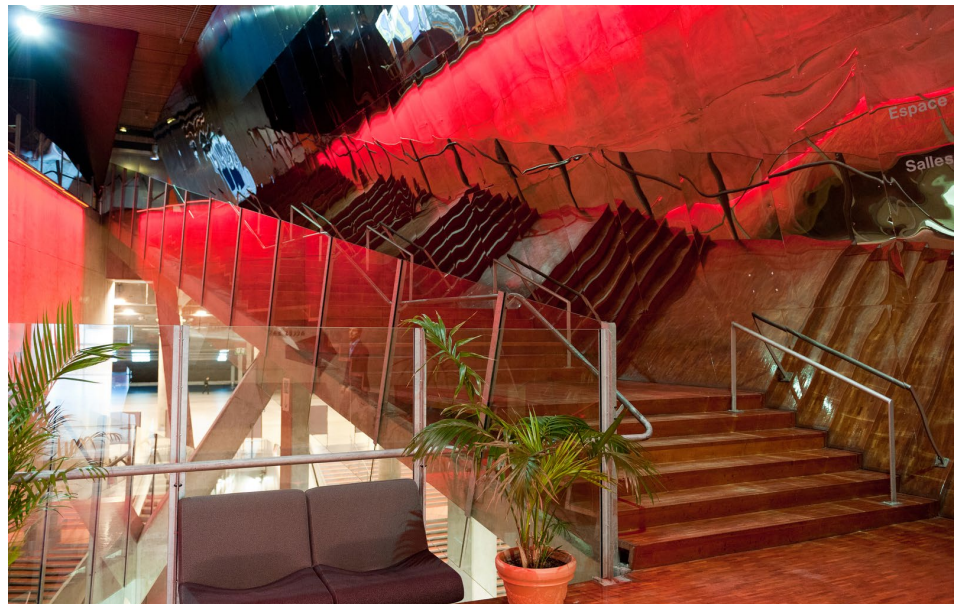


Fig. 6.70 - Congrexpo, OMA, 1990. Salle Pasteur, com paredê em capitonê azul ao fundo.



Capítulo VII

Estrutura Híbrida Integrada

Em 1989 o OMA participa dos notórios concursos que Matteo Kujipers classificaria, em seu texto “*A Copy & Paste Decade*,” como pivotaís na carreira de Koolhaas. Os três concursos em questão—um terminal hidroviário em Zeebrugge, uma biblioteca em Paris e um centro de mídia em Karlsruhe—são, possivelmente, os trabalhos mais notórios do escritório produzidos nos anos 1980. O que torna os projetos relevantes em seu contexto é sua escala. Os três concursos desenvolvidos permitiram a Koolhaas precisar suas teorias desenvolvidas em Nova York Delirante, aplicadas pela primeira vez no concurso para a Prefeitura de Haia em 1986. Dois destes projetos—terminal em Zeebrugge e o centro de mídia em Karlsruhe—têm escala reduzida em relação à Prefeitura—aproximadamente 30,000m², enquanto a Prefeitura apresentava programa de 150,000m²—mas seus programas excepcionais, edifícios culturais que exigiam infra-estrutura robusta, permitiriam que, ao contrário da restrição imposta pelo programa predominantemente corporativo da Prefeitura de Haia, Koolhaas testasse suas hipóteses desenvolvidas 10 anos antes. Já no caso do projeto Très Grand Bibliothèque, a Biblioteca Nacional da França, não apenas o programa cultural permitiria avanço em suas pesquisas, mas a escala gigantesca do edifício permitiria, pela primeira vez, que Koolhaas trabalhasse em um projeto com dimensão similar ao Rockefeller Center. Com 250,000m², a Biblioteca da França é o maior projeto arquitetônico desenvolvido pelo escritório e, até hoje, continua a ser um dos mais notórios em sua carreira, apesar de não construído e tampouco premiado no concurso.

Como introdução a estes projetos, Koolhaas apresenta dois textos em seu livro *S, M, L, XL: Bigness*, em que trata das relações entre edifícios gigantes e seus contextos urbanos, e *Last Apples*, que aborda questões estruturais levantadas pela escala dos objetos produzidos. É interessante notar que, apesar do problema estrutural ter se tornado cada vez mais relevante para Koolhaas durante o desenvolvimento do projeto do Teatro da Dança e ter tomado certo protagonismo nos projetos seguintes—Villa Dall’Ava e Kunsthal—, a preocupação estrutural exposta em *Last Apples* difere das estratégias usadas nos edifícios de menor escala. Segundo Koolhaas:

“Enquanto outras disciplinas orgulhavam-se de suas novas liberdades—o híbrido, o local, o informal, o acaso, o singular, o irregular, o único—arquitetura estava presa no consistente, repetitivo, regular, ortogonal, geral, global, formal, pré-determinado. O trabalho se tornou uma campanha conjunta para explorar estas liberdades para arquitetura e engenharia, reconquistar o corte, discutir nosso desconforto compartilhado pela infra-estrutura que se proliferava inconscientemente, para abolir a única e grandiosa solução integrando estrutura e serviços. Era também, secretamente, uma busca por maneiras de criar um edifício que parecesse completamente diferente: uma novidade genuína.”²⁶⁶

Esta busca pela novidade gerou o que se classificou nesta dissertação como Estrutura Híbrida II, um esforço em misturar soluções estruturais em favor de uma solução inédita para um objeto monolítico. Ao contrário das estruturas heterogêneas da categoria anterior, que assemelhavam-se mais à colagens e buscavam caracterizar espaços específicos dentro dos edifícios, as estruturas desta categoria usam estratégias diversas—estrutura independente, treliças, cabos de suspensão, etc.—como maneira de sustentar um gigantesco objeto com caráter externo definitivo, uma busca por um efeito monumental ou,

266. “While other disciplines were gloating over their new freedoms—the hybrid, the local, the informal, chance, the singular, the irregular, the unique—architecture was stuck in the consistent, the repetitive, the regular, the gridded, the general, the overall, the formal, the pre-determined. The work became a joint campaign to explore these freedoms for architecture and engineering, to reconquer the section, to address our shared discomfort with services as the sprawling coils of a proliferating unconscious, to abolish the single grandiose solution integrating structure and services. It was also, more secretly, a search for ways to make building that would look completely different: for genuine newness.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S M L XL*. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 667

como coloca Koolhaas, milagroso:

“Com o conjunto formado pela Très Grand Bibliothèque (250,000m²), ZKM [centro de mídia em Karlsruhe] (dois laboratórios, um auditório, dois museus) e o terminal em Zeebrugge, parecia que a impossível constelação de necessidade, meios e ingenuidade que iniciara os ‘milagres’ de Nova York havia retornado.”²⁶¹

A unidade da solução estrutural nestes casos resulta não somente na caracterização de programas excepcionais em situações excepcionais, mas são os primeiros passos dados em direção a uma monumentalidade que a obra do OMA assumiria em obras posteriores. Segundo Zaera-Polo, estas obras quebram com as ordens naturais — utilitas, firmitas, venustas — e as substituem por ferramentas modernas: “gravidade distorcida por estruturas sofisticadas, beleza substituída por cosmética, necessidade substituída por desejo [...] Provocação substitui mimesis como argumento fundamental do conhecimento e produção.”²⁶² A palavra “provocação” não é empregada casualmente por Zaera-Polo. Heidegger definiu a produção tecnológica moderna como uma provocação à natureza, o que torna, conseqüentemente, segundo o autor espanhol, o trabalho de Koolhaas nestes projetos essencialmente moderno.

Zeebrugge

“Como injetar um novo ‘símbolo’ em uma paisagem que — somente através da escala e atmosfera — torne qualquer objeto simultaneamente arbitrário e inevitável?”²⁶³ Com esta questão, Koolhaas inicia a narrativa do processo de desenvolvimento do terminal de passageiros em Zeebrugge, um concurso internacional lançado em 1989. O edital do concurso tem semelhanças com o projeto em Lille: o porto de Zeebrugge, principal terminal hidroviário conectando a Grã-Bretanha ao continente europeu, deveria transformar-se em pólo cultural e econômico, valendo-se do crescente trânsito de passageiros. O programa exigido tinha os ingredientes ideias para que Koolhaas “acordasse” as teorias desenvolvidas em Nova York Delirante, até então dormentes em um “sono criogênico”²⁶⁴ O novo terminal deveria abrigar terminais de transporte multimodais — atracadouros para navios, estação de ônibus e grande área para estacionamento — e funções corporativas e recreativas, como um edifício de escritórios e um cassino. Segundo Koolhaas:

“Não apenas os navios se tornariam mundos de entretenimento flutuante, mas seus destinos — os terminais — deixariam de lado seu caráter funcionalista para se tornarem atrações. A Torre de Babel original era um símbolo de ambição, caos e, finalmente, fracasso; esta máquina proclama uma “Babel Funcional” que engole, entretém e processa as massas viajantes. O tema reflete a nova ambição européia: suas diferentes tribos — os usuários do terminal — embarcando rumo a um futuro unificado.”²⁶⁵

O paralelo com a história bíblica de Babel se faz presente desde a primeira página que Koolhaas trata do edifício em S, M, L, XL. Estampada sobre um papel púrpura metálico, a famosa pintura de Bruegel abre o capítulo. Aqui, porém, a imagem está invertida: a forma que se afunila em direção ao céu na pintura de Bruegel aponta para baixo no livro de Koolhaas, a “Babel Funcional.” O formato cônico do edifício na pintura de Bruegel serve como introdução à forma heterodoxa do terminal projetado pelo OMA: segundo Koolhaas,

267. “With the cluster of the Very Big Library (250,000 m²), ZKM (two laboratories, a theater, two museums) and the Zeebrugge terminal, it seemed that the impossible constellation of need, means and naïveté that had triggered New York’s ‘miracles’ had returned.” *ibid.*

268. “[...] gravity warped by sophisticated structures, beauty replaced by cosmetics, need replaced by desire [...] Provocation replaces mimesis as fundamental argument of knowledge and production.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Notes for a Topographic Survey” in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, n.º 53, 1993. p. 39

269. “How to inject a new “sign” into a landscape that — through scale and atmosphere alone — renders any object both arbitrary and inevitable?” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 582

270. “As in cryogenics, this body of work was frozen.” *ibid.* p. 666

271. “Not only would the boats turn into floating entertainment worlds, but their destinations — the terminals — would shed their utilitarian character and become attractions. The original Babel was a symbol of ambition, chaos, and ultimately failure; this machine proclaims a “Working Babel” that effortlessly swallows, entertains, and processes the traveling masses. The theme reflects Europe’s new ambition: its different tribes — the users of the terminal — embarking on a unified future.” *ibid.*

o terminal é um híbrido de cone e esfera que aumenta seu diâmetro—ao contrário do edifício desenhado por Bruegel—conforme se distancia do chão. O estranho objeto branco, de superfície lisa, busca ser símbolo para a nova Europa unida de Koolhaas. Debruçando-se sobre o mar, o edifício atira quatro braços metálicos sobre a baía—os atracadouros para navios—e engole rodovias, que atravessam o volume opaco, criando um suspense sobre o destino dos ônibus que entram a corpulenta estação. Parte do volume abre-se através de uma porção treliçada revestida de vidro que revela parte do interior. Pouco mais acima, janelas oculares perfuram a porção dedicada ao hotel, remetendo às cabines de navios, criando metáforas marítimas caras às vanguardas modernas. Na porção do cone ocupada pelos escritórios, janelas retangulares e genéricas—semelhantes às aberturas da Prefeitura de Haia—perfuram o volume em intervalos regulares. No topo do edifício, uma gigantesca cúpula de vidro cobre um terraço que inclui programas recreativos. A forma monolítica e abstrata do edifício cria uma associação livre de significados, os mais evidentes sendo a Torre de Babel de Koolhaas e o óbvio farol à margem da baía, com o domo de vidro iluminado pela atividade noturna servindo como guia para os navios. Segundo Koolhaas:

“Para se tornar um monumento, este projeto adota uma forma que resiste à fácil classificação para associar-se livremente com temperamentos sucessivos— o mecânico, o utilitário, o abstrato, o poético, o surreal. O edifício combina arte com o máximo da eficiência.”²⁶⁶

Os três primeiros níveis do terminal de Koolhaas são dedicados à distribuição dos diferentes modos de transporte para o interior dos navios: o nível inferior é destinado para o acesso de carga do navio, o nível intermediário dá acesso aos automóveis particulares e o terceiro nível contém o acesso de pedestres aos navios. Neste nível, um anel rodoviário contorna todo edifício, criando suspense no percurso que revela lentamente a baía e os navios atracados, para voltar ao outro lado em uma estação de ônibus servida por restaurante e acessos independentes ao hotel e aos escritórios. Sobre a estação de ônibus, uma rampa em espiral que se estende por dois pavimentos fornece vagas de estacionamento para todo o complexo. Sobre o estacionamento, continuando a espiral, uma área de espera com restaurante e escritórios para caminhoneiros. Finalmente, no oitavo andar do complexo, o primeiro espaço público: o hall de espera, contendo bares, restaurantes, cafeterias e áreas de estar. Koolhaas descreve os diferentes trajetos de acesso ao edifício numa espécie de promenade multimodal:

“Quatro navios podem atracar simultaneamente sem impedir a fluidez do tráfego. Uma estação de ônibus está projetada sobre esta máquina de organização; o acesso de pedestre se dá por um loop externo. Em cima, dois níveis de estacionamento sobem em uma espiral ascendente culminando num grande hall público aonde o panorama de mar e terra é revelado pela primeira vez.”²⁶⁷

Uma gigantesca escada rolante liga o pavimento de acesso de pedestres aos navios ao hall público, traçando uma linha oblíqua no vazio central, vencendo altura dos três pavimentos intermediários—dois estacionamentos e área de espera de caminhoneiros. Sobre o hall público, a planta é dividida em duas lajes conectadas por passarelas: de um lado o lobby do hotel, com

272. “To become a landmark, this project adopts a form that resists easy classification to free-associate with successive moods—the mechanical, the industrial, the utilitarian, the abstract, the poetic, the surreal. It combines maximum artistry with maximum efficiency.” *ibid.* p. 584.

273. “Four ships can load and unload simultaneously without interrupting traffic flow. A bus station is projected above this sorting machine; pedestrian access is through a separate external loop. Above, two floor of parking wind up in an ascending spiral culminating in a great public hall where the panorama of sea and land is revealed for the first time.” *ibid.* p. 587

restaurante, de outro uma área para exposições e um cinema aberto, cuja tela de projeção se debruça sobre o vazio central, presa por finas treliças metálicas. O grande vazio gerado entre as duas massas construídas contidas no corpo no cone “oferece uma vista do céu, olhando para cima, e uma vista das profundezas do estacionamento, através de um piso de vidro,” como explica Koolhaas. Nota-se aqui intenção de revelar a infra-estrutura do complexo como parte integrante da experiência. Um anel que conecta os dois lados do pavimento serve como pista de caminhada para viajantes inquietos. A torre de escritório ocupa uma pequena cunha na região sudeste do edifício. Os próximos cinco pavimentos são ocupados pelos quartos do hotel e salas de escritório. No último pavimento, sob o grande domo de vidro, os programas hedonistas que costumam figurar nos projetos de Koolhaas. Sobre a torre de escritórios—que emerge como volume independente dentro do domo, como um edifício retirado de uma rua qualquer e colocado casualmente dentro do corpo do terminal—uma piscina. Sobre o hotel, na porção oeste, um grande cassino com bar volta-se para a vista ao leste, quatro metros acima das salas de conferência e auditório inclinado em direção ao mar, com o palco montado de maneira que as apresentações tenham o mar como pano de fundo.

Apesar de não ser o maior projeto desenvolvido pelo OMA até então—o terminal apresenta 30,000m², enquanto a prefeitura de Haia, desenvolvida três anos antes, apresentava 150,000m²—a proposta do Zeebrugge apresenta um problema inédito: como compactar todo programa do edifício num corpo monolítico com aproximadamente 50 metros de diâmetro? Na proposta para o terminal de Zeebrugge a questão estrutural torna-se determinante:

“O terminal de Zeebrugge foi o primeiro aviso sobre o impacto que a estrutura (e em situações menos visíveis, a infra-estrutura) teria numa série de edifícios ‘grandes’: Trés Grande Bibliothèque, ZKM, Jussieu.”

“Diferentes conceitos estruturais foram elaborados em parceria entre o OMA e Ove Arup; cada vez estes conceitos resultavam em edifícios fundamentalmente novos. Decisões em uma área tinham repercussões radicais em outras.”²⁶⁸

A estrutura principal em Zeebrugge funciona como o *corset* que segura as diferentes partes internas em seus devidos lugares. Uma casca branca de concreto—semelhante a casca de um ovo—funciona como parede portante que é perfurada em determinados momentos por pequenas janelas ou largas aberturas. Nos dois primeiros pavimentos—os acessos de veículos aos navios—largas paredes internas de concreto suportam o edifício. Entre a área de acesso a pedestres e o grande hall público, cinco largas lâminas de concreto partindo do centro da circunferência complementam o suporte fornecido pela casca externa de concreto. A partir do pavimento do lobby do hotel, aonde o edifício se divide em dois lados unidos pelo volume do edifício de escritórios, a estrutura apresenta soluções múltiplas: no hotel, na parte oeste, as paredes dos quartos são portantes; na área de escritórios, uma grelha regular de pilares quadrados semelhante ao projeto Morgan Bank dá o caráter genérico exigido por espaços corporativos; na região leste do edifício, com equipamentos públicos como exposição e cinema, uma grelha regular de colunas redondas pontuam uma planta livre dividida por planos verticais

274. “The zeebrugge terminal was an early warning about the impact that structure (and to a less visible extent, services) would have on the series of “large” buildings: Trés Grande Bibliothèque, ZKM, Jussieu.” “Different structural concepts for each project were elaborated in tandem by OMA and Ove Arup; each time they would result in fundamentally new buildings. Decisions in one area had radical repercussions in the other.” *ibid.* p. 601

de gosto miesiano e um volume de serviços cujas paredes deliberadamente evadem a estrutura. Estas diferentes soluções suportam o último pavimento coberto por um gigantesco domo de vidro de aproximadamente 54 metros de diâmetro que dispensa qualquer apoio intermediário (a estrutura do domo não é precisada em nenhum desenho). Discorrendo sobre a presença de domos na arquitetura moderna, Colin Rowe afirma, em seu texto “*Neo-‘Classicism’ and Modern Architecture II*,” que

“[O Domo] é uma forma muito pura para acomodar qualquer coisa senão o caso extremo; o arquiteto pós-Mies, sobretudo, herdou uma preocupação pela condição típica, não pelo extremo. Ademais, o domo requer ser visto em completo isolamento, requer ser todo o edifício—uma proposta excepcionalmente difícil—ou requer que o resto do edifício se subordine hierarquicamente a ele—uma proposta que, no presente momento, não parece menos difícil.”²⁷⁵

275. “[The Dome] is altogether too pure a form to accommodate anything except the extreme case; while the post-Miesian architect, above all, has inherited a concern for the typical condition rather than the extreme. Moreover, a dome requires to be seen in complete isolation, to be the whole building - an exceptionally difficult proposition - or it requires the rest of the building to be hierarchically subordinate to it - a proposition which, at the present day, is probably no less difficult.” ROWE, Colin. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: MIT Press, 2009. p. 150.

Enquanto o edifício de Koolhaas subordina-se à forma do domo, que domina o cone branco do corpo, a escala gigantesca permite que o domo não abrigue só o caso extremo mas também o edifício genérico de escritório, a repetição dos quartos de hotel, a infra-estrutura exposta pelo vazio central. O grande domo de vidro do terminal de Zeebrugge coloca-se entre o Panteão de Roma e o domo sobre Nova York de Buckminster Fuller: enquanto o edifício todo subordina-se à forma semi-esférica, sua escala permite a existência de múltiplos volumes em seu interior, uma espécie de globo de neve contendo um diorama de metrópole. Koolhaas adiciona tom poético ao processo construtivo, traçando narrativas a partir de dois cenários de construção distintos:

“O primeiro [cenário], guiado por velocidade, sugeria o estabelecimento de uma base inicial e então a rápida montagem de elementos pré-fabricados, que seriam finalmente encapados em um balão de espuma de ferroconcreto pulverizada sobre uma malha metálica. No segundo cenário, o edifício se tornava hiper-substancial: ele seria construído usando concreto armado por poucos trabalhadores em um enorme período de tempo.”

“No primeiro caso, a construção repentina tornaria-se espetáculo; no segundo, o progresso quase imperceptível seria fonte de suspense: os trabalhadores visivelmente envelheceriam durante a construção; crianças se tornariam adultos enquanto o edifício continuaria insistentemente inacabado.”

“Mais perturbador, o primeiro edifício seria quase imaterial; o segundo, lentamente finalizado, mas ‘autêntico’: opostos ostensivamente baseados nas mesmas plantas, cortes, arquitetura.”²⁷⁶

276. “The first, guided by speed, suggested the establishment of an initial base, then the rapid assembly of prefabricated elements, which would finally be cloaked in a balloon of ferroconcrete foam sprayed on formwork of chicken wire. In the second scenario, the building became hyper-substantial: it would be built in reinforced concrete by a handful of workers at the enormous expense of time. In the first case, sudden erection would become spectacle; in the second, almost imperceptible progress a potential source of suspense: the workers would visibly age during the course of construction; children would become adults as the building remained stubbornly unfinished.” “More disturbing, the first building would be instant but immaterial; the second, slowly (if ever) completed, but “authentic”: opposites ostensibly base on the same plans, sections, architecture.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S. M. L. XL*. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 601

O projeto de Zeebrugge serve como introdução às obras de complexidade crescente de Koolhaas a partir dos anos 1990, revelando não só a influência do programa na arquitetura e na cidade, mas a relevância da estrutura em objetos monumentais. Para Zaera-Polo, estes edifício de programa e estrutura híbridos buscam a “eliminação das temporalidades lineares em favor de experiências de simultaneidade e indeterminação, [...] a consequência lógica dos desenvolvimentos do regime de acumulação flexível.”²⁷⁷ Os grandes edifícios propostos pelo OMA reforçam o caráter metropolitano herdado de Manhattan: a estrutura híbrida apresenta uma solução aparentemente unitária, externamente monolítica, mas que permite que dentro de seu volume abstrato diversos tipos estrutura, atividades e infra-estrutura existam simultaneamente. O caráter híbrido do edifício reflete os argumentos que

277. “[...] elimination of linear temporalities in favour of experiences of simultaneity and indetermination, [...] the logical consequence of the developments of the regime of flexible accumulation.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Notes for a Topographic Survey” in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/ Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 39

278. "This project refuses to choose between a banal commercial logic and the aspirations of art. Both are at issue here, both are equally valid. They are inseparably entwined, without being totally fused. It is precisely in the chasm between them that the 'margin' exists that form the tension of the design. In the intertwining of complicity with the system and opposition to the levelling tendencies inherent in it, the project of rewriting modernity is given form." HEYNEN, Hilde. *Architecture and modernity : a critique*. Cambridge: The MIT Press, 1999, p. 222

Koolhaas desenvolveu ao longo dos anos 1980, a mistura entre referências arcanas e populares, entre arte e capital. Como explica Hilde Heynen, em seu livro "Architecture and Modernity,"

"Este projeto se recusa a escolher entre a lógica comercial banal e as aspirações da arte. Ambos estão em questão aqui, ambos são igualmente válidos. Eles estão inseparavelmente entrelaçados, sem nunca se fundir. É precisamente no abismo entre eles que existe a 'margem' que forma a tensão no projeto. Na mistura entre cumplicidade com o sistema e oposição ao nivelamento de tendências inerentes a este sistema, o projeto de reescrever a modernidade toma forma."²⁷²

Fig. 7.1 - Zeebrugge, OMA, 1989.

Maquete com quatro pontes que serviriam as embarcações.



Fig. 7.2 - Zeebrugge, OMA,

1989. Maquete. Dentro do domo de vidro, o volume em preto da torre de escritórios.

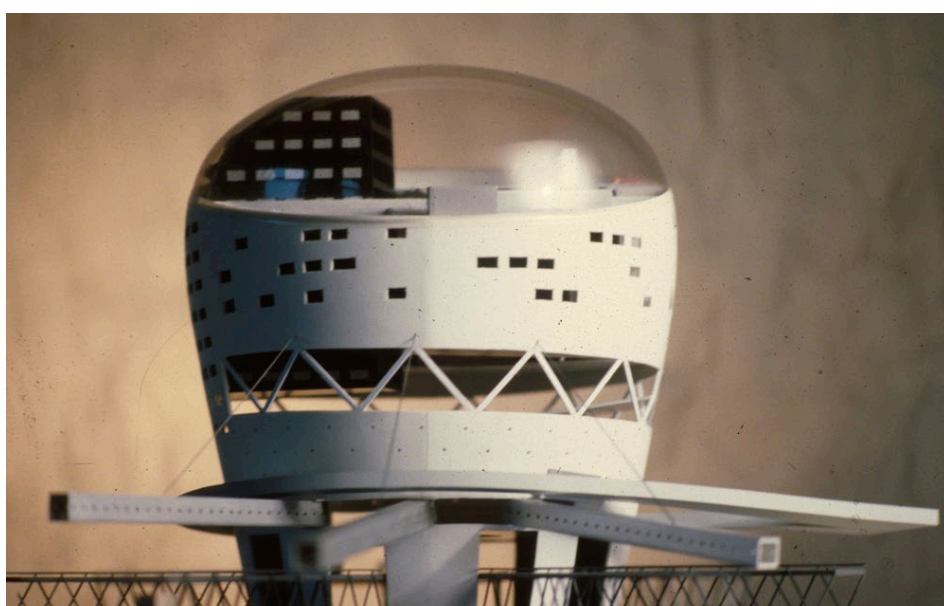


Fig. 7.3 - Zeebrugge, OMA,
1989. Planta nível +5, acesso de
veículos, com quatro saídas para
as pontes de acesso.

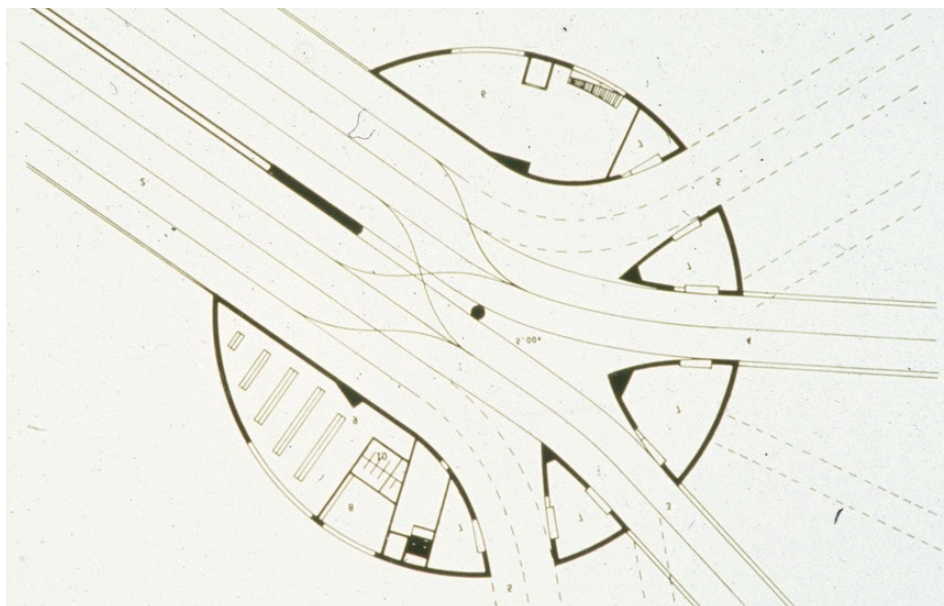


Fig. 7.4 - Zeebrugge, OMA,
1989. Planta nível +29,2 a +32,8,
área de espera para viajantes.

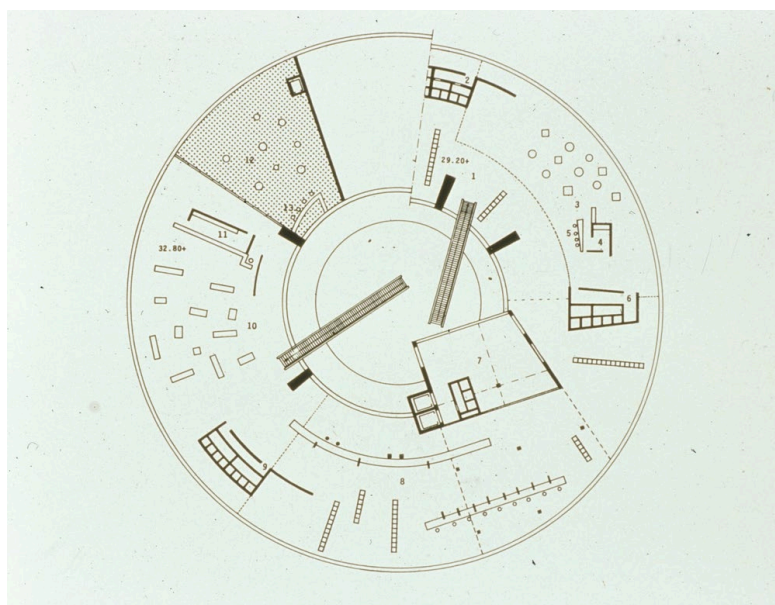


Fig. 7.5 - Zeebrugge, OMA,
1989. Planta nível +46,5 a +56,2,
cassino, piscina e auditório,

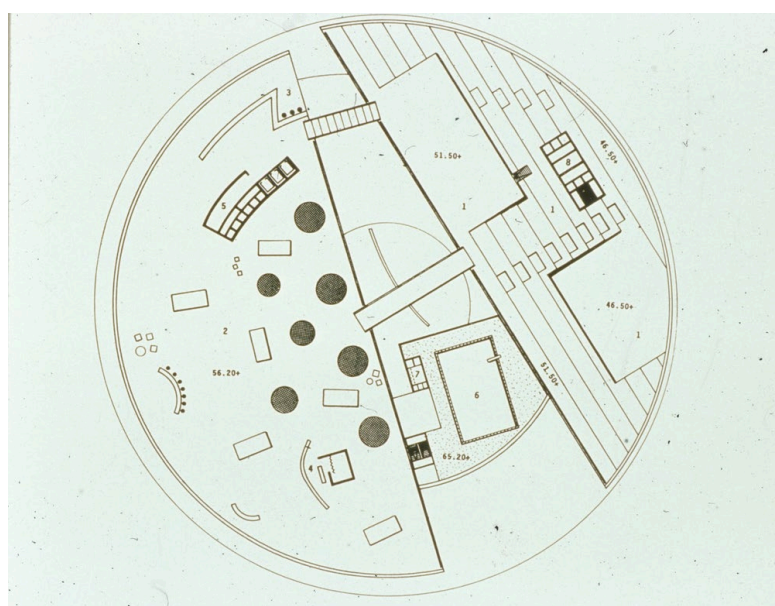


Fig. 7.6 - Zeebrugge, OMA, 1989. Corte mostrando o grande átrio central e o volume independente da torre de escritórios contida sob o domo de vidro.

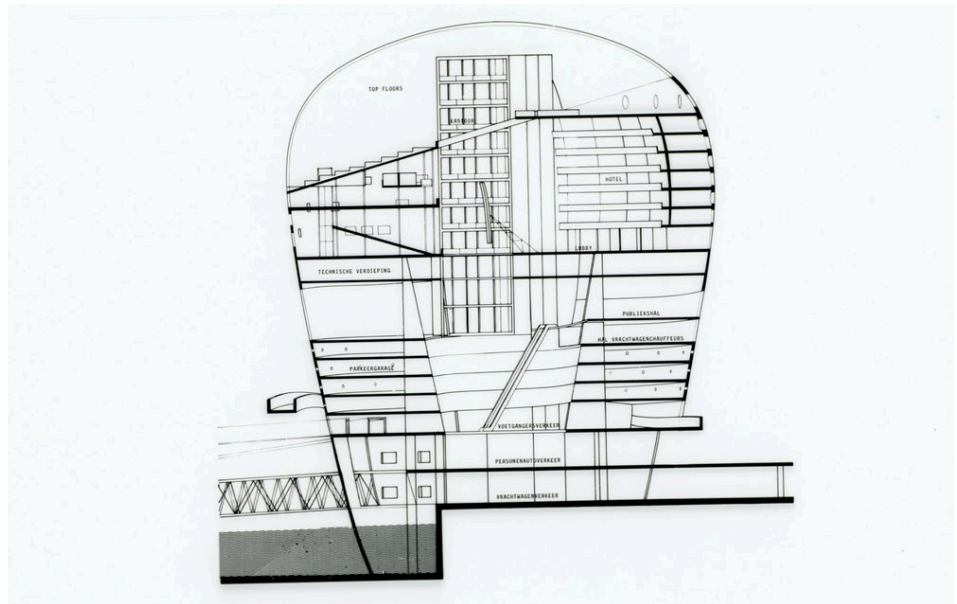


Fig. 7.7 - Zeebrugge, OMA, 1989. Elevação.



Fig. 7.8 - Zeebrugge, OMA,
1989. Perspectiva interna, vista
do cassino para a baía.

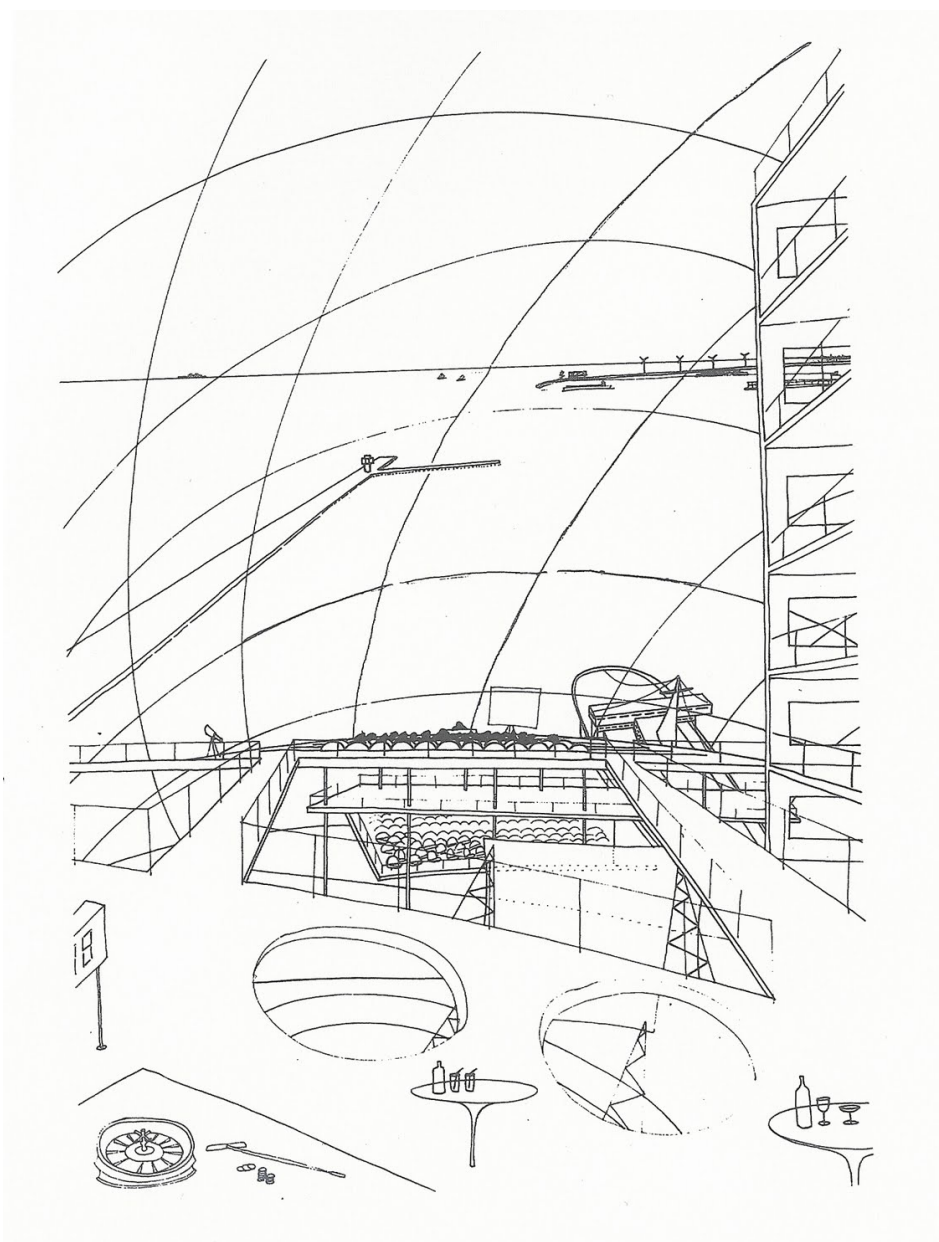


Fig. 7.9 - Zeebrugge, OMA,
1989. Maquete.

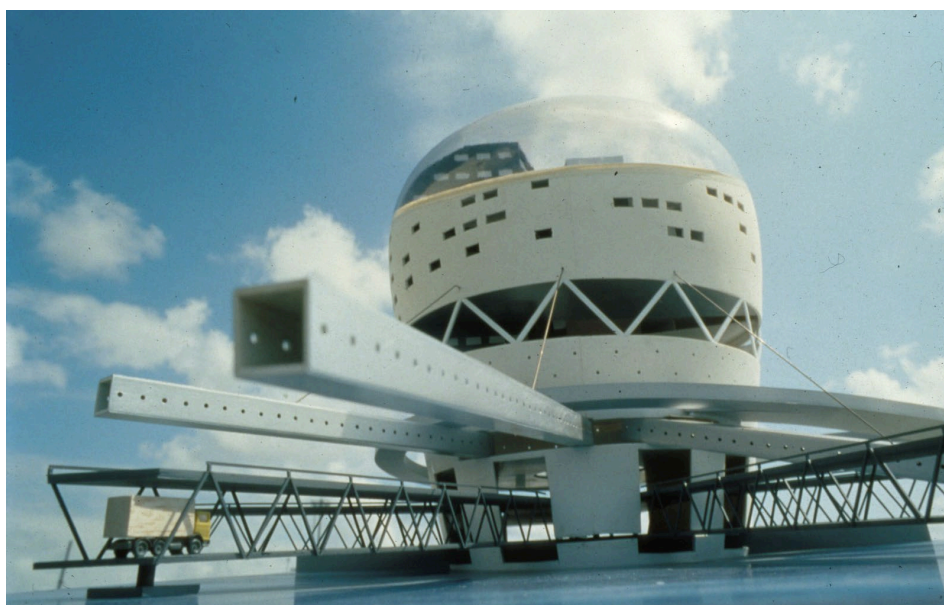


Fig. 7.10 - Zeebrugge, OMA,
1989. Perspectiva interna, vista
do átrio central com a tela de
projeção.

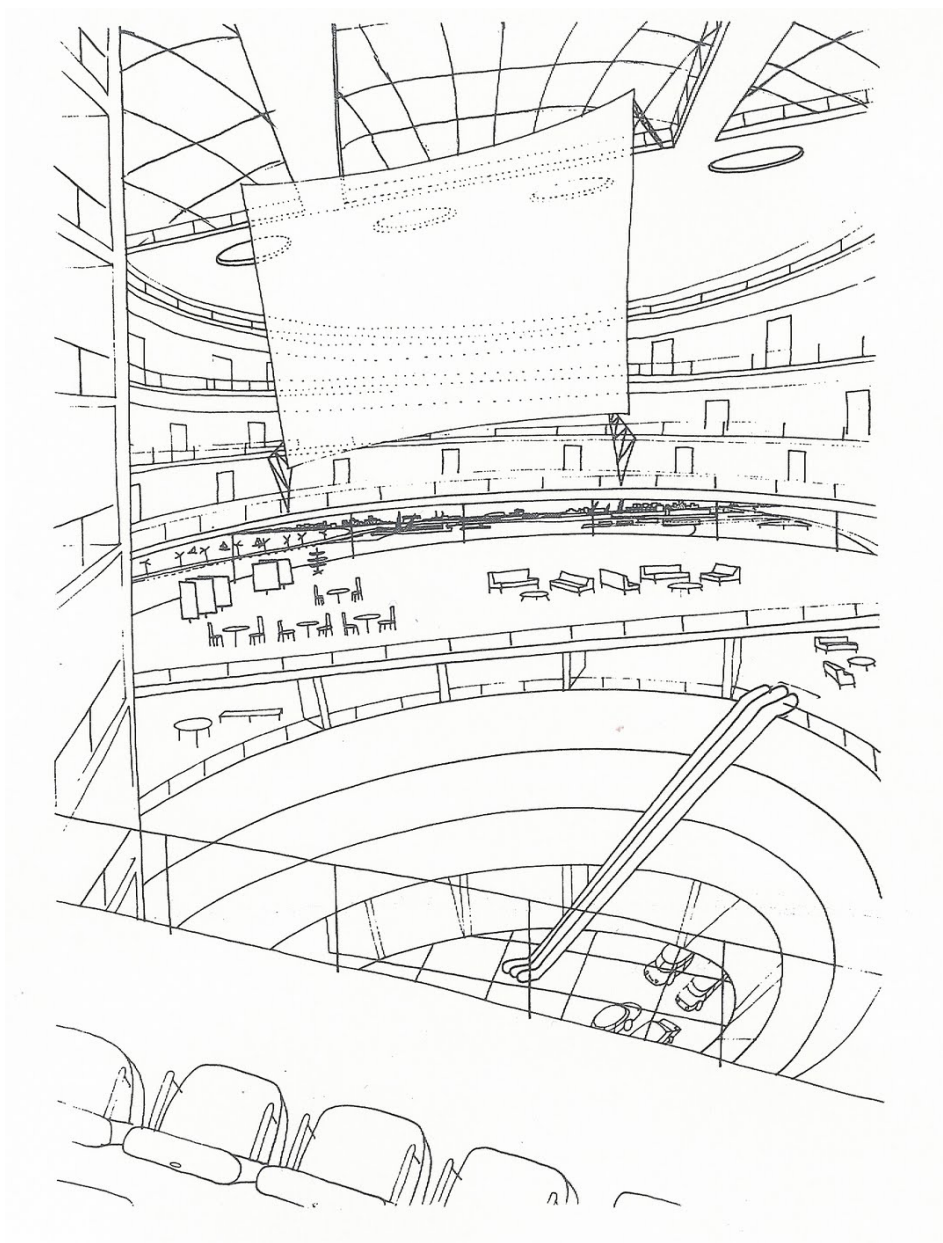


Fig. 7.11 - Zeebrugge, OMA,
1989. Maquete, detalhe do
auditório, torre de escritórios e
piscina.



Très Grand Bibliothèque

Na metade de seu livro “S, M, L, XL” Koolhaas apresenta um texto intitulado “*Bifurcations: Effects of Structure*,” ensaio que precede a apresentação da proposta para o concurso da Biblioteca da França, lançado em 1989. A necessidade de discorrer sobre a escala crescente dos projetos desenhados pelo escritório e o protagonismo da estrutura certamente surge quando Koolhaas é confrontado com o volume colossal da biblioteca nacional, que fazia parte dos *Grands Travaux* do presidente francês François Mitterrand (La Villette, Musée d’Orsay, Pirâmide do Louvre e Instituto do Mundo Árabe são alguns dos projetos contratados durante a gestão de Mitterrand). O programa de 250,000m² concentrado em um único corpo—a fim de criar uma cidade dentro da cidade—levou Koolhaas a explorar as consequências da estrutura e infra-estrutura em projetos desta magnitude. Localizado na região sudoeste de Paris, entre o Sena e um grande nó ferroviário, o projeto propunha, além de cinco bibliotecas distintas, um centro de conferências, restaurantes e escritórios. Koolhaas complementa o programa exigido com sua típica mistura de hedonismo à moda de Leonidov: academias, piscinas e jardins. A mistura programática e escala heterodoxa do concurso levam à busca de soluções “realmente inéditas”, como coloca Koolhaas: “ao nos concentrarmos na ‘acomodação’ do programa nestes territórios incomuns, sua artificialidade abriu novas possibilidades: fomos forçados, pela primeira vez, a explorar potenciais inéditos na formação do espaço.”²⁷³

279. As we concentrated on the “settlement” of the program on these unusual territories, their very unnaturalness opened up more new possibilities: we were forced, for the first time, to explore new potentials for the formation of space. KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S M L XL*. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 667

Para acomodar o extenso programa, que exigia áreas de acervo mais extensas que áreas de leitura, Koolhaas e sua equipe—integrada por Xaveer de Geyter, Ron Steiner, Alex Wall, entre outros—propõem que as cinco áreas distintas da biblioteca ocupem vazios de formas diversas “cavados” em um gigantesco volume “sólido” contendo o acervo, com aproximadamente 75x85 metros em planta e 100 metros em altura—três vezes maior que o limite estipulado pelo edital do concurso. A escala da proposta torna-se evidente quando comparada à proposta ganhadora de Dominique Perrault: no projeto do arquiteto francês, quatro altas torres em L são criadas nos vértices do terreno e todo o complexo é erguido sobre um plinto que ocupa o perímetro da quadra, contendo mais três pavimentos de programa no subsolo. Segundo Zaera-Polo, a densidade atingida pela concentração do programa em um único volume faz com que o edifício atinja uma massa crítica, aonde seus “órgãos internos” se liquefazem—fazendo uma referência aos estranhos espaços vazios no interior do volume. A proposta de sólidos derretidos de Zaera-Polo parece ecoar as dúvidas de Koolhaas ao projetar o edifício: “Num momento em que a revolução eletrônica parece derreter tudo que é sólido, é perigoso imaginar um edifício para a biblioteca definitiva.”²⁷⁴ Koolhaas descrever a solução adotada como “embriões flutuando, cada um em sua própria placenta tecnológica.”²⁷⁵ Ainda seguindo a metáfora de espaços liquefeitos, fluídos, suaves, Vidler adiciona:

280. “At a moment when the electronics revolution seems to melt all that is solid, it is dangerous to imagine the building of the ultimate library. But that was exactly what the French Government intended when it organized a competition for the Bibliothèque de France in the summer of 1989.” KOOLHAAS, Rem. National Library of France. In LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993. p. 68

281. “Embryos floating, each one with a technological placenta of its own.” *ibid.*

“[...] a ‘silhueta’ do ‘interior’ funcionalista no exterior espelha não a aparência externa do sujeito mas seu próprio interior biológico, agora transparente. Espaço paranóico é transformado, então, em espaço de pânico, aonde limites

282. “[...] the “ghosting” of the functionalist “interior” on the exterior mirrors not the outward appearance of the subject but its own, now-transparent biological interior. Paranoiac space is transformed then into panic space, where all limits become blurred in a thick, almost palpable substance that has substituted itself, almost imperceptibly, for traditional architecture.” VIDLER, A. *The Architectural Uncanny*. Tradução . Cambridge: MIT Press, 1999. p.225

283. “[...] a mutated architecture no longer obsessively committed to form making but to the creation of conditions, the fabrication of content—scriptwriting by tectonic means.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S M L XL*. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 665.

284. “But this would demand too many pyrotechnics: grottoes supporting the weight of 30 stories.” *ibid.* p.669.

285. “The building cannot afford to have ducts. If it turns “zebra,” it will never exist. Services must be exiled from section.” *ibid.* p. 673

tornam-se turvos em uma substância espessa, quase palpável, que se substitui, quase imperceptivelmente, por arquitetura tradicional”²⁷⁶

Os cinco embriões de Koolhaas manifestam-se através de formas completamente distintas: um conjunto de “seixos,” um “X” formado pelo cruzamento entre um prisma retangular e um tubo, uma gigantesca espiral, um ovo de ponta cortada e, finalmente, um *looping*.

Para implementar o partido ambicioso e colossal, Koolhaas e sua equipe passam imediatamente à solução estrutural. Como citado anteriormente, os três projetos “grandes” de 1989 serviram como advertência do impacto da estrutura em projetos de larga escala. Na introdução à seção “L” de seu livro *S, M, L, XL*, Koolhaas apresenta o texto seminal *Bigness*, que anuncia de maneira gráfica o problema da escala: as primeiras páginas são preenchidas por letras de tamanho exagerado, não permitindo que mais de uma sentença ocupe cada folha e, a medida que o texto avança, a fonte reduz até um tamanho regular. Segundo Koolhaas, a Biblioteca a França representa “uma arquitetura mutada, não mais obsessivamente dedicada à criação da forma mas sim à criação de condições, à fabricação de conteúdo—escrever roteiros por meios tectônicos.”²⁷⁷ A paginação de *Bigness* relaciona-se com os dispositivos tectônicos do projeto da Biblioteca não apenas em conteúdo, mas em sua formatação. Desenvolvido novamente em parceria com Cecil Balmond, inicialmente Koolhaas e sua equipe tentam aplicar a estrutura Dom-ino ao volume de 100 metros de altura, porém—assim como na formatação do texto em seu livro—os apoios verticais no pavimento térreo tornavam-se tão espessos que restava pouco ou nenhum espaço livre em planta, transformando o dispositivo da planta-livre numa restrição completa da planta. Numa segunda opção, os volumes internos teriam uma casca cuja resistência poderia suportar todos os pavimentos do volume. Novamente, a ideia é descartada, desta vez porque “a solução exigiria muita pirotecnia, cavernas suportando o peso de 30 pavimentos.”²⁷⁸ Uma terceira solução pretendia reutilizar a proposta para o primeiro Kunsthal, aonde vigas Vierendeel ocupavam um pavimento inteiro, liberando o pavimento seguinte de qualquer estrutura. Esta opção também foi descartada, uma vez que em determinados pavimentos as vigas ocupariam três andares e inevitavelmente atravessariam os vazios dos espaços das bibliotecas. Segundo Koolhaas “o edifício não pode ter dutos. Se ele se tornar uma ‘zebra,’ deixará de existir. Serviços devem ser exilados da seção.”²⁷⁹ No mesmo ano, esta solução de vigas alternando com espaços livres de estrutura foi reutilizada no projeto ZKM.

A última opção desenvolvida por Balmond propunha cinco paredes de concreto espessas que se estenderiam por quase toda altura do volume e conteriam toda infra-estrutura necessária, tornando os planos horizontais das lajes mais delgados. Nesta opção, devido à enorme resistência de cada parede—contendo aproximadamente 3,000m³ de concreto—os vazios das bibliotecas poderiam ser retirados do volume com certa liberdade. As cinco paredes seriam apoiadas e travadas por um núcleo rígido de serviços e circulação vertical, ao oeste—de frente ao nó ferroviário—e, de outro lado, por seis apoios em “X,” de frente para o Sena.

O resultado desta solução heterodoxa é uma espécie de corte-livre, assim

como em Jussieu, porém gerado pelo contraste entre cheios e vazios, não pela deformação das linhas horizontais. Christoph Lueder, em seu texto *“Poché: The Innominate Evolution of a Koolhaasian Technique,”* compara os cortes da Biblioteca da França aos *pochés* de projetos Beaux-Arts, áreas entre linhas de paredes espessas preenchidas em preto, criando contraste entre vazios esculturais e massas esculpidas. Esta comparação certamente torna-se clara ao analisar as plantas e cortes apresentados: nestes desenhos, toda área de acervo é representada por um preenchimento escuro, enquanto os espaços de leitura da biblioteca são grandes volumes em branco. Segundo Rowe e Koetter, o *poché* revela “a pegada deixada na planta pelo peso da estrutura,”²⁸⁰ porém na Biblioteca da França, estas “pegadas” são divididas entre planta e corte. Enquanto os projetos clássicos limitavam o posicionamento de vazios em corte devido às restrições estruturais—uso predominante de alvenaria estrutural—as gigantescas paredes de concreto de Koolhaas e Balmond permitiam que os vazios fossem distribuídos dentro do volume sem relação uns com outros. A palavra *poché* se ausenta do vocabulário de Koolhaas até o projeto para a casa Y2K, em 1999. Segundo Lueder, Koolhaas evita o termo a fim de criar distanciamento das correntes contextualistas pós-modernas²⁸¹, especialmente dos textos dos irmãos Krier e da exposição *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, organizada por Arthur Drexler no MOMA em 1975.

Apesar de evitar o termo *poché*, parece evidente que Koolhaas se vale da técnica na Biblioteca da França, à sua maneira. Uma das maquetes mais notórias do projeto, desenvolvida por Vincent de Rijk, mostra os espaços das bibliotecas como sólidos de gesso flutuando no vazio que seria o bloco sólido de acervo. Esta inversão de cheio/vazio evoca as maquetes de Luigi Moretti apresentadas em seu artigo *“Strutture e Sequenze di Spazi”*, publicado em 1952 na revista Spazio e republicado em 1974 na publicação *Oppositions*, editado no IAUS de Nova York por Eisenmann e Frampton precisamente no período em que Koolhaas frequentava o instituto para suas pesquisas para Nova York Delirante. No texto, Moretti mostra maquetes em gesso representando o vazio de edifícios de Guarino Guarini, Palladio entre outros, revelando a sequência e a qualidade escultural dos vazios formados entre os *pochés* de plantas e cortes. As semelhanças entre o projeto de Koolhaas e as maquetes de Moretti, porém, acabam aqui. Enquanto Moretti revela a sequência gerada pelos vazios, a compressão e expansão dos espaços, Koolhaas ressalta sua independência, a ausência de linearidade permitida pelo corte livre. Rowe observa em seu texto *“Mathematics of the Ideal Villa”* que a estrutura independente troca as possibilidades espaciais do corte escultural pela certeza da grelha regular, “o corte livre é trocado pela planta livre.”²⁸² Na Biblioteca da França, a estrutura colossal parece dar uma terceira opção, um corte escultural livre—permitindo formas curvas, espirais e loopings—e uma planta livre—permitindo círculos, quadrados, elipses. Porém, a aparente liberdade tem consequências: a presença de superfícies horizontais e verticais vistas de qualquer posição no edifício não permitem a liberdade e a sugestão de infinidade da planta livre nem o peso surpreendentemente suspenso no ar dos espaços esculpidos Beaux-Arts.

Estas consequências, porém, não traduzem-se na apresentação do

286. “the imprint upon the plan of the traditional heavy structure” ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage city*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1978. p. 78 apud. LUEDER, Christoph. *Poché: The Innominate Evolution of a Koolhaasian Technique*. In VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) *OASE 94: O.M.A. The First Decade*. Rotterdam: 010 Publishing, 2015. p. 129

287. *ibid.* p. 125

288. ROWE, Colin. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: MIT Press, 2009. p. 8

projeto. Na maquete de gesso apresentada, os volumes parecem flutuar presos aos nove núcleos de circulação vertical, que são, como Koolhaas explicita na memória, volumes de vidro sem função estrutural; a maquete de acrílico revela quase nada do interior do cubo; o famoso desenho isométrico mostrando a totalidade do complexo ignora as paredes de concreto; as únicas duas perspectivas internas apresentadas nos concursos são pequenos croquis a mão (Fig. 7.25) aonde as paredes não aparecem. O resultado final dos vazios na Biblioteca da França teriam mais semelhança com a primeira versão do projeto Coolsingel, em Rotterdam, apresentado pelo OMA em 2012 (Fig. 7.26), do que com as famosas imagens reveladas à época. No projeto holandês, grandes vazios esféricos são recortados num edifício composto por uma grelha de paredes de concreto, revelando nos vazios o topo da geometria recortada, estampando o desenho de trama regular nas bordas do vazio.

As áreas negras em corte, que separam os vazios das bibliotecas da área de acervo, servem como isolamento entre os espaços, acessados exclusivamente através do elevador. Segundo a memória do projeto:

“Com sua habilidade de estabelecer conexões mecânicas, não arquitetônicas, o elevador sempre teve um potencial revolucionário latente de introduzir uma nova era de relações liberadas e randômicas entre diferentes componentes de um edifício.”²⁸³

Koolhaas busca testar uma de suas teorias desenvolvidas em Nova York Delirante, a cisão: segundo Koolhaas o advento do elevador liberta o edifício de qualquer continuidade vertical, permitindo que programas conflitantes coexistam em proximidade. Para por em prática o conceito, nove núcleos de circulação vertical de vidro são posicionados no hall principal do edifício em grelha de 3x3—chamado por Koolhaas de *Great Hall of Ascension*. Cada um dos elevadores teria um destino diferente: o elevador central levaria à biblioteca de aquisições recentes, o elevador na extremidade nordeste levaria à biblioteca de pesquisa, o elevador da extremidade sudeste levaria à sala de catálogo, e assim por diante. Segundo Koolhaas, dentro de cada vazio, representando o espaço “público” de leitura, as salas “permitiriam a leitura simultânea de livros, filmes, música e computadores na forma de ‘tablets mágicos’ eletrônicos,”²⁸⁴ prevendo uma tecnologia até então inexistente em mais um de seus textos em tom de ficção científica—evocando memoriais de Ivan Leonidov. A cobertura, contendo os programas dedicados ao corpo—piscinas, jardins, academias, quadras de esporte—seria acessada por diversos elevadores. Sinais luminoso nas laterais dos volumes de vidro dos elevadores indicariam o destino de cada um dos tubos, funcionando como um sistema de correio pneumático, entregando visitantes diretamente a seus destinos. Desta maneira, o edifício eliminaria, ao menos internamente, qualquer possibilidade de *promenade*, de sequência espacial. O único movimento possível seria dentro das bibliotecas específicas, tornado obrigatório o retorno ao hall principal através do elevador para acessar outros espaços—o volume rígido de serviços ao oeste conteria outros elevadores que criariam atalhos, mas conceitualmente a circulação deveria dar-se de maneira fragmentada. Kipnis comenta sobre o uso intenso da circulação vertical mecânica:

289. “In its ability to establish relationship mechanically rather than architecturally, it was always the revolutionary potential of the elevator to introduce a new era of liberated and randomized relationships between the different components of a building.” KOOLHAAS, Rem. National Library of France. In LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993. p. 68 p. 68.

290. “Permit the simultaneous reading of books, films, music, and computers in the for of electronic ‘magic tablets.’” KOOLHAAS, Rem. National Library of France. In LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991. p. 132.

“Em sua influente proposta para o concurso da Biblioteca Nacional da França, por exemplo, o arquiteto propôs o uso extensivo de circulação mecânica, salas de leitura isoladas e opacidade visual para erradicar o peso da presença institucional e para permitir que o edifício engula o visitante naquele isolamento, oras eufórico, oras ameaçador, peculiar à cidade, experimentando uma liberdade pouco celebrada por urbanistas sociais.”²⁸⁵

291. “In his influential entry for the Bibliothèque Nationale de France [TGB] competition in Paris, for example, the architect proposed the extensive use of mechanical circulation, isolated reading rooms, and visual opacity to eradicate the weight of institutional presence, and to allow the building to engulf the visitor in that sometimes euphoric, sometimes menacing isolation peculiar to the city, and experience of freedom not often celebrated by social urbanists.” *Question of Qualities* p. 123

292. “The TGB or Agadir are topographies where measure and proportion, the basic instruments of classical architecture, are replaced by fundamentally topological relationships, geometries of connections, adjacencies or distances instead of measurements, magnitudes of properties.” ZAERA-POLO, Alejandro. “Notes for a Topographic Survey” in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, nº 53, 1993. p. 40.

293. “This exploration allowed us to explore other unquestioned assumptions, for instance, that the so-called facade is of particular importance in architecture just because it is the interface between the building and the “natural” world (which explains the humiliating fact that across a 70-year gap in a century marked by incredible change, the look of architecture has barely changed.)” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 667

294. “At Jussieu, as in the Très Grande Bibliothèque, Koolhaas retains aspects of classical architectural notation, such as the differentiation of the building’s front, back, and sides. The differential between the building’s sides, one of which appears almost eaten away by interior voids while others are mostly intact, also maintains the classical legibility of front and back. Finally, the opening provided by a type of porte-cochère, a portico-like element marking the transition from exterior to interior at ground level, twists up through the project, seemingly autonomous from the building’s formal organization.” EISENMANN, Peter. *Ten Canonical Buildings*. Nova York: Rizzoli International Publications, 2008. p. 206

Fora o volume cúbico principal, o edifício contava com anexos que fariam a conexão com o entorno. Os desenhos disponíveis não deixam claro os fluxos de acesso, mas algumas considerações podem ser feitas. No limite sul, um volume baixo e retangular com um pequeno port-cochère semi-circular, com aberturas lineares e estrutura de paredes portantes parece abrigar salas de conferência e administração. Ao oeste, uma longa alça projeta-se da rodovia que ladeia o nó ferroviário, servindo, aparentemente, como acesso de serviços e carga e descarga e conexão com diversos modais de transporte urbano, incluindo um acesso subterrâneo. Entre o volume principal e o volume ao sul, uma larga área preenchida por finas colunas redondas equidistantes divididas horizontalmente por planos de gosto mieseanos criam uma grande sala de exposição com pátios. Ao norte do volume principal, uma floresta com árvores plantadas em uma grelha regular faz contraponto à sala de exposição. A julgar pelos desenhos disponíveis, o acesso principal daria-se pela face oeste, de frente ao Sena, através de uma passarela atravessando o rio, vindo do *Parc de Bercy*.

O resultado final de fato aparenta ser algo “completamente inédito” como Koolhaas buscava. O extenso programa do edifício condensado num cubo parece criar um objeto que, devido a escala, torna-se independente da cidade, conforme as prerrogativas de Koolhaas em *Bigness*. Segundo Zaera-Polo:

“A Biblioteca da França ou o projeto de Agadir são topografias aonde medida e proporção, os instrumentos básicos da arquitetura clássica, são substituídos por relações fundamentalmente topológicas, geometrias de conexões, adjacências ou distâncias ao invés de medidas, magnitudes de propriedades.”²⁸⁶

Se, através da escala, um edifício isola-se da cidade e torna-se cidade por mérito próprio, qual a consequência desta transformação para os instrumentos da arquitetura clássica e, especialmente, a fachada, que até então deveria mediar entre o edifício construído e seu entorno imediato? Segundo Koolhaas, a dimensão não explorada do programa cria novas liberdades simbólicas para as elevações do edifício:

“Esta exploração nos permitiu explorar outras suposições não questionadas, por exemplo, que a chamada fachada é de interesse particular na arquitetura apenas porque faz a interface entre o edifício e o mundo ‘natural’ (o que explica o fato humilhante de que nos últimos 70 anos em um século marcado por mudanças incríveis, a aparência da arquitetura permanece quase intacta.”²⁸⁷

Porém, apesar de Zaera-Polo afirmar a quebra com conceitos clássicos de composição e Koolhaas questionar o valor simbólico da elevação, Eisenman vê no projeto do OMA resquícios de arquitetura clássica, que chegaram até o fim do século XX através dos arquitetos modernos, apontando que “na Biblioteca da França, Koolhaas mantém aspectos da notação da arquitetura clássica, como a diferenciação entre a frente, fundos e laterais do edifício.”²⁸⁸ Assim como nos colossais projetos teóricos de Étienne-Louis Boullée, que precedem a Biblioteca da França em escala e geometria—a esfera, o cone, o cubo—, Koolhaas tem preferência por volumes abstratos, e a Biblioteca da

França não escapa do exercício de proporção, composição e caracterização adequada de suas fachadas. Como observa Eisenman, a diferenciação entre fundos e frentes aqui é evidente: a fachada dos fundos, voltada para o nó ferroviário a oeste, é composta por um grande volume em concreto opaco com pequenas aberturas para os espaços de serviço, enquanto a fachada frontal volta-se para o Sena, destaca a estrutura colossal através de colunata em X que marca o acesso e suporta a caixa de vidro translúcido que permite vislumbres do interior. Esta fachada dá indícios de que a proporção certamente não foi deixada ao acaso e tampouco resulta de um dos métodos “automáticos” citados por Koolhaas e reforçados por Lucan em seu livro “*Composition, Non-Composition*”. Os pilares em X tem precisamente 1/3 da altura do cubo de vidro translúcido, e sua proporção evoca cariátides abstratas que suportam o peso do volume das bibliotecas.

O projeto da Biblioteca da França distancia Koolhaas dos desconstrutivistas da exposição organizada por Philip Johnson um ano antes. Àquela altura, Koolhaas foi incluído pela curadoria na alcunha desconstrutivista devido às colagens heterogêneas de referências às vanguardas da década de 1920, mas sua arquitetura estava longe das criações histriônicas que buscavam conscientemente descartar a notação clássica. Como Koolhaas coloca na seção “Lobotomia” de Nova York Delirante, a tecnologia (em especial a estrutura independente) permite que o interior se liberte do contexto e a fachada mantenha sua função simbólica sem se dobrar às necessidades do programa. Enquanto a “honestidade” modernista entre interior e exterior é posta em xeque, a elevação mantém sua função de mediar entre exterior e interior. No caso da Biblioteca, o conceito de lobotomia é claro: enquanto o interior ganha liberdade sem precedentes devidos às inovações tecnológicas— neste caso graças às colossais paredes de concreto estruturais e aos elevadores— as fachadas mediam entre um contexto desfavorável—o nó ferroviário, para o qual o prédio vira as costas—e recebe os visitantes que atravessam o Sena vindo do *Parc de Bercy*. Na primeira versão da memória, publicada no livro OMA/Rem Koolhaas em 1990 por Jacques Lucan, Koolhaas reconhece a função simbólica das formas escolhidas para cada uma das bibliotecas: “a última função da arquitetura será criar espaços simbólicos que respondam ao desejo persistente por coletividade.”²⁸⁹ As inovações do projeto da Biblioteca não são geradas, portanto, por quebras radicais com o passado, mas sim através da justaposição e alteração de conceitos que fazem parte do cânone da arquitetura. O resultado deste amálgama de estratégias resultou numa proposta que segue como uma das obras mais notórias do escritório, apesar de ter recebido apenas menção honrosa, tornando-se, para a história da teoria da arquitetura mais relevante até mesmo que o projeto de Dominique Perrault, vencedor do concurso. A importância do projeto é reconhecida por K. Michael Hays, que o inclui em seu livro *Architecture Theory Since 1968*, em meio a apenas sete projeto escolhidos—sem menção do projeto de Perrault. Zaera-Polo conclui sua introdução à El Croquis 53 afirmando que a “proliferação da não-articulação de conexões de espaço e tempo e a insistência em diversidade” são a “consequência lógica dos desenvolvimentos do regime de acumulação flexível.”²⁹⁰ A atenção que Koolhaas volta, no fim

295. “The latest function of architecture will be to create symbolic spaces that respond to the persistent desire for collectivity.” KOOLHAAS, Rem. National Library of France. In LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1991. p. 132.

296. ZAERA-POLO, Alejandro. “Notes for a Topographic Survey” in LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F.; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, n° 53, 1993. p. 34.

dos anos 1980, para a interação entre espaço, estrutura, infra-estrutura e programa torna, segundo o autor espanhol, a Biblioteca da França, o terminal de Zeebrugge e o ZKM—último projeto desta categoria—representações precisas de sua época.

Fig. 7.12 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Esboços iniciais.

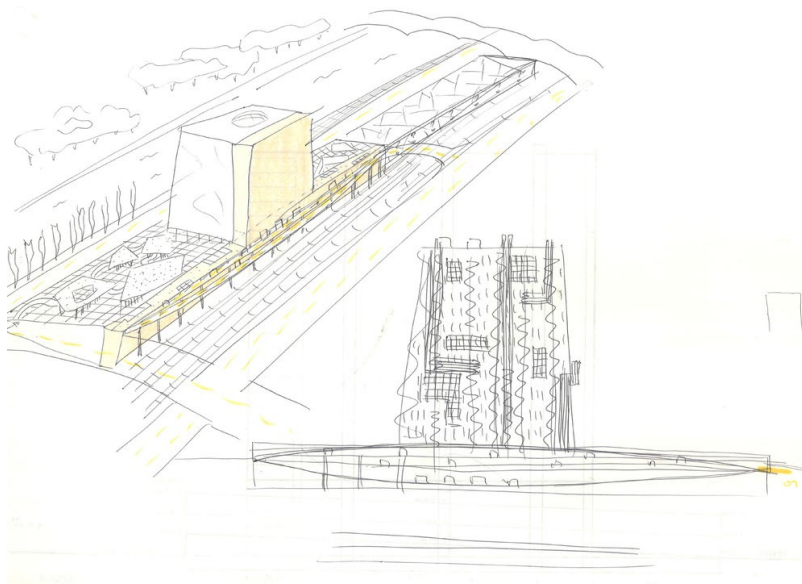


Fig. 7.13 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Esboço do conceito.

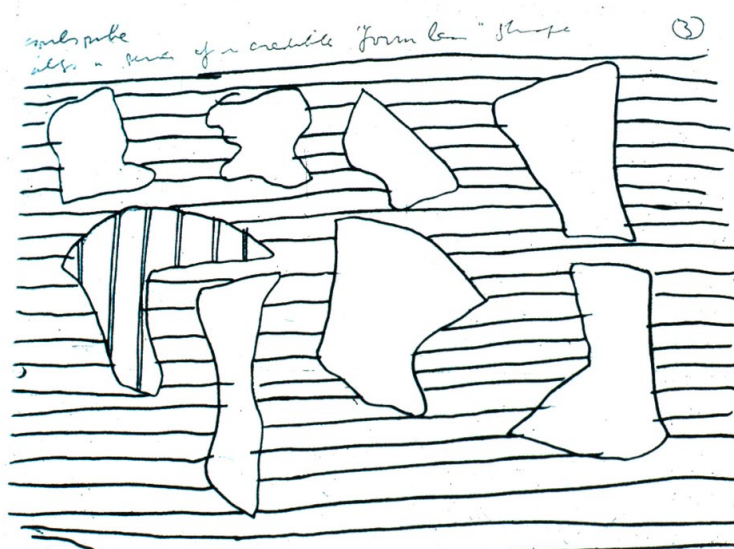


Fig. 7.14 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Maquete de estudo.

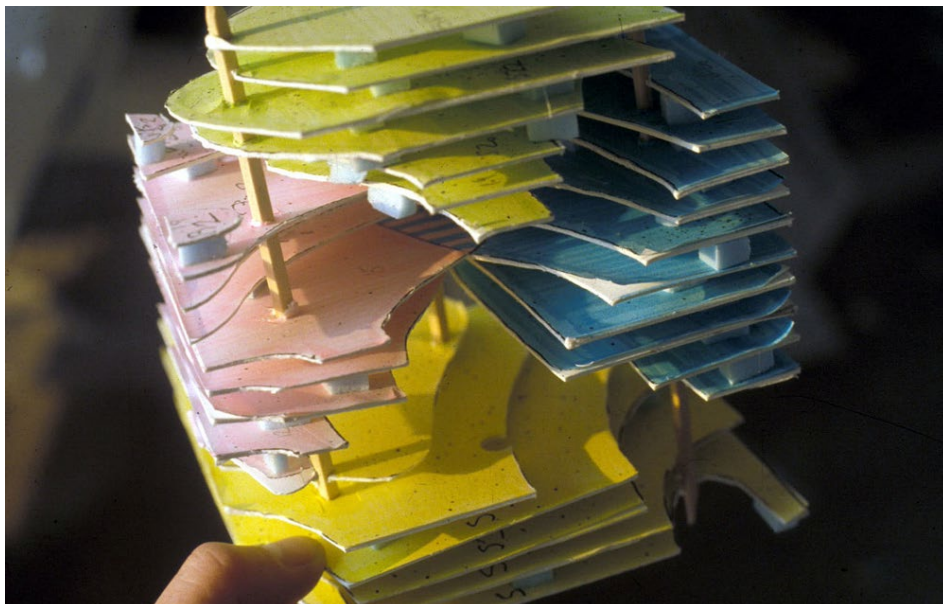


Fig. 7.15 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Maquete digital com os volumes que seriam “cavados” do bloco sólido.

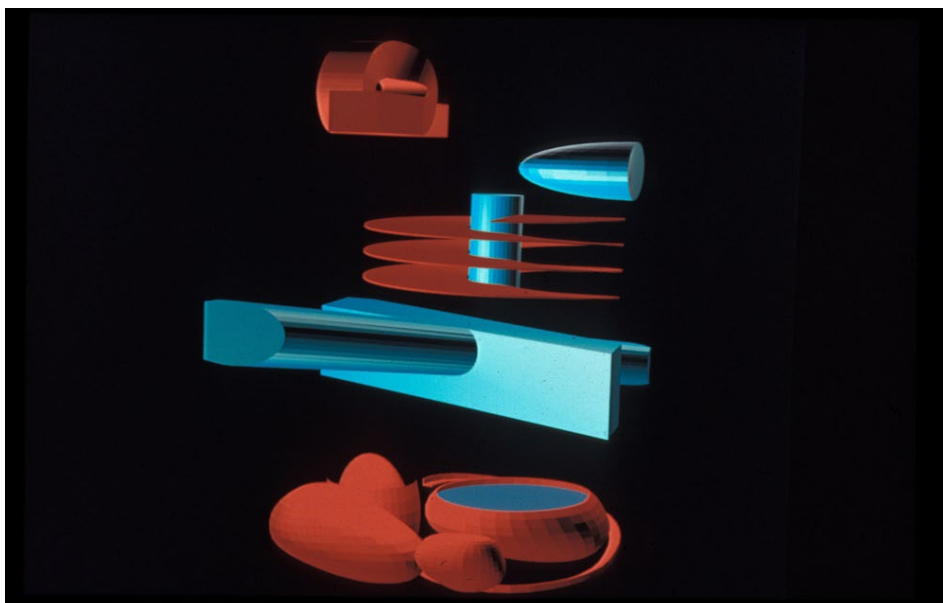


Fig. 7.16 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Maquete de estudos com os volumes representando vazios, como nas maquete de Luigi Moretti.

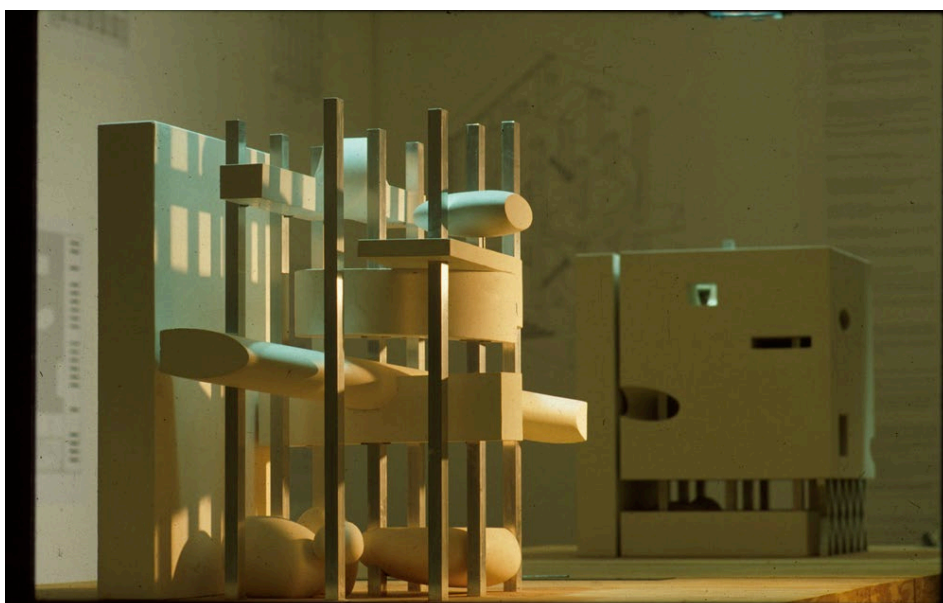


Fig. 7.17 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Maquete final.

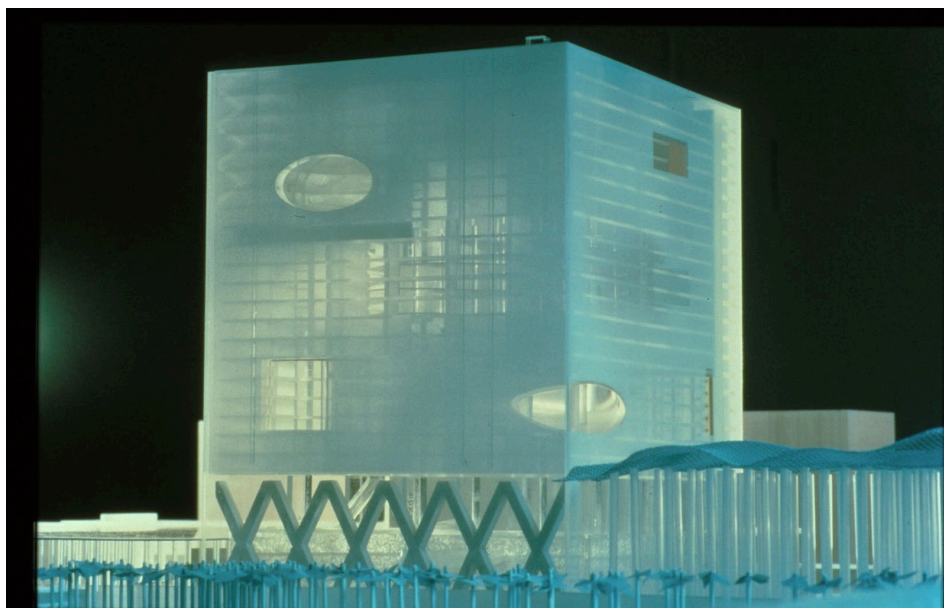


Fig. 7.18 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Planta do nível do hall de acesso, com funções periféricas distribuídas em volumes anexos.

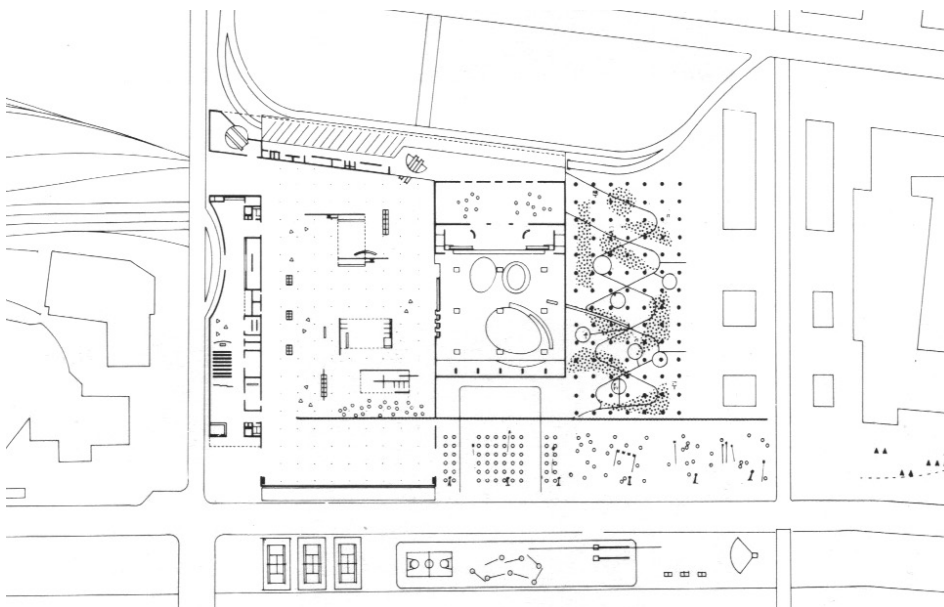


Fig. 7.19 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Axonométrica mostrando os volumes internos e os edifícios anexos que formariam o restante do conjunto.

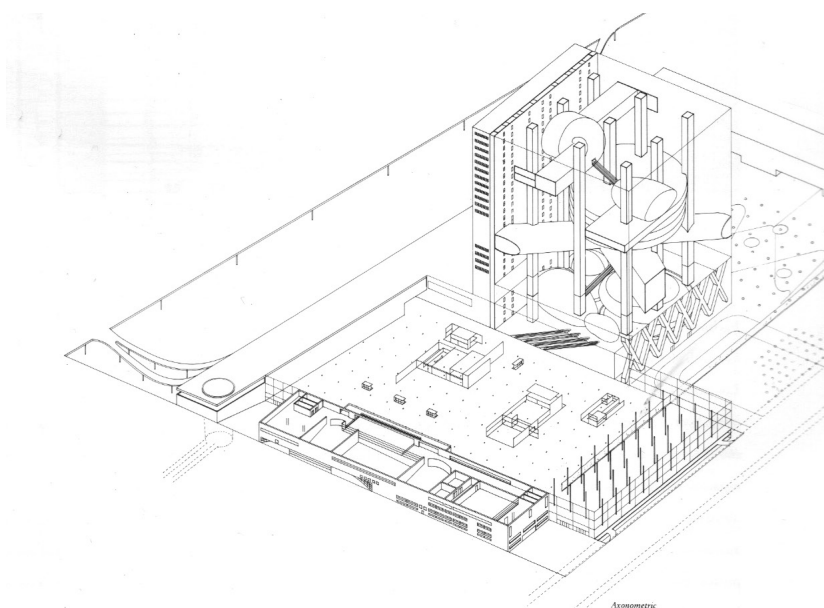


Fig. 7.20 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Plantas mostrando os diferentes vazios dentro da biblioteca.

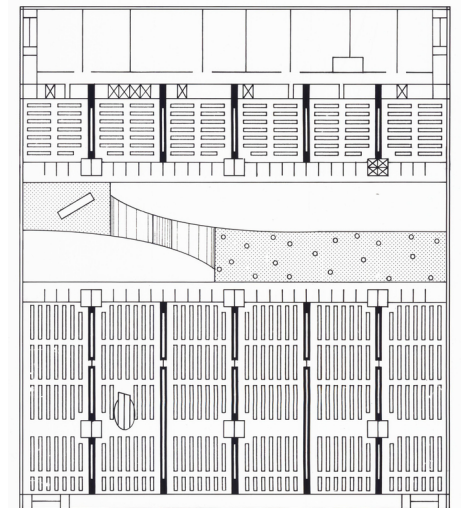
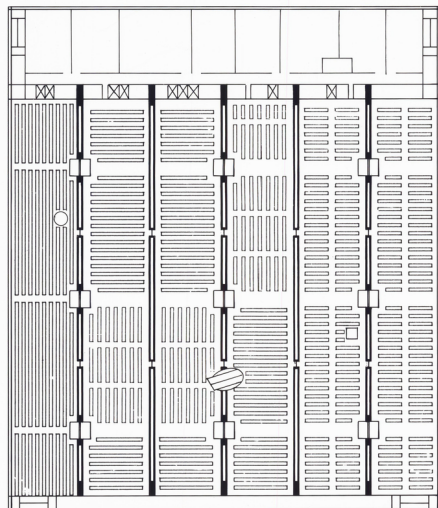
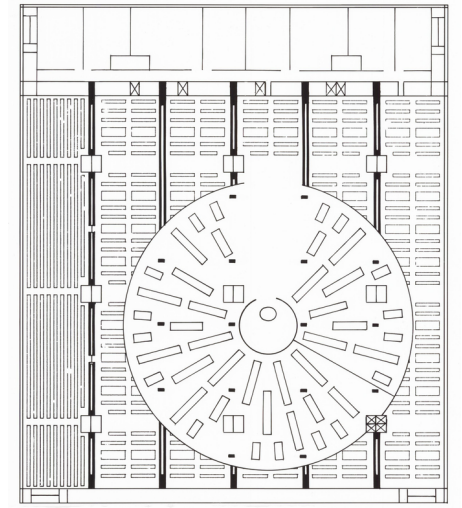
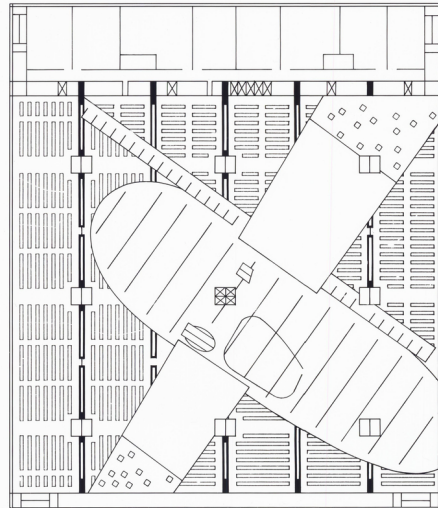
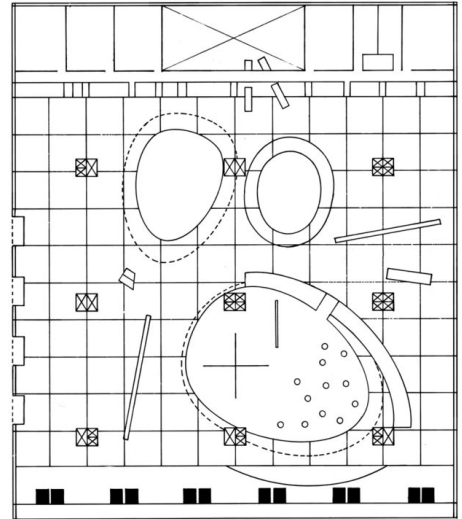
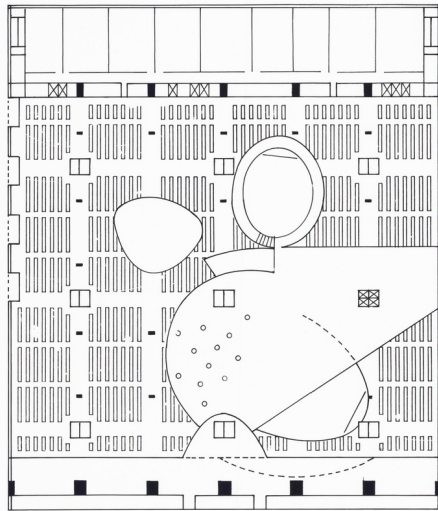


Fig. 7.21 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Cortes. No corte a esquerda vê-se as paredes de concreto que formam a estrutura.

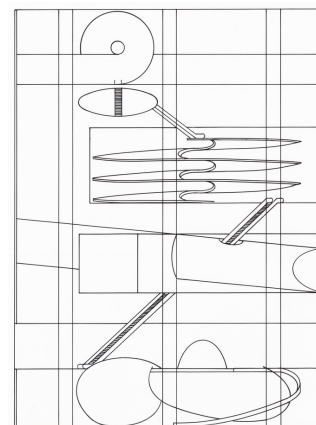
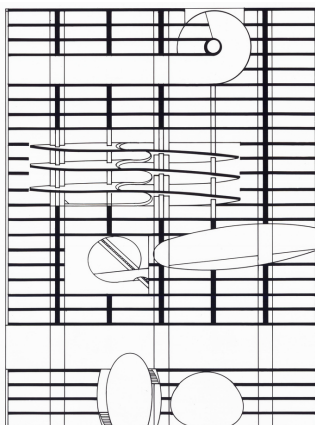


Fig. 7.22 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Elevações.

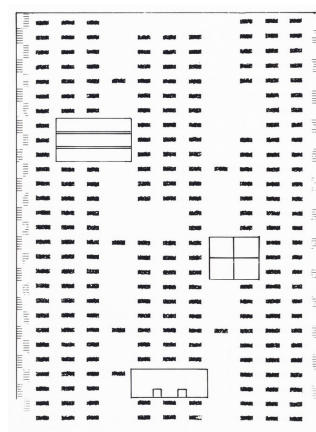
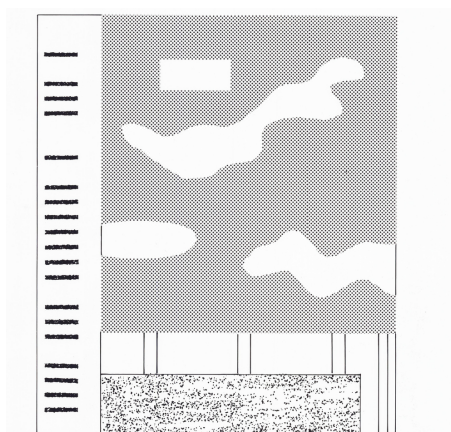


Fig. 7.23 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Elevações de quatro das paredes de concreto que suportam o edifício.

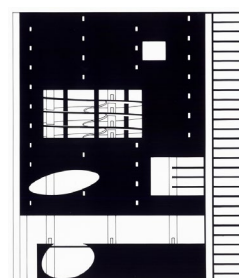
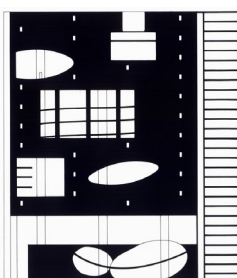
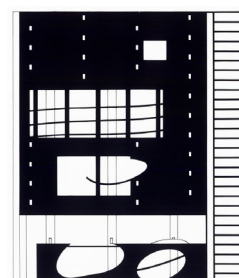
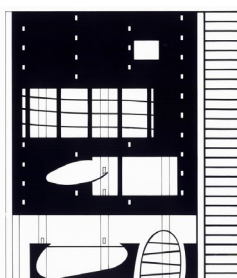


Fig. 7.24 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. No diagrama da esquerda são mostradas apenas as paredes de concreto, no diagrama da direita apenas as lajes.

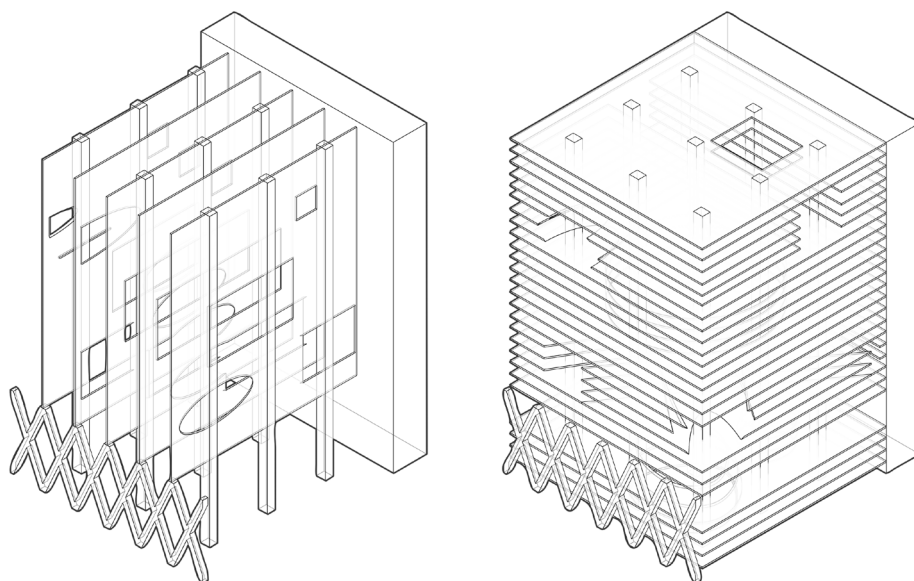
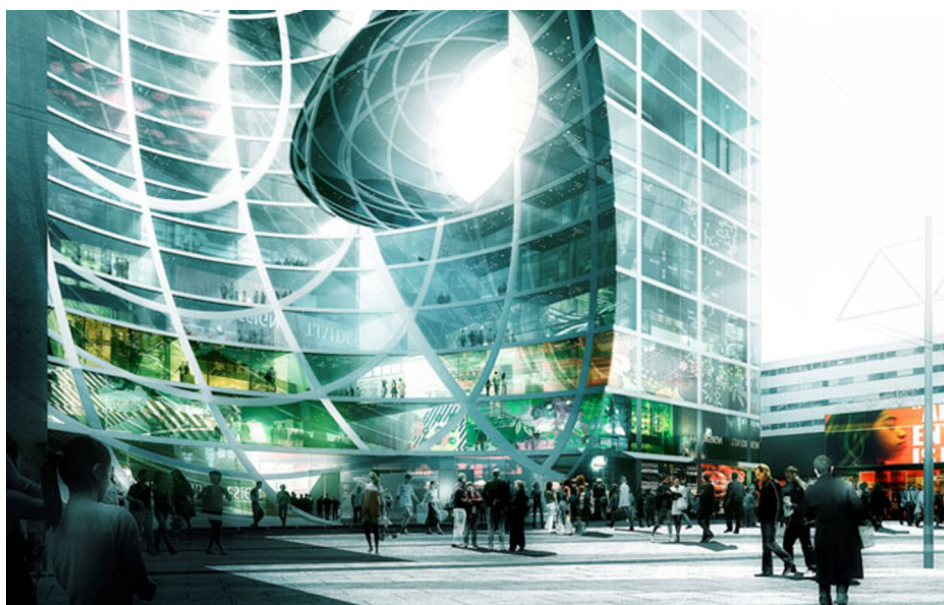


Fig. 7.25 - Biblioteca Nacional da França, OMA, 1989. Os poucos croquis dos espaços internos que acompanharam a proposta do concurso.



Fig. 7.26 - Coolsingel, OMA, 2012. Os vazios internos da Biblioteca Nacional da França teriam mais semelhança com os vazios do projeto de 2012 do que com as imagens e maquetes apresentadas pelo OMA no concurso.



Zentrum für Kunst und Medientechnologie

O último grande concurso desenvolvido pelo OMA em 1989 foi também o único a receber premiação, com o desenvolvimento do projeto executivo completo pouco antes do cancelamento da empreitada. O *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (Centro para Arte e Tecnologia de Mídia), ou ZKM, completa as explorações estruturais de Koolhaas e Balmond no fechamento da década de 1980. Localizado na cidade de Karlsruhe, no oeste da Alemanha, fazendo fronteira com a França, o programa para o ZKM propunha um novo centro cultural no limite da cidade barroca, junto a estação de trem. O edital do concurso exigia museu de mídia, museu de arte contemporânea, instalações para pesquisa e produção de música, vídeo e realidade virtual, auditórios, midiateca, restaurantes e espaços administrativos e técnicos. O programa, apelidado de *Electronic Bauhaus*, criava atrito com o tecido urbano existente: como inserir um edifício desta escala, com um programa tecnocêntrico, numa modesta cidade barroca? Para Koolhaas o ZKM seria um laboratório aberto ao público, “um grande aparato para investigar, de uma vez por todas, todas as conexões elusivas entre arte e tecnologia, uma arena Darwiniana aonde mídias clássicas e eletrônicas poderiam competir e influenciar-se mutuamente.”²⁹¹

Koolhaas e sua equipe—que neste projeto inclui os recém contratados Alejandro Zera-Polo e Farshid Moussavi, que deixariam o OMA anos depois para fundar o escritório Foreign Office Architects—interpretam o terreno de implantação a partir dos eixos X, Y e Z: o eixo X, sentido norte-sul, conectaria o centro da cidade barroca ao novo pólo tecnológico, passando por um túnel sob os trilhos do trem; o eixo Y, paralelo à estação de trem, simbolizava a transição entre pesquisa, produção e exposição; o terceiro eixo representaria uma transição do “artificial ao ‘natural’, do privado ao público,”²⁹² em uma dimensão até então pouco explorada na cidade alemã, a altura. No encontro dos três eixos, a maior parte do programa é concentrada em uma caixa de 43x43x58 metros, a fim de “gerar densidade, explorar proximidade, provocar tensão, maximizar fricção, organizar meios, promover filtragem, patrocinar identidade e estimular o enfraquecimento de barreiras.”²⁹³

Novamente, devido à escala do prisma proposto, o problema da estrutura torna-se determinante. O esquema de vigas vierendeel comportando todo um pavimento e livrando tanto as lajes superior e inferior—desenvolvido para a primeira versão do Kunsthal e testado e descartado na Biblioteca da França—parece ser ideal para o programa: com a variação entre pavimentos com elementos verticais e pavimentos totalmente livres de estrutura, Koolhaas e sua equipe podem empilhar salas de exposição—que admitem estrutura no meio da planta—e auditórios—que exigem grandes vãos livres. Desta maneira, criam-se dois volumes de concreto nas laterais leste e oeste que suportam três vigas vierendeel de alturas distintas, dividindo a seção do volume principal em seis faixas paralelas—semelhante ao esquema desenvolvido anos antes para o projeto do Parc La Villette que, por sua vez, derivava da organização formal do Downtown Athletic Club em Nova York. Em corte, o ZKM também evoca o arranha-céus ilustrado na publicação Life em 1909 (Fig. 7.28), aonde largas

297. KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 691.

298. “This sequence corresponds to a transition from production/research to display, from artificial to ‘natural’, from private to public.” *ibid.* p. 695.

299. “To generate density, exploit proximity, provoke tension, maximize friction, organize in-between, promote filtering, sponsor identity and stimulate blurring.” *ibid.* p. 692.

prateleiras livres de estrutura suportadas por estrutura metálica criariam a condição necessária para a construção de casas de campo idílicas, com vastos jardins. A ilustração foi utilizada por Koolhaas em Nova York Delirante como exemplo da arquitetura metropolitana de Manhattan.

Em seu texto *Last Apples*, Koolhaas afirma que, durante o desenvolvimento do projeto para a Biblioteca da França, a estrutura e serviços necessários tomavam tanta área quanto os espaços habitáveis do edifício, transformando o corte em uma “zebra.”²⁹⁴ No projeto para o ZKM, Koolhaas assume a “zebra” como inevitável, o espaço entre as três treliças ocupa praticamente metade do corte, e o espaço reservado exclusivamente para instalações ocupa aproximadamente 25% do edifício. Em 1989, ano do concurso, as consequências do espaço exigido por áreas técnicas—ar-condicionado, iluminação, aquecimento etc.—já eram notórias. Há décadas, Le Corbusier já afirmava: “*Pour Ledoux c’était facile; il n’avait pas de tubes.*”²⁹⁵ O aumento gradual das áreas técnicas durante o século XX foi documentada por Reyner Banham em seu livro *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Começando pelos arranha-céus norte americanos—estudados por Koolhaas em seu livro Nova York Delirante—, Banham cita exemplos notórios como o edifício PSFS (1932), de Lescaze e Howe, que dedicava um pavimento intermediário inteiro para maquinário, e o edifício administrativo das Nações Unidas—também estudado por Koolhaas em seu livro—de 1950, aonde a área necessária para equipamentos é ainda maior, ocupando três pavimentos inteiros da torre de escritórios. Segundo o autor britânico, o interesse pelos espaços de serviço foi reanimado a partir dos anos 1950, ano de conclusão da torre das Nações Unidas e, coincidentemente, ano de publicação de um extenso artigo sobre o edifício PSFS. Muitos arquitetos passam a revelar dutos e instalações, e é Louis Kahn quem melhor ilustra esta estratégia. Segundo Kahn, revelar a infra-estrutura do edifício não seria uma questão estética, uma busca pela linguagem da máquina, muito pelo contrário:

“Eu não gosto de dutos, eu não gosto de canos. Eu os odeio, e porque eu os odeio tanto, eu sinto que eles devem ter seu lugar. Se eu apenas os odiasse e não tomasse providências, acredito que eles invadiriam o edifício e o destruiriam completamente.”²⁹⁶

No edifício de Kahn utilizado como exemplo usado por Banham, o Richards Memorial Laboratories (1961), torres de serviço cercam uma planta quadrada contendo os espaços úteis, livres de dutos verticais. Como coloca Banham, “[o edifício] consiste em torres envidraçadas cercadas por torres serventes cegas, um *parti* com uma simplicidade e crueza quase Beaux-Arts.”²⁹⁷ No último capítulo, Banham aponta duas tendências opostas em relação aos espaços de serviços nos edifícios: “a libertação final da arquitetura do lastro da estrutura ou sua total subserviência às exigências do serviço mecânico.” Escrito em 1969, Banham não pôde prever que a exigência de paredes mais espessas andaria de mãos dadas com o pós-modernismo dos anos 1970 e 1980. De qualquer maneira, o autor identifica uma polarização de posições que se deve à uma visão imatura da disciplina, uma dialética que, em sua opinião, não opera de fato: “Ambas interpretações da situação existem especialmente devido à falácia infantil de que arquitetura é necessariamente

300. *ibid.*, p. 673

301. BANHAM, Reyner. *The architecture of the well-tempered environment*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. p. 249

302. “I do not like ducts, I do not like pipes. I Hate them really thoroughly, but because I hate them so thoroughly, I feel that they have to be given their place. If I just hated them and took no care, I think that they would invade the building and completely destroy it.” Kahn *World Architecture I*, London, 1964, p. 35. *apud.* BANHAM, 1984. p. 249

303. As the building strikes the eye, then, it consists of glazed served towers surrounded by blind servant towers, a parti of almost Beaux-Arts simplicity, and crudity.” *ibid.*, p. 252

304. “Both interpretations of the situation are current, largely because of the infantile fallacy that architecture is necessarily divisible into function and form, and that the mechanical and cultural parts of the art are in essential opposition.” *ibid.* p. 265

dividida em função e forma e que as partes mecânicas e culturais da arte são essencialmente opostas.”²⁹⁸

A comparação entre o projeto de Koolhaas e os textos de Banham não é casual: assim como a maioria das plantas apresentadas por Banham em seu livro contém o desenho das instalações de serviço sobreposto às plantas e cortes dos edifícios, o ZKM é apresentado por Koolhaas em seu livro *S, M, L, XL* com as instalações sobrepostas aos desenhos técnicos do edifício. O detalhe certamente intencional deixado por Koolhaas dá a entender a importância dada as instalações técnicas no desenvolvimento do projeto. A proposta de Koolhaas, desenvolvida duas décadas depois da conclusão de Banham, busca justamente desfazer a “falácia infantil” que determina que cultura e máquina são essencialmente opostos. Formalmente, o projeto aproxima-se de Kahn tanto em planta quanto corte: a planta consiste em um quadrado cercado por quatro volumes de serviço, assim como o Richards Memorial Laboratories; em corte, a organização assemelha-se ao esquema utilizado pelo arquiteto norte americano no Salk Institute, que alterna pavimentos livres de estrutura com vigas *vierendeel* com quase três metros de altura, que abrigam laboratórios. O esquema utilizado no corpo principal do ZKM é elementar, evocando os tipos de Quatremère de Quincy—assim como os esquemas de Kahn evocavam a *Beaux-Arts*, segundo Banham—, porém com proporções levemente distorcidas. Uma planta mostra um círculo quase inscrito no quadrado central—um de seus quadrantes escapa levemente, passando sobre um volume de serviços—e cercado por quatro retângulos, uma organização evidentemente clássica. A elevação sul (Fig. 7.35) é contraditoriamente monumental, uma vez que só permite acesso de carga e descarga. Três grandes portas metálicas são cavadas em um sóculo revestido em pedra natural que tem $\frac{1}{6}$ da altura do volume. Estas portas são dispostas de maneira quase simétrica—devido à diferença de largura dos volumes de serviço, quatro metros sobram no lado oeste. Uma das portas é posicionada no suposto eixo de simetria, duas nas laterais, espelhadas—com seus trilhos de caráter industrial também espelhados, integrando a composição. A falsa simetria bi-axial e monumentalidade são reforçadas por dois cilindros metálicos vermelhos de 10 metros de altura, por onde passam tubulações, que se penduram sobre a porta central—respondendo tardiamente à questão publicada por Colin St. John em 1961: “Serão os ‘espaços servente’ a próxima forma de decoração?”²⁹⁹

305. “Will ‘servant spaces’ be the next form of decoration?” *Perspecta VII* apud. BANHAM, 1984. p. 249

Porém, as semelhanças com Kahn terminam aí: o ZKM tem dois de seus volumes de serviço—norte e sul—revestidos em material transparente ou translúcido. Na fachada norte, o volume de serviço é apelidado por Koolhaas de “robô” e funciona como caixa cênica para o auditório principal, correndo toda a altura do edifício e contendo diversos equipamentos técnicos e elementos móveis, que eventualmente servem os museus. Visto de fora, o revestimento translúcido permite que se vislumbre o espetáculo visual do interior, criando uma fachada sempre em movimento, uma franca exposição dos elementos técnicos. Na fachada sul concentra-se a circulação principal para visitantes. Escadas rolantes e rampas se entrelaçam num circuito contínuo—uma versão rudimentar do percurso de Jussieu—que tem vista para o centro antigo da

306. “a short detour through one of the mechanical rooms” KOOL-HAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 969

307. “This metal wall is used as electronic billboard: activities of the center leak. Out and are projected in real time alternating with commercial messages, railway network bulletins, CNN, etc.” *ibid.* p. 696

308. “a colossal Decorated Shed on which a Technology of the Fantastic of electronic devices creates ever-changing light projections.” GARGIANI, Roberto. OMA: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008 p. 161

309. “Ebenso naheliegend wie vordergründig spult an den Fassaden des Medienzentrums die Bilderproduktion moderner Medien ab. Was tagtäglich in die Wohnstube flimmert, erscheint nun halt grösser.” HUBELI, Ernst. “X,Y und Z : Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, Ausführungsprojekt 1991.” *Werk, Bauen + Wohnen*, Zúrique, nº 78, 1991. p. 4

cidade. Sua fachada, ora translúcida ora transparente, revela o trânsito interno do edifício para toda cidade. O percurso—que começa a partir de uma vertiginosa escada rolante que vence 15 metros de altura—não se limita ao volume dedicado à circulação ao norte, por vezes forçando o visitante a passar entre salas de exposição e auditório—assim como no museu Kunshtal. Em determinado momento, “um pequeno desvio através de uma das áreas de serviço”³⁰⁰ leva o visitante ao interior da torre oeste, revelando uma parte das entranhas do edifício, um vislumbre dos bastidores (Fig. 7.36). O projeto de Koolhaas recusa a dicotomia proposta pelos arquitetos que Banham descreve, optando por transformar os serviços em espetáculo, áreas técnicas em uma espécie de museu dos bastidores.

As outras elevações—leste e oeste—têm tratamentos distintos. O volume oeste, que abriga apartamentos e salas administrativas, é composto por uma parede de concreto negro com janelas retangulares perfurando o plano em ritmo irregular. Um revestimento de um material que aparenta ser uma tela metálica cobre a porção esquerda da elevação, aonde estão contidos elevadores e escadas de emergência. Já a fachada leste, voltada para a praça de acesso de visitantes, é inteiramente recoberta por uma tela metálica, afastada 3 metros da parede de concreto que suporta as treliças, criando balcões que servem como foyer ou estar para auditórios e museus. Sobre esta tela metálica são projetadas imagens, tornando a fachada um “billboard eletrônico: as atividades do centro vazam para o exterior e são projetadas em tempo real, alternando com mensagens comerciais, boletins da rede ferroviária, CNN, etc.”³⁰¹ Ao contrário da fachada sul—que apresenta clara intenção compositiva—a fachada leste é deixada ao acaso: por detrás da tela semi-transparente, vêem-se lajes, rampas e escadas que confundem-se com as imagens projetadas na fachada. A solução—chamada por Gargiani de “um Galpão Decorado colossal aonde a Tecnologia do Fantástico de instrumentos eletrônicos cria projeções luminosas em constante mudança”³⁰²—parece não agradar críticos. Ernst Hubeli afirma que a fachada é “[solução] tão óbvia quanto aparentemente superficial, reproduções de imagens são projetadas nas fachadas do centro de mídia. O que diariamente aparece nas telas de televisão reaparece também aqui, apenas ampliado.”³⁰³

O espetáculo midiático, porém, limita-se ao volume cúbico, que ergue-se sobre as quadras de três pavimentos da cidade barroca. O cubo contento as salas de exposição e auditórios repousa sobre um plinto que abriga funções técnicas do edifício e faz conexão com a via ao sul, aonde se localizam os acessos de carga e descarga. Junto à face leste, uma laje dobrada cria três rampas, permitindo uma comunicação entre a praça de recepção para visitantes que chegam a partir do sul, o primeiro subsolo—nível da passarela que atravessa os trilhos do trem—e o segundo subsolo, com estacionamento e espaços técnicos. O cubo é completamente hermético e o acesso principal do edifício trai expectativas, sendo posicionado não na fachada sul—que contém o monumental pórtico simétrico adornado pelos tubos vermelhos—nem na fachada leste—a tela com o espetáculo midiático. Vindo do sul, ou das rampas do estacionamento, o visitante vê-se obrigado a acessar o edifício através de um volume de dois pavimentos que se estende por trás do cubo,

separando o ZKM da linha férrea. Este volume é majoritariamente opaco, revestido em mármore negro—evocando Mies van der Rohe, assim como o Morgan Bank—com apenas um rasgo baixo centralizado para o acesso. Ao atravessar as portas giratórias o visitante vê-se obrigado a dobrar 90° para acessar o auditório principal—no mesmo nível—ou subir a gigantesca escada rolante que leva, finalmente, ao átrio principal do edifício, na fachada norte.

O acesso para visitantes que vêm do centro de Karlsruhe dá-se por um túnel subterrâneo no eixo X, norte-sul, que parte da estação de trem, atravessa a estação ferroviária sob os trilhos e termina em uma escada rolante oblíqua que encontra o acesso principal dentro do bloco de mármore. Koolhaas e sua equipe estendem parte do programa exigido pelo edital para dentro do túnel, criando um museu de história da mídia, começando do lado da cidade antiga com pinturas rupestres, passando por desenhos animados da metade do século e terminando com mídias interativas e máquinas comandados por voz. O túnel/museu mostra o gosto eclético pela caracterização de espaços específicos de Koolhaas, assim como as salas do Congrexpo em Lille e, anos depois, nas salas da Casa da Música:

“Neste híbrido de programa utilitário e cultural, uma antecâmara linear com motivos germânicos medievais (lareira, vigas em tronco de madeira no teto) no nível dos trens representa uma plataforma para cultura: uma escada rolante aparentemente interminável transporta o visitante daqui, através de um buraco na parede, para o reino da mídia.”³⁰⁴

O simbolismo do túnel é evidente, quase pastiche: o visitante é transportado do centro da cidade antiga, arcaica, barroca, através de um túnel do tempo contendo uma breve história, uma espécie de preparação para que o visitante possa apreciar a obra repleta de espetáculo e tecnologia do outro lado dos trilhos do trem.

Em conclusão, Koolhaas afirma que o ZKM é

“Um manifesto para um novo tipo de edifício profundo/grande aonde os elementos fragmentados de arquiteturas recentes podem ser remontados em uma organização que não é dependente de critérios compositivos ou estéticos—um domínio tecnologicamente sofisticado aonde complexidade e liberdade podem ser perseguidas ao mesmo tempo.”³⁰⁵

Assim como nos outros edifícios desta categoria, Koolhaas expressa em seus textos que edifícios desta escala dispensam a figura controladora do arquiteto, dispensam contexto e tomam vida própria. Tratando do conjunto destas três obras, Koolhaas afirma:

“Talvez esta seja a (quase centenária) estranheza imanente do arquiteto do século XX: a revelação de que ao invés de adotar caricaturas megalomaniacas do engenheiro social construtivista, do maestro *Gesamtkunstwerk* wrightiano, estóico miesiano, artista-organizador corbusiano, ele pode simplesmente abandonar o palco das expectativas convencionais e reaparecer numa arena completamente diferente, de fato, uma mudança de profissões.”³⁰⁶

Apesar da afirmação fatalista, os três projetos da categoria Estruturas Híbridas II comprovam que a intenção do arquiteto está presente em todas as decisões do desenho: os percursos calculados em Zeebrugge ou ZKM tecem uma narrativa—“criação de condições, fabricação de conteúdo—escrever roteiros através de meios tectônicos”³⁰⁷ como o próprio Koolhaas coloca—, plantas e cortes oferecem referências à história da disciplina, elevações retêm caráter simbólico e volumes são deliberadamente abstratos e têm disciplina

310. “In this hybrid of utilitarian and cultural program, a linear antechamber with medieval German motif (fireplace, log beams on the ceiling) at the level of the trains represents a platform for culture: a seemingly endless escalator transports the visitor from here through a hole in the wall to the realm of media.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 696

311. “a manifesto for a new kind of deep/large building where the splintered elements of recent architectures can be reassembled in an organization, which is not dependent on compositional or aesthetic criteria - a technologically sophisticated domain where complexity and freedom can be pursued at the same time.” Disponível em oma.eu. Acessado em 28/02/2018.

312. “Maybe that was the (almost 100-years-old) immanent otherness of the 20th-century architect: the revelation that instead of adopting the megalomaniacal caricatures of constructivist social engineer, Wrightian *Gesamtkunstwerk* maestro, Miesian stoic, Corbusian artist-organizer, he might simply abandon the stage of conventional expectation and reappear in a completely different arena, in fact, change professions.” KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998. p. 665

313. “[...] creation of conditions, the fabrication of content—scriptwriting by tectonic means.” *ibid.*

platônica. A busca pelo inédito, guiada nestes edifícios pela criação de relações inéditas entre estrutura e espaço—intenção explicitada por Koolhaas e Balmond em mais de um texto em S, M, L, XL—é perseguida pelo arquiteto ostensivamente, deixando pouco espaço para o acaso. Os edifícios “grandes” desenvolvidos pelo OMA reforçam a universalidade dos instrumentos herdados da história da disciplina, que chegam a Koolhaas através das vanguardas modernas e são “ajustados e suspensos pouco a pouco”³⁰⁸—como coloca Jeffrey Kipnis—para acomodar necessidades programáticas, espaciais, estruturais, dimensionais, semânticas e sintáticas.

314. “In each project, he adjusts and suspends selected aspects of these standards piecemeal to accomplish his goals, rather than attempting a total reinvention of the discipline.” KIPNIS, Jeffrey. “Moneo’s Anxiety.” In *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 118.

Fig. 7.27 - ZKM, OMA, 1989.

Croqui inicial do esquema de treliças intercaladas.

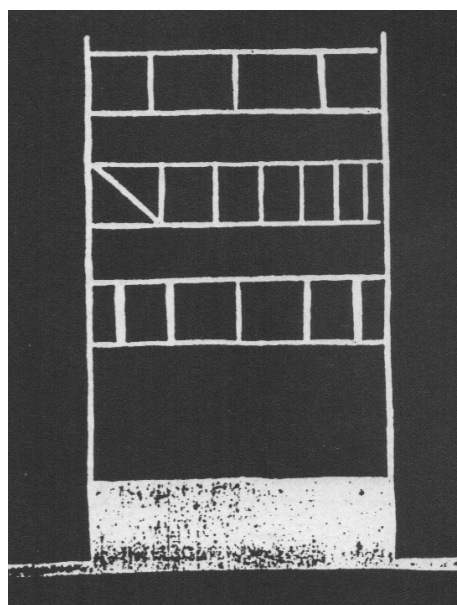


Fig. 7.28 - ZKM, OMA, 1989.

Arranha-céus ilustrado na publicação *Life* em 1909.

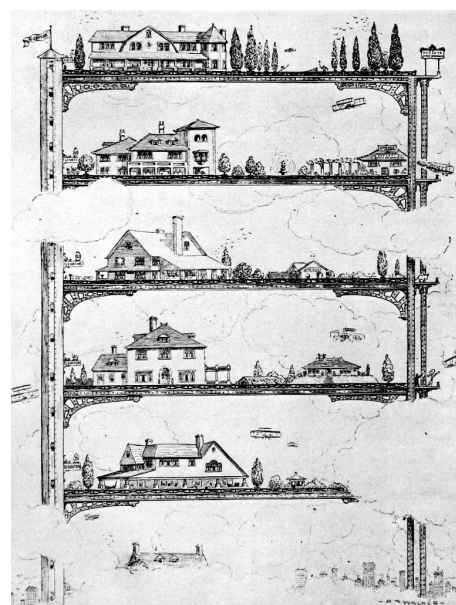


Fig. 7.29 - ZKM, OMA, 1989.

Maquete.



Fig. 7.30 - ZKM, OMA, 1989.
Isométrica mostrando a praça de acesso à esquerda e o museu de mídia, que conectaria a antiga estação ao ZKM. Sobre o desenho, pequenos croquis ilustram o conteúdo do museu.

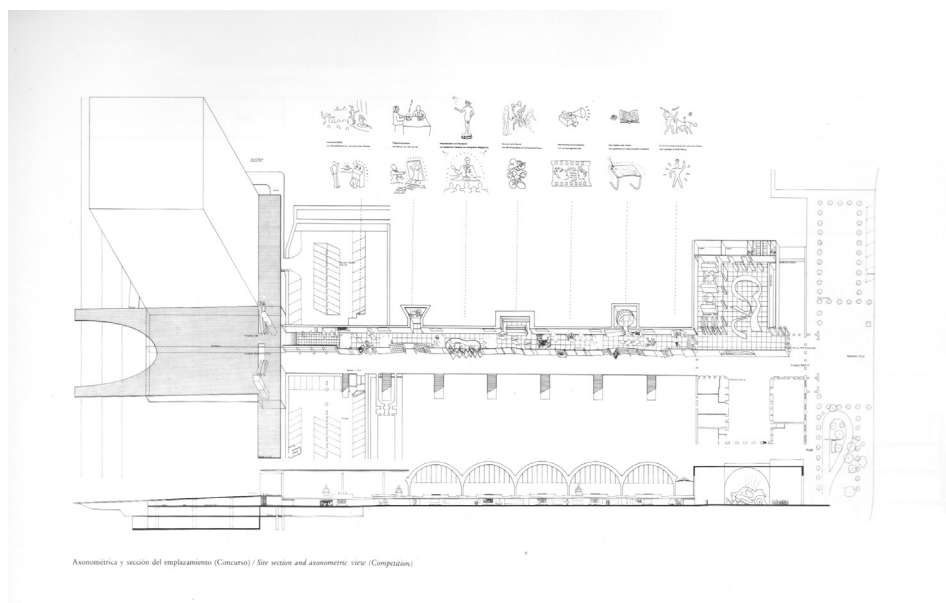


Fig. 7.31 - ZKM, OMA, 1989.
Planta, nível do acesso pelo museu de mídia.

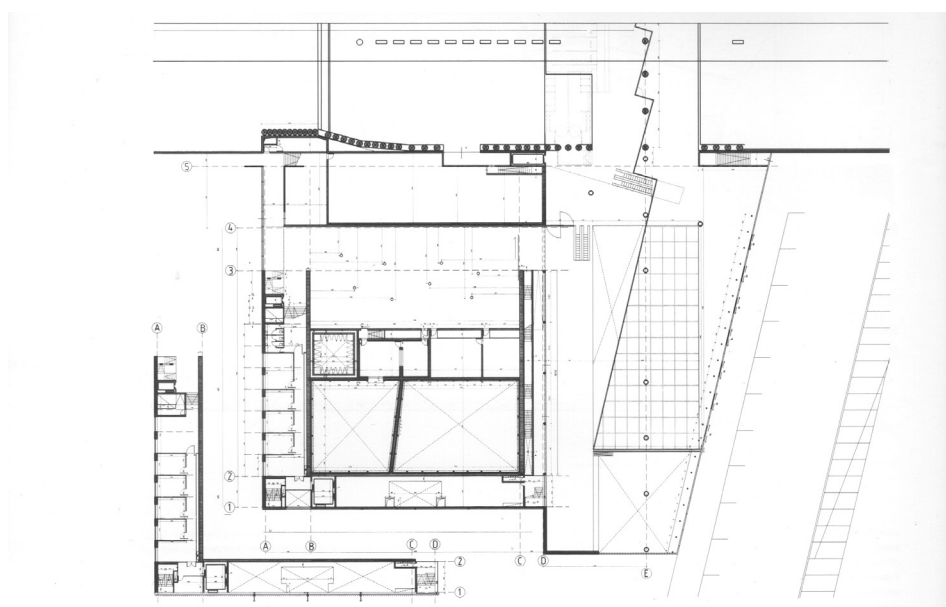


Fig. 7.32 - ZKM, OMA, 1989.
Planta, nível do acesso pela praça.

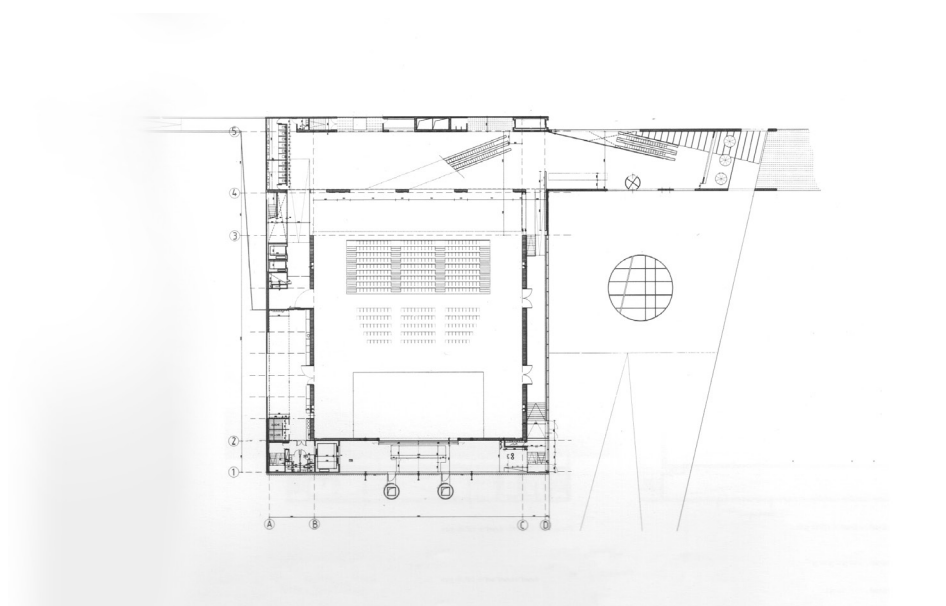


Fig. 7.33 - ZKM, OMA, 1989.

Corte.

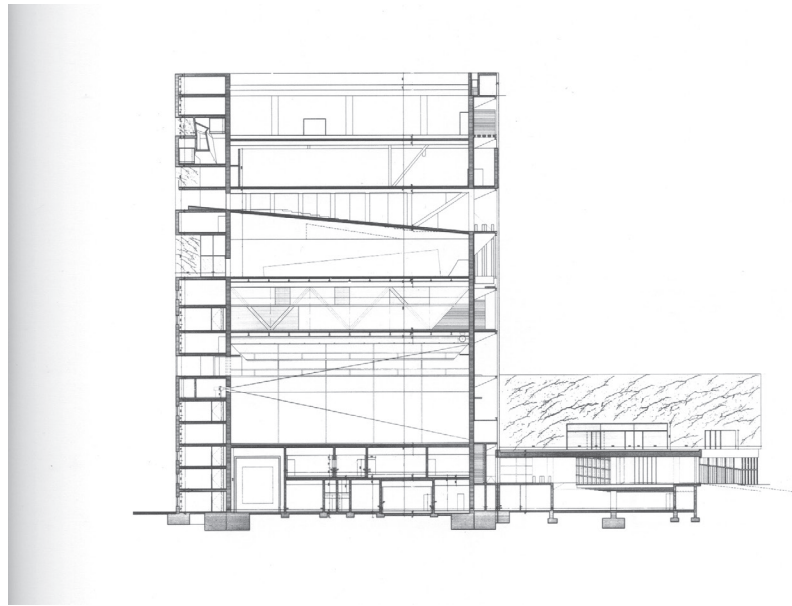


Fig. 7.34 - ZKM, OMA, 1989.

Corte.

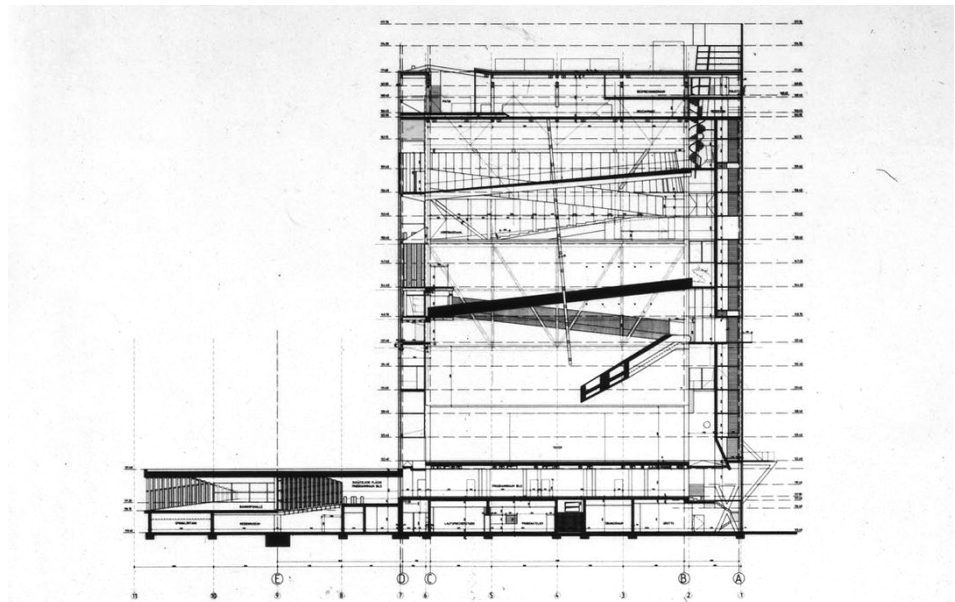


Fig. 7.35 - ZKM, OMA, 1989.

Elevação.

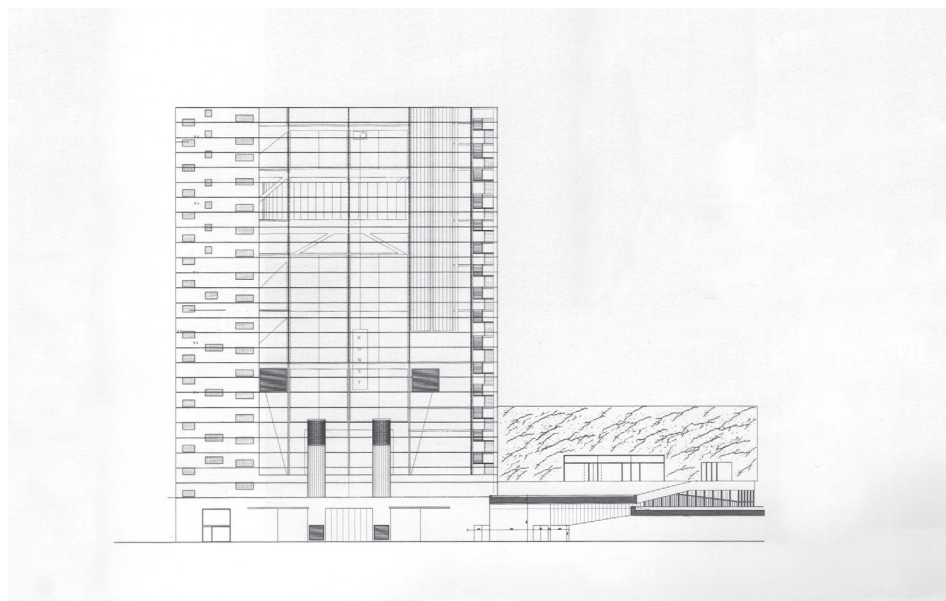


Fig. 7.36 - ZKM, OMA, 1989.
Planta. A esquerda, parte do percurso que desvia por entre a infra-estrutura do edifício. Em verde, o projeto de instalações, como no livro de Banham.

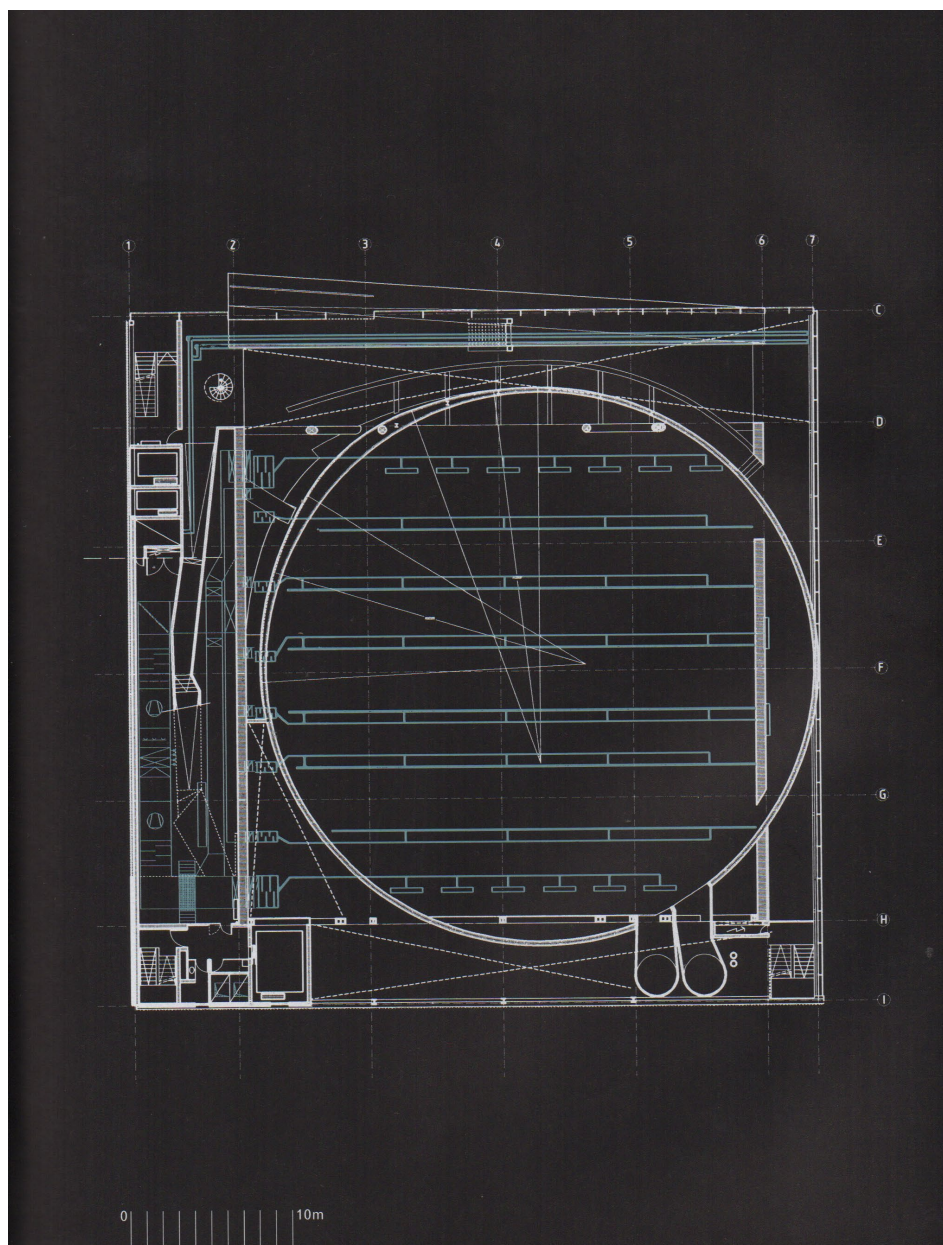


Fig. 3.37 e 7.38 - ZKM, OMA, 1989. Plantas com elevações das treliças que ocupam cada espaço. Enquanto o pavimento da esquerda apresenta instalações, o pavimento da direita mostra-se livre de infra-estrutura.

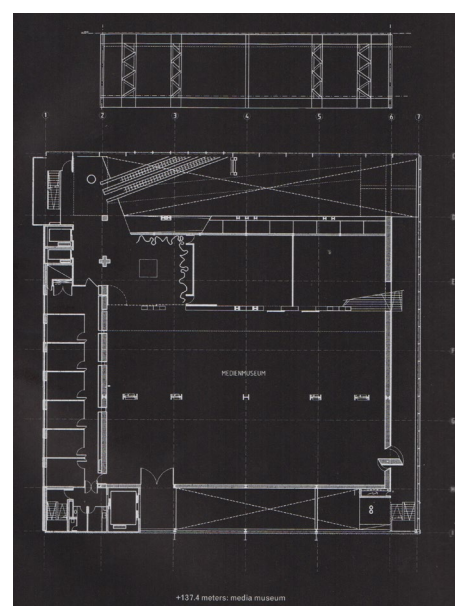
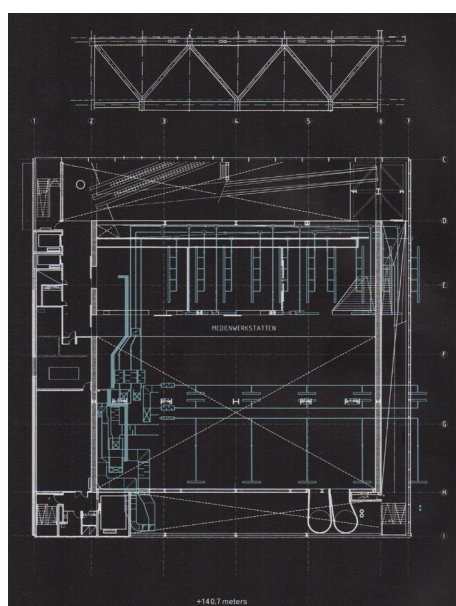


Fig. 7.39 - ZKM, OMA, 1989.
Maquete, vista da entrada pela
praça.

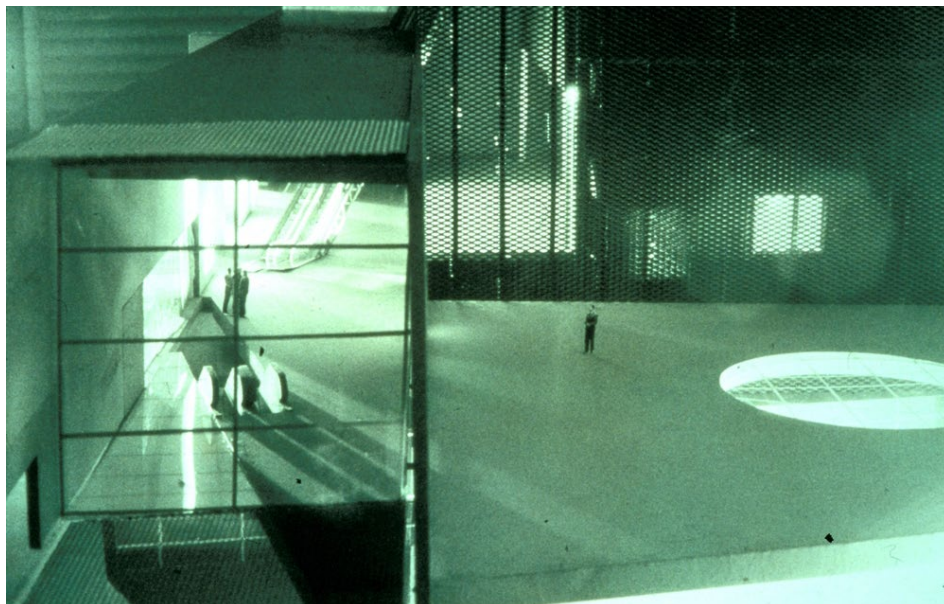


Fig. 7.40 - ZKM, OMA, 1989.
Maquete, vista do átrio que se
volta para a cidade antiga.

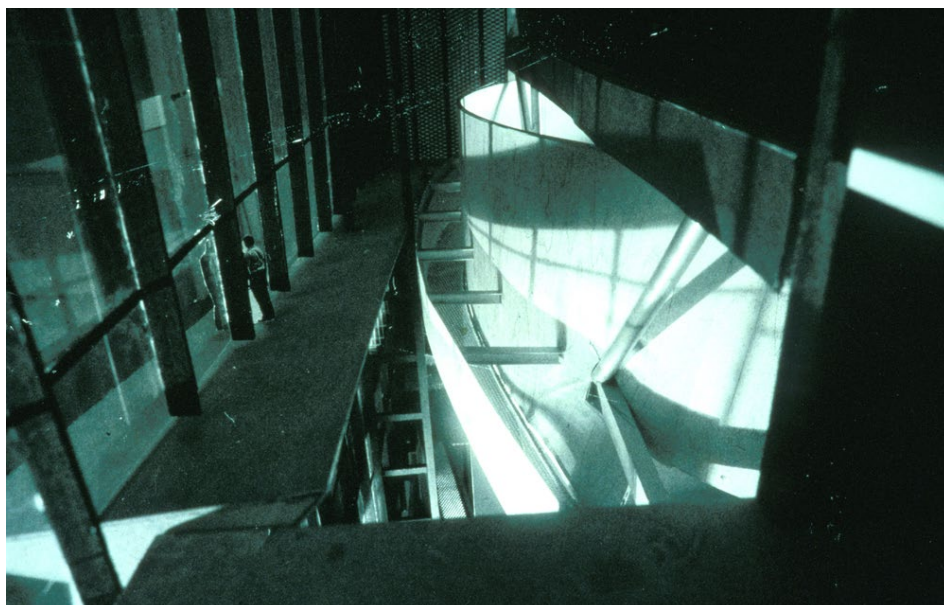


Fig. 7.41 - ZKM, OMA, 1989.
Maquete, vista da fachada com
projeção de imagens.



Epílogo

O material reunido e apresentado nesta dissertação serve como ponto de partida para futuros estudos formais da obra de Rem Koolhaas e de seu escritório. Através da classificação por tipo de estrutura buscou-se esclarecer a evolução gradual e o eventual amadurecimento dos projetos de sua carreira, enfatizando estratégias projetuais e não os efeitos das transformações culturais do fim do século XX sobre os projetos, como costuma-se fazer com a obra de Koolhaas. Apesar da ênfase nos tipos de estrutura utilizados nas obras, não pretende-se avançar a hipótese de que a estrutura é o ponto de partida de todos os projetos apresentados, tampouco que a leitura da estrutura explique integralmente cada projeto. A opção por categorizar as obras de acordo com o tipo de estrutura deu-se pelo fato de que este viés é incomum em análises de projetos do OMA, resultando numa abordagem heterodoxa que pode revelar estratégias dos processos formais nos projetos do escritório holandês.

A classificação proposta coincide, não por acaso, com a cronologia do escritório. O que revela-se é que, ao contrário do afirmado por Matteo Kuyjpers em seu texto “A Copy & Paste Decade,” a carreira de Koolhaas é uma evolução linear, mostrando cada vez mais interesse nas estratégias compositivas possibilitadas pelas relações entre diferentes elementos arquitetônicos e menos por um historicismo superficial. Desde os primeiros projetos, aonde o posicionamento dos apoios parece apenas consequência da planta, até os projetos tardios, aonde há intenção no posicionamento e forma dos apoios, vê-se a mudança gradual da estrutura enquanto mero elemento funcional para estrutura como elemento imbuído de significado. Os projetos da Villa Dall’Ava e da galeria Kunsthal, por exemplo, utilizam a multiplicação exagerada de quantidade e forma de pilares como metáfora—no primeiro caso a floresta em sua multitude de pilares, no segundo o pilar enquanto tronco de árvore—e também como referência à história da disciplina.

A categorização revela também a relação entre tipos de estrutura, a escala dos edifícios e seus programas. As estruturas tipo Esqueleto Implícito aparecem exclusivamente em projetos habitacionais, aonde há pouco espaço para experimentação. Já na categoria Esqueleto Explícito predomina o edifício de escritório e a busca pela arquitetura genérica norte-americana, com duas exceções—Instituto de Arquitetura e Bibliotecas em Jussieu—edifícios culturais que buscam na regularidade do esqueleto independente a história da arquitetura moderna. As duas categorias de Estruturas Híbridas aparecem sob forma de edifícios culturais de médio e grande porte, à exceção da Villa Dall’Ava, uma casa com ares de escultura que, a pedido dos clientes, assemelha-se a um catálogo de estratégias compositivas modernas.

Já em relação a escala, os tipos de estrutura revelam uma correspondência esperada. Enquanto as Paredes Portantes limitam-se a projetos de pequena escala, as categorias Esqueleto Implícito, Esqueleto Explícito e Estrutura Híbrida Agregada predominam em projetos de média e larga escala. Já a categoria Estrutura Híbrida Integrada reserva-se para os edifícios gigantescos. As relações entre programa, escala e estrutura inscrevem-se no predicado acadêmico, reafirmado por Lúcio Costa, que arquitetura se trata de composição correta e caracterização apropriada. Vê-se nos edifícios culturais

315. “separation, fragmentation, ephemerality, difference.” HARVEY, David. *Capitalism: the factory of fragmentation*. In: *Spaces of capital : towards a critical geography*. New York: Routledge, 2001. p. 122

de médio porte de Koolhaas a carga simbólica própria de edifícios públicos, aqui representando — através do uso da Estrutura Híbrida Agregada — o gosto pela “separação, fragmentação, efemeridade, diferença”³⁰⁹ da cultura ocidental no fim do século XX, como coloca David Harvey. Já os edifícios que Koolhaas inclui na seção *Extra Large* de seu livro “S, M, L, XL” adquirem através de sua escala gigantesca o caráter apropriado a um edifício cívico, como o próprio Koolhaas coloca em seu texto “*Bigness*.” Porém, os projetos chamados pelo arquiteto holandês de “auto-monumentos” não derivam seu caráter somente da escala, mas recebem atenção especial na solução estrutural, buscando na novidade a criação de algo exclusivo, único. A estratégia de aliar inovação tecnológica à escala crescente dos edifícios no fim do século XX — uma ambição que dizia respeito tanto a dimensão quanto a complexidade programática — tornaria-se comum no fim da década de 1990, reacendendo a discussão sobre edifícios icônicos na arquitetura.

De 1992 em diante, as duas categorias de estruturas híbridas parecem predominar nos projetos do OMA. Edifícios de caráter cívico e cultural de médio porte, como o Educatorium em Utrecht (1995) e o IIT em Chicago (1999), apresentam Estruturas Híbridas Agregadas, enfatizando a fragmentação da grelha estrutural e mistura de diferentes tipos de apoio. De 1994 a 1998 o OMA trabalha na Maison Bordeaux, uma residência que, assim como a Villa Dall’Ava, apresenta solução Híbrida Agregada. Semelhante a residência parisiense, a Maison Bordeaux apresenta apoios de formatos variados, balanços assimétricos e um volume ancorado por um bloco de concreto, equilibrando toda estrutura. A Maison Bordeaux é mais um caso de projeto de pequena escala e programa ordinário que torna-se uma espécie de catálogo de soluções arquitetônicas a pedido do cliente, um museu-residência.

Já os edifícios com Estrutura Híbrida Integrada parecem tomar protagonismo final da década de 1990 e início da década de 2000, tendo como principais exemplos a Biblioteca de Seattle e a Casa da Música, no Porto, concluídos em 2004 e 2005 respectivamente. Em ambos os casos diferentes soluções estruturais servem a unidade da forma, gerando um ícone urbano, edifícios culturais com impactos duradouros nas cidades que os abrigam. A medida que os encargos do OMA crescem em escala, a Estrutura Híbrida Integrada torna-se dominante, aparecendo com frequência nos projetos desenvolvidos na China, como o edifício CCTV (2012) e a Bolsa de Valores de Shenzhen (2013).

A categorização proposta nesta dissertação, baseada na análise formal e organização do material por categoria estruturais, abre caminho para uma interpretação da obra do OMA que não se limita à leitura das citações diretas à história da arquitetura, da relação entre a obra e cultura do tardo-capitalismo do fim do século XX ou à equivalência entre projeto e textos irônicos de Koolhaas. Pelo contrário, permite uma abordagem que esclarece como as relações formais criadas por Koolhaas “ajustam e suspendem aspectos”³¹⁰ dos precedentes modernos, como coloca Kipnis, inserindo a obra do OMA na duradoura genealogia da tradição da arquitetura moderna.

316. “In each project, he adjusts and suspends selected aspects of these standards piecemeal to accomplish his goals, rather than attempting a total reinvention of the discipline.” KIPNIS, Jeffrey. *A Question of Qualities*. Cambridge: The MIT Press, 2013. p. 118.

Bibliografia

ARTIGOS E PERIÓDICOS

A+U: Architecture and Urbanism. 'Rem Koolhaas: OMA: special issue'. Tokyo, no.10, 1988.

ABRAMS, Janet. HUYGEN, Frederique. Delirious visions. **Blueprint**, Nova York, n^a.44, 1988.

Architecture d'Aujourd'hui. 'OMA: Office for Metropolitan Architecture'. Paris. N^o.238, 1985.

BAIRD, George. OMA, "Neo-Modern," and Modernity. **Perspecta**, Cambridge, v. 32, 2001.

BARBIERI, Umberto. From the bridge to the tower. **Lotus**, Milão, n^o 47, 1986.

BARBIERI, Umberto. Teatro di Danza, L'Aia. **Domus**, Milão, n^o.689, 1987.

Bideau, André. Koolhaas' Katharsis. **Werk, Bauen + Wohnen**, Zurique, n^o 83, 1996.

BOLLEREY, F. El linterespor lo artificial: Conversación con Rem Koolhaas. **Arquitectura Viva**, Barcelona, 1989.

BUCHANAN, Peter. OMA at The Hague. **Architectural Review**, Londres, n^o 1084, 1987.

BUCHANAN, Peter. Three Dutch Architects. **AA Files**, Londres, n^o16, 1987.

CASCIATTO, M. AYMUNIMO, A. Edifício Residenciais e escola, IJ Plein. **Domus**, Milão, n^o.702, 1989.

CHASLIN, Françoise. "A paradoxical" rationalism: interview with Rem Koolhaas. **Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n^o.280, 1992.

COHEN, Jean-Louis. Suburban Subversion. **Progressive Architecture**, Nova York, v. 73, n^o 4, 1992.

COMAS, Carlos Eduardo. De Architecture, de arquitectos y alguna cosa que sé a su respecto. **Summa+** (Buenos Aires), Buenos Aires, v.01, p. 50-55, 1993.

COMAS, Carlos Eduardo. Ideologia Modernista e Ensino de Projeto: Duas posições em conflito. In: CLEFA, 1983, São Paulo. **Anais do X CLEFA**, 1983. v. Único.

COMAS, Carlos Eduardo. Lucio Costa - Da atualidade do seu pensamento. **AU. Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. 39, p. 69-74, 1991.

COMAS, Carlos Eduardo. Lucio Costa e a Revolução da Arquitetura Brasileira 1930-1939. **Arquitextos** (São Paulo. Online), São Paulo, 2002.

COMAS, Carlos Eduardo. Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro. **Gávea** (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 11, p. 180-193, 1994.

DAVDSON, Cynthia. Koolhaas and the Kunsthal. **ANY**, New York, n^o 21, 1997.

DAVIDSON, Cynthia. (Org.) **Log**, Nova York, n^o 39, 2017.

DIETSCH, Deborah. 'Modern romance: eight projects by OMA'. **Architectural Record**, Londres, vol.176, no.3, 1988.

DOSTOGLU, Sibel. The Current State of Architecture. **AA Files**, Londres, n^o 5, 1984.

DOUTRIAUX, Emmanuel. Kunsthal at Rotterdam. **Architecture d'Aujroud'hui**, Paris, n^o.285, 1993.

DOVEY, Kim. DICKSON, Scott. Architecture and Freedom? Programmatic Innovation in the Work of OMA. **Journal of Architectural Education**, Londres, v. 56, n° 1, 2002.

DUCATEZ, Vincent. OMA's Pleasure Garden. **Building Material**, Dublin, n° 13, 2005.

EISENMAN, Peter. Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign. **Oppositions**, Nova York, v. 15/16, 1979.

FISHER, Thomas. In the Dutch modernist tradition. **Progressive Architecture**, Nova York, v. 70, n° 12, 1989.

FISHER, Thomas. Logic and will. **Progressive Architecture**, v. 71, n° 3, 1990.

FISHER, Thomas. Rem Koolhaas and the Office of Metropolitan: Three Recent Projects. **Progressive Architecture**, Nova York, v. 71, n° 4, 1990.

FRAMPTON, Kenneth. Kunsthal a Rotterdam. **Domus**, Milão, n° 747, 1993.

GERREWEY, Christophe Van. "Goodbye Paper." **AA Files**, n° 74, 2017

JACOB, Sam. Observations on Madelon's World. ANY, New York, n° 12, 2008.

JENCKS, Charles. Charles Jencks in conversation with Rem Koolhaas. AD Profile 148. **Architectural Design**, Londres, v.70 n° 6, 2000.

JENCKS, Charles. The Evolution From Modern Architecture. **Journal of the Royal Society of Arts**, Londres, v. 127, n° 5280, 1979.

KOOLHAAS, Rem. A Foundation of Amnesia. **Design Quarterly**, Minneapolis, n° 125, 1984.

KOOLHAAS, Rem. Atlanta, Paris, Singapore. **Lotus**, Milão, n° 84, 1995.

KOOLHAAS, Rem. Berlin, the massacre of ideas. **Casabella**, Milão, v. 55 n° 585, 1991.

KOOLHAAS, Rem. Competition Entry for the Extension of the Dutch Parliament. **Design Quarterly**, Minneapolis, n° 113.114, 1980.

KOOLHAAS, Rem. Dali and Le Corbusier: The Paranoidcritical Method. **Architectural Design**, Londres, vol.48, n° 2-3, 1978.

KOOLHAAS, Rem. Ivan Leonidov's Dom Narkomtjazirom, Moscow, **Oppositions**, Nova York, n° 2, 1974.

KOOLHAAS, Rem. Two libraries for Jussieu University, Paris. **AA Files**, Londres, n° 26, 1993.

KOOLHAAS, Rem. Urban Intervention: Dutch Parliament Competition. **International Architecture**, n° 2, 1979.

KOOLHAAS, Rem. ZENGHELIS, Elia. Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. **Casabella**, Milão, n° 378, 1973.

KWINTER, Sanford. Urbanism After Innocence: Four Projects. Assemblage, Cambridge, n° 18, 1992.

LAMPUGNANI, V. Magnago. Il Caso Gronigen. **Domus**, Milão, n° 695, 1988.

LOOSTSMA, Bart. Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's. Disponível em: http://www.architekturtheorie.eu/?id=magazine&archive_id=108 Acesso em: 24 ago. 2015.

LUCAN, Jacques. Villa dall'Ava, Parigi. **Domus** n.º.736, 1992.

MACNAIR, Andrew. Kunsthal, Rotterdam, Netherlands. **A+U: Architecture and Urbanism**. Tokyo, no.8, 1994.ˆ

MAINTLAND, Barry. The Grid. **Oppositions**, Nova York, v. 15/16, 1979.

MANGIN, David. Amsterdam, Le IJ Plein, de Rem Koolhaas et de l'OMA. **Architecture d'Aujourd'hui**, Paris, n.º 257, 1988.

MEIJDEN, Juliette van der. Rem Koolhaas: de Brasília ao futuro. **Projeto**, São Paulo, n.º 133, 1990.

LIVROS

AURELI, Pier Vittorio. **The Possibility of an Absolute Architecture**. Cambridge: The MIT Press, 2011.

BÖCK, Ingrid. **Six Canonical Projects by Rem Koolhaas**. Berlin: Jovis. 2015.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COMAS, Carlos Eduardo. **Ideologia Modernista e Ensino de Projeto Arquitetônica: Duas proposições em conflito**. In: Carlos Eduardo Comas. (Org.) Projeto Arquitetônico: disciplina em crise, disciplina em renovação. São Paulo: Editora Projeto, 1986, p. 33-46.

COMAS, Carlos Eduardo. **Leituras Sulinas: Lucio Costa sobre a arquitetura moderna**. In: Anna Paula Canez; Samuel Brito. (Org.) Sobre a obra de Lucio Costa: textos selecionados. 1ed. Porto Alegre: Uniritter, 2016, v.1, p. 205-226.

COMAS, Carlos Eduardo. **Precisões Brasileiras: Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & CIA. 1936-1945**. Tese (Doutorado) Univeridade de Paris 8, Paris. 2002.

COMAS, Carlos Eduardo. Suite Brasileiras: notas sobre o passado presente em Le Corbusier/Lucio Costa/Oscar Niemeyer. In: Carlos Eduardo Comas; Marta Peixoto; Sérgio Marques. (Org.) **O moderno já passado, o passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura**. 1ªed. Porto Alegre: Uniritter, 2009, v.01, p. 342-359

EISENMANN, Peter. **Ten Canonical Buildings**. Nova York: Rizzoli International Publications, 2008.

GARGIANI, Roberto. **OMA: The Construction of Merveilles**. Lausanne: EPFL Press, 2008.

GERREWEY, C.; PATTEEUW, V. (Org.) **O.M.A. The first decade: 1978-1989**. Rotterdam: NAI010, 2015.

GUERRA, Abílio. (Org.) **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2010.

HAYS, Michael K. **Architecture Theory Since 1968**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

HEYDEN, Hilde. **Architecture and modernity : a critique**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

JAMESON, Frederic. **The seeds of time**. New York: Columbia Univ. Press, 1994.

KIPNIS, Jeffrey. **A Question of Qualities**. Cambridge: The MIT Press, 2013.

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

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York**. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1994.

KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. **S M L XL**. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

KOOLHAAS, Rem. **OMA: Living Vivre Leben**. Basel: Birkhäuser, 1998.

KOPP, Anatole. **Constructivist Architecture in the USSR**. Londres: St. Martin's Press, 1986.

KRIER, Leon. **Rational Architecture: The Reconstruction of the European City**. Bruxelas: AAM Editions, 1978.

LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) **OMA/Rem Koolhaas 1987-1993**. Madrid: El Croquis, 1993.

LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) **OMA/Rem Koolhaas 1993-1996**. Madrid: El Croquis, 1996.

LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F. (Org.) **OMA AMO Rem Koolhaas 1996-2006**. Madrid: El Croquis, 2006.

LUCAN, J. **Composition, non-composition**. Lausanne: EPFL Press, 2012.

LUCAN, Jaques. (Org.) **OMA/Rem Koolhaas 1970-1990**. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.

MAY, Kyle. (Org.) **CLOG: Rem**. Nova York: CLOG, 2014.

MONEO, Rafael. **Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects**. Cambridge: MIT, 2004.

PAPADAKIS, A.; COOKE, C.; BENJAMIN, A. **Deconstruction Omnibus**. London: Academy Editions, 1992.

PATTEEUW, Veronique. **What is OMA: Considering Rem Koolhaas and the OMA**. Rotterdam: O10 Publishing, 2004.

PETIT, Emmanuel. **Irony, or, the self-critical opacity of postmodern architecture**. New Haven: Yale University Press, 2013.

RILEY, Terence. **The Un-Private House**. Nova York: The Museum of Modern Art, 2002.

ROWE, Colin. **The mathematics of the ideal villa and other essays**. Cambridge: MIT Press, 2009.

SCHAIK, Martin van. MÀCEL, Otakar. **Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956–76**. Londres: Prestel, 2005.

STEELE, Brett. (Org.) **Supercrítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

UNGERS, O. M. **The City in the City: Berlin: A Green Archipelago**. Zúrique: Lars Muller Publishers, 2013.

VAN GERREWEY, Christophe; PATTEEUW, Véronique. (Org.) **OASE 94: O.M.A.** The First Decade. Rotterdam: 010 Publishing, 2015.

VIDLER, A. **The architectural Uncanny**. Tradução . Cambridge: MIT Press, 1999.

YANEVA, Alben. **Made by OMA: And Ethnography of Design**. Rotterdam: 010 Publishing, 2009.

Fontes das Imagens

Capítulo I

- Fig. 1.1 KOOLHAAS, Rem. Delirious New York. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1994.
- Fig. 1.2 Disponível em <<https://www.instagram.com/oma.eu/>> acesso em 16 de junho de 2017.
- Fig. 1.3 Disponível em <<http://www.michaeldennis.com/landscape-and-the-city.html>> acesso em 12 de junho de 2017.
- Fig. 1.4 Disponível em <<http://pds.exblog.jp/>> acesso em 14 de junho de 2017.
- Fig. 1.5 Disponível em <<https://www.ahh.nl/>> acesso em 14 de junho de 2017.
- Fig. 1.6 Disponível em <<http://oma.eu/publications>> acesso em 20 de junho 2017.
- Fig. 1.7 Disponível em <<http://oma.eu/publications>> acesso em 20 de junho 2017.
- Fig. 1.8 Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/86479>> acesso em 20 de junho de 2017.
- Fig. 1.9 Disponível em <<http://oma.eu/projects/parc-de-la-villette>> acesso em 20 de junho de 2017.
- Fig. 1.10 Disponível em <fondationlecorbusier.fr> acesso em 20 de junho 2017.
- Fig. 1.11 COMAS, Carlos Eduardo. Lucio Costa e a Revolução da Arquitetura Brasileira 1930-1939. Arqutextos (São Paulo. Online), São Paulo, 2002.
- Fig. 1.12 Disponível em <fondationlecorbusier.fr> acesso em 20 de junho 2017.

Capítulo II

- Fig. 2.1 Disponível em <<https://www.moma.org/>> acesso em 15 de agosto de 2017.
- Fig. 2.2 idem.
- Fig. 2.3 idem.
- Fig. 2.4 idem.
- Fig. 2.5 Disponível em <<https://www.cristianotoraldodifranca.it/continuous-monument/>> acesso em 20 de agosto de 2017.
- Fig. 2.6 idem.
- Fig. 2.7 Disponível em <<https://www.moma.org/>> acesso em 20 de agosto de 2017.
- Fig. 2.8 O.M. Ungers, OMA: Roosevelt Island Housing Competition. Lotus International, Milão, nº 11, 1976.
- Fig. 2.9 idem.
- Fig. 2.10 idem.
- Fig. 2.11 Disponível em <<https://www.moma.org/>> acesso em 20 de agosto de 2017.
- Fig. 2.12 idem.
- Fig. 2.13 idem.
- Fig. 2.14 KOOLHAAS, Rem. Delirious New York. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1994.
- Fig. 2.15 Progressive Architecture, Janeiro, 1985.
- Fig. 2.16 idem.
- Fig. 2.17 idem.

Fig. 2.18 idem.

Fig. 2.19 idem.

Fig. 2.20 Disponível em <<http://oma.eu/projects/dutch-parliament-extension>> acesso em 23 de agosto de 2017.

Fig. 2.21 idem.

Fig. 2.22 idem.

Fig. 2.23 idem.

Fig. 2.24 KOOLHAAS, Rem. Urban Intervention: Dutch Parliament Competition. *International Architecture*, n°2, 1979.

Fig. 2.25 idem.

Fig. 2.26 Disponível em <<http://oma.eu/projects/dutch-parliament-extension>> acesso em 23 de agosto de 2017.

Fig. 2.27 idem.

Fig. 2.28 idem.

Fig. 2.29 idem.

Fig. 2.30 idem.

Fig. 2.31 <http://oma.eu/projects/irish-prime-minister-residence>

Fig. 2.32 idem.

Fig. 2.33 idem.

Fig. 2.34 idem.

Fig. 2.35 idem.

Fig. 2.36 Disponível em <<https://madelonvriesendorp.com/2014/11/oma-watercolours-and-acrylics/>> acessado em 28 de setembro de 2017.

Fig. 2.37 idem.

Fig. 2.38 Disponível em <<http://oma.eu/projects/koepel-panopticon-prison>> acessado em 30 de setembro de 2017.

Fig. 2.39 idem.

Fig. 2.40 idem.

Fig. 2.41 idem.

Fig. 2.42 idem.

Fig. 2.43 idem.

Fig. 2.44 idem.

Fig. 2.45 idem.

Fig. 2.46 idem.

Fig. 2.47 idem.

Capítulo III

- Fig. 3.1 Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 238, 1985.
- Fig. 3.2 idem.
- Fig. 3.3 idem.
- Fig. 3.4 Disponível em <<http://oma.eu/projects/luetzowstrasse-housing>> acessado em 12 de maio de 2017.
- Fig. 3.5 Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 238, 1985.
- Fig. 3.6 idem.
- Fig. 3.7 Disponível em <<http://oma.eu/projects/luetzowstrasse-housing>> acessado em 12 de maio de 2017.
- Fig. 3.8 Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 238, 1985.
- Fig. 3.9 idem.
- Fig. 3.10 Disponível em <<http://oma.eu/projects/kochstrasse-friedrichstrasse-housing>> acessado em 12 de maio de 2017.
- Fig. 3.11 Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 238, 1985.
- Fig. 3.12 idem.
- Fig. 3.13 idem.
- Fig. 3.14 idem.
- Fig. 3.15 idem.

Capítulo IV

- Fig. 4.1 Disponível em <<http://oma.eu/projects/boompjes>> acessado em 5 de outubro de 2017.
- Fig. 4.2 idem.
- Fig. 4.3 idem.
- Fig. 4.4 idem.
- Fig. 4.5 Disponível em <<http://oma.eu/projects/de-brink-apartments>> acessado em 5 de outubro de 2017.
- Fig. 4.6 idem.
- Fig. 4.7 A+U: Architecture and Urbanism. 'Rem Koolhaas: OMA: special issue'. Tokyo, no.10, 1988.
- Fig. 4.8 Disponível em <<https://www.instagram.com/oma.eu/>> acesso em 16 de junho de 2017.
- Fig. 4.9 idem.
- Fig. 4.10 Disponível em <www.arcam.nl> acessado em 12 de junho de 2018.
- Fig. 4.11 Disponível em <maps.google.com> acessado em 3 de maio de 2018.
- Fig. 4.12 Disponível em <<http://oma.eu/projects/woningbouw-festival>> acessado em 3 de maio de 2018.
- Fig. 4.13 idem.
- Fig. 4.14 Disponível em <<http://oma.eu/projects/eusebius-tower>> acessado em 3 de maio de 2018.
- Fig. 4.15 Disponível em <<http://oma.eu/projects/koninginnegracht>> acessado em 3 de maio de 2018.
- Fig. 4.16 Disponível em <<http://oma.eu/projects/checkpoint-charlie-apartments>> acessado em 12 de agosto de 2017.

Fig. 4.17 idem.

Fig. 4.18 idem.

Fig. 4.19 Disponível em <<http://miesarch.com/work/1504>> acessado em 12 de agosto de 2017.

Fig. 4.20 idem.

Fig. 4.21 idem.

Fig. 4.22 idem.

Fig. 4.23 Disponível em <<http://oma.eu/projects/checkpoint-charlie-apartments>> acessado em 12 de agosto de 2017.

Fig. 4.24 Foto do autor.

Fig. 4.25 Foto de Rafael Saldanha Duarte.

Fig. 4.26 idem.

Fig. 4.27 A+U: Architecture and Urbanism. 'Rem Koolhaas: OMA: special issue'. Tokyo, no.10, 1988.

Fig. 4.28 Disponível em <<http://oma.eu/projects/ij-plein-masterplan-school-and-gymnasium>> acessado 20 de setembro de 2017.

Fig. 4.29 idem.

Fig. 4.30 idem.

Fig. 4.31 idem.

Fig. 4.32 A+U: Architecture and Urbanism. 'Rem Koolhaas: OMA: special issue'. Tokyo, no.10, 1988.

Fig. 4.33 idem.

Fig. 4.34 idem.

Fig. 4.35 idem.

Fig. 4.36 idem.

Fig. 4.37 idem.

Fig. 4.38 idem.

Fig. 4.39 idem.

Fig. 4.40 Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 238, 1985.

Fig. 4.41 idem.

Fig. 4.42 idem.

Fig. 4.43 Disponível em <<http://oma.eu/projects/patio-villa>> acessado em 5 de agosto de 2017.

Fig. 4.44 A+U: Architecture and Urbanism. 'Rem Koolhaas: OMA: special issue'. Tokyo, no.10, 1988.

Fig. 4.45 Disponível em <<http://oma.eu/projects/patio-villa>> acessado em 5 de agosto de 2017.

Fig. 4.46 idem.

Fig. 4.47 idem.

Fig. 4.48 idem.

Fig. 4.49 idem.

Fig. 4.50 Diagrama produzido pelo autor.

Fig. 4.51 Disponível em <<http://oma.eu/projects/nexus-world-housing>> acessado em 5 de agosto de 2017.

Fig. 4.52 idem.

Fig. 4.53 KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

Fig. 4.54 idem.

Fig. 4.55 idem.

Fig. 4.56 idem.

Fig. 4.57 Disponível em <<http://oma.eu/projects/nexus-world-housing>> acessado em 5 de agosto de 2017.

Capítulo V

Fig. 5.1 Architecture d'Aujourd'hui, Paris, n° 238, 1985.

Fig. 5.2 idem.

Fig. 5.3 idem.

Fig. 5.4 idem.

Fig. 5.5 idem.

Fig. 5.6 idem.

Fig. 5.7 idem.

Fig. 5.8 idem.

Fig. 5.9 Disponível em <<http://oma.eu/projects/morgan-bank>> acessado em 10 de janeiro de 2018.

Fig. 5.10 idem.

Fig. 5.11 Disponível em <<https://www.instagram.com/oma.eu/>> acesso em 16 de junho de 2017.

Fig. 5.12 Disponível em <<http://oma.eu/projects/morgan-bank>> acessado em 10 de janeiro de 2018.

Fig. 5.13 Disponível em <<http://thecityasaproject.org/>> acessado em 10 de janeiro de 2018.

Fig. 5.14 Werk, Bauen + Wohnen, Zurique, n° 5, 1987.

Fig. 5.15 idem.

Fig. 5.16 KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

Fig. 5.17 Werk, Bauen + Wohnen, Zurique, n° 5, 1987.

Fig. 5.18 idem.

Fig. 5.19 idem.

Fig. 5.20 idem.

Fig. 5.21 Disponível em <<http://oma.eu/projects/city-hall-the-hague>> acessado em 20 de janeiro de 2018.

Fig. 5.22 Werk, Bauen + Wohnen, Zurique, n° 5, 1987.

Fig. 5.23 idem.

Fig. 5.24 Disponível em <<http://oma.eu/projects/museumpark>> acessado em 20 de janeiro de 2018.

- Fig. 5.25 Brunier, Yves, and Michel Jacques. Yves Brunier, landscape architect = paysagiste. Bordeaux: Birkhäuser Verlag, 1996.
- Fig. 5.26 Disponível em <<http://oma.eu/projects/netherlands-architecture-institute>> acessado em em 20 de janeiro de 2018.
- Fig. 5.27 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.
- Fig. 5.28 Disponível em <<http://oma.eu/projects/netherlands-architecture-institute>> acessado em em 20 de janeiro de 2018.
- Fig. 5.29 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.
- Fig. 5.30 idem.
- Fig. 5.31 Diagrama produzido pelo autor.
- Fig. 5.32 Disponível em <<http://oma.eu/projects/frankfurt-flughafen>> acessado
- Fig. 5.33 LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.
- Fig. 5.34 idem.
- Fig. 5.35 idem.
- Fig. 5.36 GERREWEY, C.; PATTEEUW, V. (Org.) O.M.A. The first decade: 1978-1989. Rotterdam: NAI010, 2015.
- Fig. 5.37 LUCAN, Jaques. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1970-1990. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.
- Fig. 5.38 Disponível em <<http://oma.eu/projects/hilton-hotel>> acessado em 6 de fevereiro de 2018.
- Fig. 5.39 idem.
- Fig. 5.40 Disponível em <<http://oma.eu/projects/zac-danton>> acessado em 6 de fevereiro de 2018.
- Fig. 5.41 Disponível em <<http://oma.eu/projects/jussieu-two-libraries>> acessado em 6 de fevereiro de 2018.
- Fig. 5.42 idem.
- Fig. 5.43 Disponível em <<https://www.tate.org.uk/>> acessado em 6 de fevereiro de 2018.
- Fig. 5.44 Disponível em <<http://oma.eu/projects/jussieu-two-libraries>> acessado em 6 de fevereiro de 2018.
- Fig. 5.45 idem.
- Fig. 5.46 EISENMANN, Peter. Ten Canonical Buildings. Nova York: Rizzoli International Publications, 2008.
- Fig. 5.47 Disponível em <<http://www.arthistory.upenn.edu/>> acessado em 6 de fevereiro de 2018.
- Fig. 5.48 KOOLHAAS, Rem. Two libraries for Jussieu University, Paris. AA Files, Londres, n°.26, 1993.
- Fig. 5.49 Disponível em <www.quondam.com> acessado em 6 de fevereiro de 2018.
- Fig. 5.50 Disponível em <<https://www.instagram.com/oma.eu/>> acesso em 6 de fevereiro de 2018.

Fig. 5.51 Disponível em <<http://oma.eu/projects/jussieu-two-libraries>> acessado em 6 de fevereiro de 2018.

Fig. 5.52 KOOLHAAS, Rem. Two libraries for Jussieu University, Paris. AA Files, Londres, nº.26, 1993.

Fig. 5.53 idem.

Fig. 5.54 idem.

Fig. 5.55 Diagrama produzido pelo autor.

Capítulo VI

Fig. 6.1 GERREWEY, Christophe Van. "Goodbye Paper." AA Files, nº 74, 2017

Fig. 6.2 idem.

Fig. 6.3 idem.

Fig. 6.4 idem.

Fig. 6.5 idem.

Fig. 6.6 idem.

Fig. 6.7 Architecture d'Aujourd'hui, Paris, nº 238, 1985.

Fig. 6.8 idem.

Fig. 6.9 idem.

Fig. 6.10 idem.

Fig. 6.11 Disponível em <<http://oma.eu/projects/netherlands-dance-theater>> acessado em 15 de julho de 2017.

Fig. 6.12 idem.

Fig. 6.13 idem.

Fig. 6.14 A+U: Architecture and Urbanism. 'Rem Koolhaas: OMA: special issue'. Tokyo, no.10, 1988.

Fig. 6.15 idem.

Fig. 6.16 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 6.17 idem.

Fig. 6.18 idem.

Fig. 6.19 idem.

Fig. 6.20 idem.

Fig. 6.21 idem.

Fig. 6.22 idem.

Fig. 6.23 idem.

Fig. 6.24 idem.

Fig. 6.25 Disponível em <<http://oma.eu/projects/villa-dall-ava>> acessado em 15 de julho de 2017.

Fig. 6.26 idem.

Fig. 6.27 idem.

Fig. 6.28 Disponível em <<https://www.dezeen.com/2016/08/16/le-corbusier-villa-le-lac-switzerland-lakeside-home-parents-unesco-world-heritage/>> acessado em 15 de julho de 2017.

Fig. 6.29 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 6.30 idem.

Fig. 6.31 idem.

Fig. 6.32 Diagrama produzido pelo autor.

Fig. 6.33 Disponível em <<http://oma.eu/projects/kunsthall>> acessado em 15 de julho de 2017.

Fig. 6.34 idem.

Fig. 6.35 idem.

Fig. 6.36 idem.

Fig. 6.37 idem.

Fig. 6.38 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 6.39 idem.

Fig. 6.40 Disponível em <<http://oma.eu/projects/kunsthall>> acessado em 15 de julho de 2017.

Fig. 6.41 idem.

Fig. 6.42 Foto do autor.

Fig. 6.43 idem.

Fig. 6.44 idem.

Fig. 6.45 idem.

Fig. 6.46 Foto do autor.

Fig. 6.47 idem.

Fig. 6.48 idem.

Fig. 6.49 Disponível em <<http://oma.eu/projects/agadir-convention-centre>> acessado em 17 de julho de 2017.

Fig. 6.50 idem.

Fig. 6.51 Disponível em <<http://www.niemeyer.org.br/obra/pro145>> acessado em 17 de julho de 2017.

Fig. 6.52 Disponível em <<https://www.archdaily.com.br/br/624060/classicos-da-arquitetura-pavilhao-do-brasil-em-osaka-paulo-mendes-da-rocha-e-equipe>> acessado em 17 de julho de 2017.

Fig. 6.53 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 6.54 idem.

Fig. 6.55 idem.

Fig. 6.56 idem.

Fig. 6.57 idem.

Fig. 6.58 idem.

Fig. 6.59 idem.

Fig. 6.60 Disponível em <<http://oma.eu/projects/euralille>> acessado em 20 de julho de 2017.

Fig. 6.61 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 6.62 idem.

Fig. 6.63 idem.

Fig. 6.64 idem.

Fig. 6.65 Disponível em <<http://oma.eu/projects/congrexpo>> acessado em 20 de julho de 2017.

Fig. 6.66 idem.

Fig. 6.67 Disponível em <https://fr.wikipedia.org/wiki/Lille_Grand_Palais> acessado em 20 de julho de 2017.

Fig. 6.68 Disponível em <<http://oma.eu/projects/congrexpo>> acessado em 20 de julho de 2017.

Fig. 6.69 idem.

Fig. 6.70 idem.

Capítulo VII

Fig. 7.1 Disponível em <<http://oma.eu/projects/zebrugge-sea-terminal>> acessado em 28 de julho de 2017.

Fig. 7.2 idem.

Fig. 7.3 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 7.4 idem.

Fig. 7.5 idem.

Fig. 7.6 idem.

Fig. 7.7 Disponível em <<http://oma.eu/projects/zebrugge-sea-terminal>> acessado em 28 de julho de 2017.

Fig. 7.8 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 7.9 idem.

Fig. 7.10 idem.

Fig. 7.11 idem.

Fig. 7.12 Disponível em <<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>> acessado em 28 de julho de 2017.

Fig. 7.13 KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

Fig. 7.14 Disponível em <<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>> acessado em 28 de julho de 2017.

Fig. 7.15 idem.

Fig. 7.16 idem.

Fig. 7.17 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 7.18 idem.

Fig. 7.19 idem.

Fig. 7.20 idem.

Fig. 7.21 idem.

Fig. 7.22 idem.

Fig. 7.23 idem.

Fig. 7.24 Diagrama produzido pelo autor.

Fig. 7.25 Premiers volumes : Exposition présentée à l'institut Français d'Architecture du 2 au 28 octobre 1989.

Fig. 7.26 Disponível em <<http://oma.eu/news/oma-presents-design-for-coolsingel-project>> acessado em 28 de julho de 2017.

Fig. 7.27 KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

Fig. 7.28 KOOLHAAS, Rem. Delirious New York. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1994.

Fig. 7.29 Disponível em <<http://oma.eu/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie>> acessado em 2 de agosto de 2017.

Fig. 7.30 LEVENE, R.; MÁRQUEZ CECÍLIA, F; ZAERA-POLO, A. (Org.) OMA/Rem Koolhaas 1987-1993. Madrid: El Croquis, 1993.

Fig. 7.31 idem.

Fig. 7.32 idem.

Fig. 7.33 idem.

Fig. 7.34 idem.

Fig. 7.35 idem.

Fig. 7.36 KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. S M L XL. 3ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.

Fig. 7.37 idem.

Fig. 7.38 idem.

Fig. 7.39 Disponível em <<http://oma.eu/projects/zentrum-fur-kunst-und-medientechnologie>> acessado em 2 de agosto de 2017.

Fig. 7.40 idem.

Fig. 7.41 idem.

Anexo I - Tabela de Obras

Obras OMA 1975-1999

	Ano	País	Cidade	Status	Tamanho	Programa	Área
City of the Captive Globe	1972	EUA	New York	Projeto	L		-
Exodus	1972	-	-	Texto	-	Texto	-
Egg of Columbus Circle	1973	EUA	New York	Projeto	L		-
Pink House	1974	EUA	Miami	Encargo	S	Residencial	-
Hotel Sphinx	1975	EUA	New York	Projeto	L		-
New Welfare Island	1975	EUA	New York	Concurso	XL		-
New Welfare Island (c/ Ungers)	1975	EUA	New York	Concurso	XL		-
Museum of Photography	1975	Holanda	Amsterdam	-	S	Cultural	-
Story of the Pool	1976	-	-	Texto	-		-
Delirious New York	1978	-	-	Texto	-	Texto	-
Dutch Parliament Extension	1978	Holanda	Den Haag	Concurso	M	Institucional	15.000
Irish Prime Minister's Residence	1979	Irlanda	Dublin	Concurso	M	Residencial	-
Boompjes - Residential Tower	1980	Holanda	Rotterdam	Encargo	L	Residencial	-
Lutzowstrase Housing	1980	Alemanha	Berlin	Concurso	M	Residencial	-
Kochtrasse Housing	1980	Alemanha	Berlin	Concurso	M	Residencial	-
Koepel Panopticon Prison	1980	Holanda	Arnhem	Encargo	M	Institucional	2.460
Netherlands Dance Theater V1	1981	Holanda	Den Haag	-	M	Cultural	-
IJ Plein	1981	Holanda	Amsterdam	Encargo	M	Residencial	17.500
Checkpoint Charlie Aps.	1981	Alemanha	Berlin	Encargo	S	Residencial	2.300
Parc La Villette	1982	França	Paris	Concurso	XL	Urbanismo	263.100
Police Station	1982	Holanda	Almere	Encargo	S	Institucional	2.600
Exposition Universelle	1983	França	Paris	Encargo	L	Exposição	-
De Brink Apartments	1983	Holanda	Groningen	Encargo	M	Residencial	17.200
Lintas	1984	Holanda	Amsterdam	Encargo	S	Interiores	-
Churchillplein	1984	Holanda	Rotterdam	Concurso	L	Institucional	28.345
Netherlands Dance Theater V2	1984	Holanda	Den Haag	Encargo	M	Cultural	7.260
Patio Villa	1984	Holanda	Rotterdam	Encargo	S	Residencial	260
Villa Dall'ava	1984	França	Paris	Encargo	S	Residencial	1.350
Torenstraar	1985	Holanda	The Hague	Encargo	L	Residencial	-
De Bol	1985	Holanda	Rotterdam	Encargo	L	Institucional	-
Bus Terminal	1985	Holanda	Rotterdam	Concurso	S	Infraestrutura	-
Parc Citroen Cevennes	1985	França	Paris	Concurso	XL	Urbanismo	-

	Ano	País	Cidade	Status	Tamanho	Programa	Área
Byzantium	1985	Holanda	Amsterdam	Concurso	M	Residencial	15.100
Morgan Bank	1985	Holanda	Amsterdam	Concurso	M	Institucional	11.000
Nederland Nu Als Ontwerp	1986	Holanda	Holanda	Encargo	XL	Urbanismo	-
Uithof	1986	Holanda	Utrecht	Encargo	XL	Urbanismo	-
Bijlmermeer Redevelopment	1986	Holanda	Amsterdam	Encargo	XL	Urbanismo	-
CasaPalestra(Pav.Barcelona)	1986	Itália	Milan	Exposição	S	Exposição	136
Veerplein	1986	Holanda	Vlaardingen	Encargo	M	Residencial	13.240
City Hall	1986	Holanda	Den Haag	Concurso	XL	Institucional	150.000
Woningbouw Festival	1986	Holanda	Den Haag	Encargo	M	Residencial	3.960
Ville Nouvelle Melun Senart	1987	França	Melun	Concurso	XL	Urbanismo	-
Kunsthal	1987	Holanda	Rotterdam	Encargo	M	Cultural	7.000
Eusebius Tower	1987	Holanda	Arnhem	Encargo	L	Residencial	-
Museumpark	1988	Holanda	Rotterdam	Encargo	L	Paisagismo	120.000
Sportsmuseum	1988	Holanda	Flevohof	Encargo	L	Cultural	-
Eurodisney	1988	França	Marne-la-Vallée	Encargo	L	Institucional	-
Koninginnegracht	1988	Holanda	Den Haag	Encargo	L	Residencial	8.165
Fork Blick	1988	Suíça	Furka Pass	Encargo	S	Interiores	
NAi	1988	Holanda	Rotterdam	Concurso	S	Cultural	1.380
Biozentrum	1988	Alemanha	Frankfurt	Concurso	L	Cultural	-
Nexus World	1988	Japão	Fukuoka	Encargo	M	Residencial	3.300
Stad Aan de Stroom	1989	Bélgica	Antwerp	Encargo	XL	Urbanismo	-
Euralille	1989	França	Lille	Encargo	XL	Masterplan	-
The First Decade	1989	Holanda	Rotterdam	Exposição	S	Exposição	450
Video Bus Stop	1989	Holanda	Groningen	Exposição	S	Exposição	
Tres Grand Biblioteque	1989	França	Paris	Concurso	XL	Cultural	250.000
ZKM	1989	Alemanha	Karlsruhe	Concurso	L	Cultural	31.000
Zeebrugge Sea Terminal	1989	Bélgica	Zeebrugge	Concurso	L	Cultural	30.000
Frankfurt Flughafen	1989	Alemanha	Frankfurt	Concurso	L	Institucional	220.000
Agadir Convention Center	1990	Marrocos	Agadir	Concurso	L	Cultural	43.795
Hilton Hotel	1990	Holanda	Den Haag	Encargo	L	Residencial	11.670
Congrexpo	1990	França	Lille	Encargo	L	Cultural	80.000
Transferia	1991	Holanda	Randstad	Concurso	XL	Urbanismo	-
Mission Grand Axe	1991	França	Paris	Concurso	XL	Urbanismo	7.500.000

	Ano	País	Cidade	Status	Tamanho	Programa	Área
IJ-Oever	1991	Holanda	Amsterdam	Encargo	XL	Urbanismo	1.250.000
Zac Danton	1991	França	Paris	Encargo	L	Institucional	42.000
Stedelijk Museum	1992	Holanda	Amsterdam	Concurso	M	Cultural	-
Yokohama Masterplan	1992	Japão	Yokohama	Concurso	XL	Urbanismo	-
Jussieu Library	1992	França	Paris	Concurso	L	Cultural	22.000
Educatatorium	1992	Holanda	Utrecht	Encargo	M	Institucional	11.000
Dutch House	1992	Holanda	-	Encargo	S	Residencial	520
Pointcity/Southcity	1993	Holanda		Encargo	XL	Masterplan	-
C3 Maastowers	1994	Holanda	Rotterdam	Encargo	XL		65.100
Tate Modern	1994	Inglaterra	Londres	Concurso	L	Institucional	34.000
Hypobank	1994	Alemanha	Munique	Encargo	L	Institucional	10.000
Saitama Arena	1994	Japão	Tokyo	Concurso	L	Institucional	-
Miami Performing Arts Center	1994	EUA	Miami	Concurso	L	Cultural	-
Maison à Bordeaux	1994	França	Bordeaux	Encargo	S	Residencial	
A4 Corridor	1995	Holanda	Amsterdam	Encargo	XL	Masterplan	-
New Seoul International Airport	1995	Coreia	Seoul	Encargo	L	Infraestrutura	-
Oostelijke Handelskade	1995	Holanda	Amsterdam	Encargo	XL	Masterplan	-
MCA Masterplan	1995	USA	Los Angeles	Encargo	XL	Masterplan	1.000.000
Airport 2000	1995	Suíça	Zurique	Concurso	L	Infraestrutura	941.000
H Project	1995	Coreia	Seoul	Encargo	L	Institucional	7.000
Super and Popular	1995	Holanda	Groningen	Encargo	S	Cenografia	20
Schiphol Logistics Park	1996	Holanda	Amsterdam	Encargo	XL	Masterplan	-
Nea Krini Pier	1996	Grécia	Thessaloniki	Concurso	M	Infraestrutura	-
Electronic Showroom	1996	Coreia	Seoul	Encargo	S	Interiores	-
Alliance Française	1996	Holanda	Rotterdam	Encargo	S	Interiores	-
Hyperbuilding	1996	Tailândia	Bangkok	Encargo	XL		11.420.000
Togok Towers	1996	Coreia	Seoul	Encargo	XL		766.000
Stockholm Olympic Stadium	1996	Suécia	Estocolmo	Concurso	XL	Esportivo	150.000
Kansai Kan	1996	Japão	Kansai	Concurso	L	Cultural	60.000
Maison des Droits de L'homme	1996	Suíça	Geneve	Concurso	L	Institucional	7.975
Luxor Theater	1996	Holanda	Rotterdam	Concurso	M	Cultural	12.000
Universal Headquarters	1996	EUA	Los Angeles	Concurso	L	Institucional	60.350
Genoa Port	1997	Itália	Genova	Concurso	M	Masterplan	-

	Ano	País	Cidade	Status	Tamanho	Programa	Área
Hanoi New Town Masterplan	1997	Vietnam	Hanoi	Encargo	XL	Masterplan	7.000.000
Papendorp	1997	Holanda	Utrecht	Encargo	XL	Masterplan	1.028.000
Mercedes Office Village	1997	Alemanha	Dusseldorf	Encargo	L	Institucional	180.000
Mama Charette	1997	EUA	New York	Concurso	L	Cultural	43.600
Netherlands Embassy	1997	Alemanha	Berlin	Encargo	M	Institucional	8.500
De Rotterdam	1997	Holanda	Rotterdam	Encargo	XL		162.000
IIT	1997	EUA	Chicago	Encargo	M	Institucional	10.690
Y2k House	1998	Holanda	Rotterdam	Encargo	S	Residencial	-
Tenerife Link Quay	1998	Espanha	Tenerife	Concurso	XL	Masterplan	-
Schiphols	1998	Holanda	Amsterdam	Encargo	-	Pesquisa	-
Inchon Song-Do New Town	1998	Coreia	Inchon	Encargo	XL	Masterplan	42.600.000
El Bajío	1998	México	Guadalajara	Concurso	XL	Masterplan	365.500
Haus Um Die Schenkung	1998	Alemanha	Berlin	Concurso	M	Institucional	9.000
Breda Carré	1998	Holanda	Breda	Encargo	L	Residencial	89.210
Philips	1999	Holanda	Eindhoven	Concurso	XL	Masterplan	-
Cities on The Move	1999	Inglaterra	Londres	Exposição	S	Exposição	-
Carrefour	1999	Holanda	Den Haag	Encargo	XL	Infraestrutura	-
Havas Siege Sociale	1999	França	Paris	Concurso	L	Institucional	137.000
Breuninger	1999	Alemanha	Stuttgart	Encargo	M	Institucional	2.600
MOCA Roma	1999	Itália	Roma	Concurso	L	Cultural	-