

# TRABALHO ACADÊMICO

## A ARQUITETURA DE UMA CONSTELAÇÃO<sup>1</sup>

Alexandre Mesquita Silva Bomfim<sup>2</sup>

DOI: 10.5752/P.2316-1752.2017v24n34p286

### Resumo

Apesar de suas obras representarem uma parcela mínima da produção mundial, os trabalhos dos arquitetos-estrela compõem o conjunto com maior expressividade em nosso campo. Com formas inusitadas, sua arquitetura é um fenômeno social e ideológico, pois não questiona o domínio do Capital sobre a produção do espaço. Porém, começa a surgir uma nova arquitetura estelar, com preocupações sociais, ensejando a formação de novos signos a comporem a consciência simbólica dos sujeitos, o que é elemento importante para que a arquitetura possa ser repensada para o bem da sociedade.

**Palavras-chave:** Arquitetos-estrela. Fenômeno Social. Signo.

---

1. Este artigo toma por base investigação realizada no âmbito do Trabalho Final de Graduação do autor, apresentado no curso de Graduação em Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas, sob orientação da Professora Rita de Cássia Lucena Velloso.  
2. Arquiteto e Urbanista pela PUC Minas. E-mail: alexandre.aeu@gmail.com

## ***THE ARCHITECTURE OF A CONSTELLATION***

### **Abstract**

Although their works represent a tiny fraction of world production, the work of star-architects make up the set with greater expressiveness in our field. With unusual forms, this architecture is an ideological social phenomenon, because it does not question the Capital's domain over the production of space. However, a new star architecture with social concerns begins to emerge, allowing for the formation of new signs to compose the symbolic consciousness of the subject, which is an important element for architecture to be rethought for the benefit of society.

**Keywords:** Star-architects. Social Phenomenon. Sign.

## ***LA ARQUITECTURA DE UNA CONSTELACIÓN***

### **Resumen**

A pesar de que sus obras representan pequeña fracción de la producción mundial, las obras de los arquitectos-estrella conforman el conjunto más expresivo en nuestro campo. Con formas inusuales, esta arquitectura es un fenómeno social ideológico, que no cuestiona el dominio del Capital sobre la producción del espacio. Pero comienza a surgir una nueva arquitectura estelar con preocupaciones sociales, lo que permite la formación de nuevos signos para formar la conciencia simbólica del sujeto, elemento importante para que la arquitectura pueda ser repensada por el bien de la sociedad.

**Palabras-claves:** Arquitectos-estrella. Fenómeno Social. Signo.

Existem estrelas na arquitetura. Em número seletivo, um grupo restrito de brilho midiático salta aos olhos como ícones referenciais para a prática. Porém, eles não dominam as pranchetas que constroem o espaço urbano, em cuja maior parte sequer há neugas de formalidade: um espaço auto-produzido, autoconstruído. Mas as estrelas, minoria no espaço, são maioria na exposição.

Um pequeno punhado de arquitetos com experiências várias, com visões estéticas que lhes são próprias, na busca da realização da *novidade familiar*: novos produtos arquitetônicos e urbanísticos, mas com os riscos dos pincéis, penas e grafismos tão específicos a cada um dos estelares. Fazer o novo sem destoar do antigo que lhes é peculiar, seu traçado, sua marca: o desafio dos arquitetos-estrela.

Por isso, entre eles é comum a fluidez. Aquele que hoje está em alta amanhã poderá ser relegado ao ostracismo de notas de rodapé das revistas da área. Aquele que hoje luta para ser levado a sério amanhã dá entrevistas sobre como chegou às formas artísticas da beleza técnica que alcançou. Estranha parcela de futilidade empobrecedora do dever do arquiteto, produtor social que deve atentar para mais do que apenas a estética. Como defende Diane Ghirardo (2008), a arquitetura é, antes, um serviço com grande responsabilidade social e ética.

Mas o mundo das marcas fez esmaecer essa virtude. Fraca, perdeu-se em promessa de poucos. Entre os estelares: de

raros. Predomina uma arquitetura de imagem, uma arquitetura de símbolo de valores corporativos, governamentais e institucionais; uma arquitetura tão preocupada consigo mesma, com uma servidão extrema para com o Capital e a visão da cidade como espaço de e para o consumo (TAFURI, 1985), que se torna mero arremedo de serviço para a sociedade. Uma arquitetura que busca a espetacularização com tamanha intensidade que se torna símbolo de si mesma (ARANTES, 2012), e, em o fazendo, enfraquece sua capacidade de mostrar uma crítica existente na sociedade. Não revela os anseios cotidianos. Pelo contrário, torna-se referencial de imagem para a distração quanto à ordem social. Subterfúgio que defende, ainda que não o saiba – ou mesmo não queira saber –, a reprodução do discurso ideológico conservador, metamorfoseando a fala hegemônica de domínio sobre o espaço em curvas, ângulos, cores e novidades: a arquitetura de uma constelação que não orienta, mas cega.

Daniel Libeskind, por exemplo, conseguiu, com seu Museu Judaico em Berlim (FIG.1), propor uma arquitetura que, não obstante imagética, carregava, em sua própria figuração, uma crítica à tragédia do Holocausto. Como Pedro Arantes (2012) indica, os rasgos e ângulos agressivos da edificação faziam-na atuar como lembrança constante das agruras sofridas pelos judeus na Segunda Guerra Mundial.

Contudo, cooptado pela lógica da produção espetacular, a



Figura 1 - Daniel Libeskind - Museu Judaico em Berlim. Fonte: STUDIO LIBESKIND, 2016.

290

signagem dos ângulos abruptos perdeu o sentido crítico em Libeskind e sua obra seguiu por um caminho eminentemente imagético (ARANTES, 2012). Essa postura é perceptível em projetos como a Extensão do Museu de Arte de Denver (FIG.2), no Colorado, EUA, de 2006, que, segundo o site do Studio Libeskind (2016), inspirado nas Montanhas Rochosas, procura rejuvenescer a região em que foi instalado e, para isso, vale-se da linguagem de ângulos fortes já experimentada anteriormente por seu autor. A arquitetura como signo de si mesma, como apontaria Pedro Fiori Arantes (2012).

É sob essa perspectiva de uma arquitetura carente de adesão aos interesses sociais e às demandas do cotidiano que a precarização de direitos humanos básicos recebe



Figura 2 - Daniel Libeskind - Extensão do Denver Art Museum. Fonte: STUDIO LIBESKIND, 2016.

elogios por arquitetos-estrela. Norman Foster, em patente agressão a qualquer nível de responsabilidade ética que os arquitetos devam ter, chegou mesmo a dizer, quanto a seu plano urbano para a cidade de Masdar, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos, que chega a ser benéfico para o bom curso da obra o fato de ser contratada em um país cujo governo é autoritário (FOSTER *in* RAUTERBERG, 2009). Não bastasse Masdar ser mais uma proposta de desenho urbano carente de contato com cidadãos, interessada somente na propositura esquemática de uma cidade *perfeitamente calculada*, bem aos moldes da idealização do plano sob a égide do modernismo (TAFURI, 1985) ou da fábula despolitizada de uma Disneylândia (GHIRARDO, 2002), ela

imprescinde da exploração da mão de obra migrante, cujos direitos, mesmo em democracias, são muitas vezes afastados (ARANTES, 2012). Empecilhos incômodos ao curso da obra, as questões sociais sequer são verdadeiramente consideradas na fala do Barão do Tâmis.

Fato é que, justamente pelo caráter experimental, megalomaníaco e intensamente impactante no âmbito do espaço urbano, essa arquitetura imagética precisa da autorização – para não dizer *conivência* ou mesmo *subserviência* – do Poder Público para ser realizada. Disso decorre que a lógica explicitada no discurso de Foster, ainda que condenável sob o prisma de uma visada moral, faz todo sentido se inserida nesse contexto de produção de ícones estéticos. Bem por isso, uma posição como a dele não é raridade entre os estrelas.

Zaha Hadid, por exemplo, acreditava em uma dimensão política da arquitetura, chegando a afirmar, em entrevista a Rauterberg, que não via seus projetos “como algo exclusivo, algo para a elite” (HADID *in* RAUTERBERG, 2009, p.85), mas disse que as regras para residências sociais são restritas demais para permitir a fluidez e o movimento do trabalho que desenvolvia, como se trabalhar dentro do escopo e dos limites dos interesses sociais fosse um obstáculo à nobreza da arquitetura produzida pelos estelares. E, se um discurso como esse não é raridade entre os arquitetos-estrela, que são os ícones e referenciais da área, sua

replicação por outros é ainda mais fácil.

Ao se considerar a inevitabilidade de influência do meio social e das falas porventura ocorridas nesse ambiente, teme-se que, invariavelmente, estas atuam como concepções e (pré)conceitos socialmente divulgados que influenciarão na formação da consciência do sujeito, como explicita Mikhail Bakhtin ao afirmar que o verdadeiro lugar de formação da consciência “é o material social particular de signos criados pelo homem” (BAKHTIN, 2006, p.35) e partilhados no meio social. Na mesma linha, Émile Benveniste defende que “esse fenômeno humano, a cultura, é um fenômeno inteiramente simbólico. [...] tudo isso de que o homem, onde quer que nasça, será impregnado no mais profundo da sua consciência, e que dirigirá o seu comportamento em todas as formas da sua atividade” (BENVENISTE, 1995, p.32). Nesse sentido, é perceptível a facilidade de reprodução desse discurso de superioridade da imagem e a consequente *reprodução ideológica da arquitetura imagética* na mente de profissionais que não ascenderam ao altar da constelação ou – o que talvez seja pior – na imaginação sonhadora de estudantes. Reproduzida na consciência, basta um passo para ser reproduzida no espaço – em menor escala, claro, em razão das quantias exorbitantes normalmente destinadas à arquitetura espetacular dos estrelas. E o ciclo ideológico se sustenta.

Ao mesmo tempo, encontram-se estelares com um dis-

curso justificador diferente – e talvez mais perigoso, porque carregado de um senso espiritual de nobreza e alegada responsabilidade humanitária. Rem Koolhaas, arquiteto holandês dotado de um elevado nível de projeção e consequente potencial instigador ímpar com seus discursos e objetos, justifica seu envolvimento com regimes autoritários, como no caso da Sede da CCTV em Pequim, China, com a afirmativa de que sua produção tão peculiar e contra o formalismo excessivo do autoritarismo chinês é uma colaboração para promover a melhoria local (*in* RAUTERBERG, 2009). Apesar desse discurso romântico por parte do curador da Bienal de Veneza de 2014, seu argumento parece muito mais uma defesa pessoal do próprio trabalho do que algo com uma intenção nobre.

Koolhaas, nessa mesma entrevista a Rauterberg (2009), aponta: “Não acho que a arquitetura possa ser crítica ou subversiva” (KOOLHAAS *in* RAUTERBERG, 2009, p.108). Essa postura, muito alinhada ao pessimismo da conclusão de Manfredo Tafuri (1985) em seu *Projecto e Utopia* – para quem não seria possível uma arquitetura crítica, vez que confeccionada dentro do sistema capitalista, que condiciona a produção do espaço, razão pela qual o pensador italiano defende exclusivamente a possibilidade de uma crítica da arquitetura –, parece contradizer a suposta influência benéfica do trabalho desenvolvido em ambientes não democráticos. Além disso, quando se avalia o valor

ideológico da arquitetura, nota-se que, se efetivamente há um impacto da arquitetura como aquela da referida Sede da CCTV no ambiente social e na formação da consciência simbólica dos indivíduos, ela não é de libertação e melhora moral; de fato, ela está muito mais atrelada a uma ideia de perpetuação sistemática de uma lógica exploratória. Koolhaas parece muito ciente disso – talvez não especificamente de se tratar de uma reprodução ideológica, mas, certamente, está a par do caráter efusivamente midiático da arquitetura dos arquitetos-estrela (título esse que, a propósito, condena, por falar ser uma criação da mídia) –, mas, descrente da possibilidade das utopias de novos mundos a partir da arquitetura, submete sua produção às intenções de lucro derivadas da imagem ornamentada (KOOLHAAS in RAUTERBERG, 2009).

No estudo elaborado por Leandro de Sousa Cruz (2013), em que o autor propõe uma leitura dos arranha-céus sob as perspectivas de Manfredo Tafuri e Rem Koolhaas, a identidade desse último com um discurso cínico de autodefesa fica evidente.

Tafuri, conforme Cruz (2013), criticava a leitura operativa da história, vez que os argumentos obtidos de uma avaliação pautada na *crítica operativa* eram “base para as justificativas necessárias para a produção contemporânea, sempre de acordo com as respectivas aspirações ideológicas dos autores” (CRUZ, 2013, p.2); ou seja, essa estratégia de es-

tudo colecionava uma gama de argumentos com o intuito exclusivo de justificar a realidade pretendida pelo autor que a elaborasse, não o de criticá-la.

Manfredo Tafuri, a seu turno, pretendia desmistificar a crítica, ainda que reconhecesse que “também ele estava atado à dimensão da linguagem como caminho para a investigação histórica” (CRUZ, 2013, p.4). Essa posição, muito coerente com o desenvolvimento das Ciências Sociais como exposto por Michael Löwy (2015), implica o reconhecimento do caráter arbitrário da leitura da história e da sociedade pelo ser humano, dado seu comprometimento situacional, vez que está inserido na sociedade e, graças a isso, possui uma série de prenoções a influenciarem em seus juízos de valor, bem como implica a inafastabilidade do caráter condicionalmente submetido dos fenômenos sociais, dentro, portanto, de uma leitura histórica, na linha do que propõem historicistas como Karl Mannheim (1968).

Nesse ponto, Tafuri se aproximará da compreensão primeiro verificada em Marx (LÖWY, 2015) da imprescindibilidade da tomada de posicionamento por parte do crítico ou produtor – no caso dos arquitetos e urbanistas – de fenômenos sociais, inclusive com o pensador italiano afirmando, conforme Cruz (2013), “que cabe ao historiador correr o risco de assumir um posicionamento e atravessar o conjunto de referências e dados, mais do que simplesmente juntá-los” (CRUZ, 2013, p.5). Claro que se deve ampliar a

figura do “historiador”, abrangendo os já referidos críticos e produtores sociais – inclusos nesse grupo os arquitetos –, o que de modo algum compromete o sentido da ideia; na verdade, amplia-a de maneira benéfica, favorecendo a compreensão da mensagem apresentada: no âmbito do estudo e da produção dos fenômenos sociais – estando a arquitetura e o urbanismo situados nesse conjunto –, a tomada de posição é inevitável. Mas isso não desqualifica nada; pelo contrário, auxilia na compreensão do fenômeno.

Agora, o problema começa quando um estelar que trabalha em prol da renda da forma assume um posicionamento que, não obstante, na mente desse arquiteto-estrela, possa ser sincero, acaba atuando como uma ilusão discursiva que torna nebulosa a compreensão da realidade, servindo como verdadeira ideologia – no sentido marxista da palavra. E pior: o problema se agrava quando esse estelar é alguém como Rem Koolhaas.

Brilhante, icônico e referencial da área, o arquiteto holandês do Office for Metropolitan Architecture – OMA já exibiu um discurso de autodefesa na década de 1970, quando escreveu seu manifesto *Delirious New York* (CRUZ, 2013). No livro, segundo Cruz (2013), Koolhaas faz uma leitura incrivelmente operativa da história de Manhattan, apresentando como algo inevitável, invariável e universalmente benquisto o processo de verticalização com arranha-céus. De outro lado, pensadores como Tafuri, mais alinhados

com uma crítica da ideologia envolvida com o universo da produção arquitetônica, apontariam a total carência de identidade utópica desse tipo de produto, que se perde em uma valorização tautológica da ideologia vigente, como se fosse símbolo do progresso humano, ao invés de assumir-se como o que efetivamente é: símbolo do progresso do Capital (CRUZ, 2013). Há um discurso de defesa da novidade tecnológica, como se isso significasse uma melhoria humana a ser aplicada em âmbito geral, entronizando como hegemônica uma única maneira de produzir em detrimento de quaisquer outras. Engraçado como nem parece que se fala aqui dos arranha-céus, afinal essa discussão pode ser facilmente atualizada para a arquitetura imagética da contemporaneidade.

Na verdade, apesar do aspecto visível que o posicionamento de Koolhaas assume dada a posição de evidência do arquiteto, esse discurso de exaltação e autodefesa aparenta ser uma constante entre a maioria dos estelares.

É interessante que, ao se utilizar o termo “autodefesa”, parece que as obras da constelação da arquitetura são constantemente atacadas. Realmente, elas o são dentro da academia ou mesmo pelo discurso de críticos que pretendam um apego mais voltado à realidade social e às necessidades do cotidiano do que à forma. Em certo sentido, o próprio Eisenman, em sua entrevista a Rauterberg (2009), chegou a afirmar que a época das estrelas passou por con-

ta da carência financeira para investimentos estrondosos em arquitetura – o que é uma ironia com potencial de se tornar texto de *stand up comedy*, considerando o gasto exorbitante envolvido com a Cidade da Cultura da Galícia de Eisenman (ARANTES, 2012).

Mas o fato é que existe um apelo ainda muito forte a essas obras espetaculares, ainda que, ultimamente, por parte não mais dos Poderes Públicos predominantemente, e, sim, por clientes particulares.

O projeto do Museu de Amanhã de Santiago Calatrava, no Rio de Janeiro, apresentou um custo total cujo montante chegou a R\$ 308 milhões, dos quais R\$ 215 milhões derivam de recursos arrecadados pela prefeitura com a venda de Cepacs (Certificados de Potencial Adicional de Construção), “comprados por imobiliárias para ter poder (sic) construir empreendimentos mais altos que o definido pelo zoneamento da região portuária” (CARNEIRO, 2015), em evidente demonstração de afeiçoamento entre o projeto e a lógica especulativa e rentista sobre o espaço, prática essa que Arantes (2012) denuncia. Além disso, o projeto faz parte de uma operação urbana sobre a região do Porto no Rio, a Operação Urbana Porto Maravilha, que pretende promover um adensamento da região, segundo Alberto Silva, presidente da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (G1 RIO, 2015); uma pena que ele não tenha admitido tratar-se de visível pro-

posta de gentrificação, com um *adensamento seletivo*, por assim dizer.

Atualmente, há uma relação muito mais forte com o capital privado, havendo uma associação da arquitetura com o conceito de marcas e grifes (ARANTES, 2012). É nessa perspectiva, portanto, que a arquitetura e o urbanismo se veem submetidos ao jugo da produção rentista – tanto a renda da terra como a renda da forma –, favorecendo-se, com isso, a criação da arquitetura espetacular, que precisa justificar-se discursivamente como sinal de progresso, tecnologia e sustentabilidade, bem como, ao mesmo tempo, esconder todas as implicações de segregação e limitação de acesso derivadas da criação desses ícones que se pretendem carentes de posicionamento político e social (LEFEBVRE, 2006; HAESBAERT, 2007).

Trata-se, portanto, de um discurso ilusório, um engodo da realidade, aquilo que Mannheim (1968) chamaria de *ideologia*. A ideologia não é a tentativa de ludibriar pela mentira, mas o véu de ilusão que encobre o alcance da realidade; e este pode ser, inclusive, parcela constituinte da consciência simbólica do sujeito (BENVENISTE, 1995; BAKHTIN, 2006), que acaba incorporando a suposta naturalidade das constatações que defende, sem procurar sequer questioná-las, contribuindo para uma reprodução ideológica desses ideais operativos.

A questão se agrava pelo fato de que a mentalidade que

permeia o fetiche da forma na contemporaneidade deriva de uma revolta contra os ditames funcionalistas excessivos do movimento moderno e uma tentativa de recuperar a importância da figura do arquiteto dentro do ambiente urbano, entendido este como o espaço de produção e reprodução do Capital mediante o consumo (TAFURI, 1985).

Por consequência, verifica-se um marcante despreparo teórico e prático no trato das questões habitacionais, mas uma sublime relevância para a forma distintiva, com expoentes como Peter Eisenman, Michael Graves e Robert Venturi liderando um verdadeiro ataque contra a simplicidade do *less is more* modernista (GHIRARDO, 2002).

É nesse sentido que Kate Nesbitt afirma que “O pós-modernismo dá mais valor à forma que à função, invertendo deliberada e polemicamente a máxima modernista de que a forma segue a função” (NESBITT, 2008, p.52), o que acaba fazendo com que a arquitetura busque blindar-se contra o que lhe for externo.

Esse discurso imagético – portanto, ideológico –, a seu turno, participará de maneira ativa da consciência simbólica de demais profissionais e estudantes de arquitetura e urbanismo, podendo tornar nebulosas as questões mais importantes concernentes às demandas do cotidiano relativas à arquitetura ou mesmo ensinar uma *doutrina do despreparo social*, sendo fatalista.

Mesmo aspectos relativos às técnicas construtivas e às condições de trabalho sofrem os efeitos da ênfase imagética. Reclusos à idealização de projetos envolvidos com a espetacularização e o sublime, os arquitetos-estrela levam a novos níveis o abismo entre a concepção da arquitetura e a carnal e prosaica tarefa da execução dos projetos. O desenho de Filippo Brunelleschi, traduzido em domínio do canteiro de obras (FERRO, 2006), assume outro nível quando a esfera social, o corpo de – e *o corpo dos* – trabalhadores, se torna mais um empecilho do que um agente colaborador para a produção de uma arquitetura imagética e escultórica capaz de ativar os sentimentos e o espírito, como pretendem os astros luminescentes da arquitetura.

302

Fato é que mesmo aspectos ergonômicos do trabalho são completamente ignorados pelos arquitetos-estrela, seja nos espaços claustrofóbicos sob a Cidade da Cultura na Galícia, de Peter Eisenman, seja no complicado processo de construção do toroide de concreto de Rem Koolhaas para a Casa da Música na Cidade do Porto, cuja obra não apenas previa um desrespeito da própria técnica construtiva adotada como também exigia uma execução acrobática e perigosa por parte dos trabalhadores envolvidos (ARANTES, 2012).

Entretanto, ao que tudo indica, aos olhares da maior parte dos estelares, esse parece ser um preço baixo a se pagar. Isso, é claro, se essas preocupações sequer fazem uma

brisa leve no turbilhão de pensamento desses arquitetos, imbuídos de uma crença ideológica tão profundamente ancorada, que talvez nem lhes ocorra cogitar isso. Na verdade, posicionamentos estelares preocupantes concernentes ao papel da profissão de arquiteto e urbanista não são incomuns.

E esse vilipêndio aos direitos trabalhistas não está presente apenas no desprezo de Eisenman à ergonomia dos operários construtores, na máscara diplomática do “Por que não fazer?” de Foster, no falseamento ideológico do discurso cínico de Koolhaas ou na *crítica da crítica* de Greg Lynn (*in* RAUTERBERG, 2009), para quem os críticos enxergam um suposto vazio social na arquitetura imagética apenas porque eles rejeitam a forma singular – o que é um ponto de vista, com todo respeito a Lynn, um tanto quanto ingênuo, afinal a crítica à despreocupação social da arquitetura escultórica vai muito além de uma releves questão de gosto pessoal.

Zaha Hadid, quando pressionada por grupos de direitos humanos a se pronunciar acerca do estarrecedor número de operários que morreram – mais de 800 trabalhadores, conforme revelado pelo jornal The Guardian ainda em 2014 – no Qatar, desde janeiro de 2012, na construção do Estádio Al-Wakrah para a realização da Copa do Mundo de 2022, causou grande comoção na imprensa.

Apesar de afirmar que se trata de um problema grave, a arquiteta iraquiana disse que essa era uma questão a ser

observada pelo governo do Qatar, não por ela mesma ou por seu escritório, segundo reportagem de James Riach (2014). Em uma declaração na qual claramente obedece ao comportamento criticado por Ghirardo (2008) quando essa última afirma haver um desapego dos arquitetos pelas questões éticas concernentes à arquitetura, Hadid afirmou: “Eu não tenho nada a ver com os trabalhadores. Eu acho que esse é um assunto que o governo – se houver um problema – deve considerar. Espero que as coisas se resolvam. [...] Não é meu dever como arquiteta me preocupar com isso”<sup>3</sup>(HADID *in* RIACH, 2014; tradução livre).

Mas, se, em uma das faces da moeda, o rosto de Hadid estampa a mensagem “o problema não é meu”, na outra, Frank Gehry, com o projeto do Guggenheim de Abu Dhabi, sentindo a pressão derivada da temática dos direitos humanos, esboça certa preocupação com esses aspectos, havendo um envolvimento do escritório Gehry Partners com a TDIC, intermediado pelo advogado Scott Horton, na tentativa de solucionar esses problemas laborais (RAY, 2015). Nas palavras do advogado do estelar, “Não é uma responsabilidade legal, mas é uma responsabilidade moral”<sup>4</sup> (HORTON *in* RAY, 2015; tradução livre).

---

3. Texto original: “I have nothing to do with the workers. I think that’s an issue the government – if there’s a problem – should pick up. Hopefully, these things will be resolved. [...] It’s not my duty as an architect to look at it.” (HADID *in* RIACH, 2014).

4. Texto original: “It’s not a legal responsibility, but it’s a moral responsibility.” (HORTON *in* RAY, 2015).

Conforme reportado por Debika Ray (2015), se o medo de Gehry é a conspiração de sua marca ou se efetivamente ele se preocupa com a melhoria das condições laborais, isso não é tão relevante quanto o fato de que ele é um dos poucos arquitetos que se manifesta sobre essas questões na região.

No fundo, talvez seja realmente uma tentativa de redenção de Gehry, que sempre foi conhecido pelo seu escárnio para com aqueles que criticam a forma da sua arquitetura inusitada<sup>5</sup>. Isso justificaria sua aproximação para com as questões laborais e sociais relacionadas ao seu trabalho. Mas talvez seja apenas uma tentativa de salvaguardar o seu nome, que já vem sofrendo, desde obras como o Disney Concert Hall e principalmente o Guggenheim de Bilbao, uma torrente de críticas pela estética excessiva e o descaso com questões realmente relevantes com as quais a arquitetura deve se preocupar, como os aspectos sociais e as demandas cotidianas e populacionais pela efetiva realização do direito à cidade (LEFEBVRE, 2006).

Mas, para além desse grupo de arquitetos consagrados pela grande mídia, defendendo a produção estética do espaço em nome de um embelezamento, novas vozes começam a

---

5. "Em vez de [críticos] condenarem a arquitetura sem caráter, eles ficam reclamando sobre as peculiaridades dos meus prédios. Obviamente eles preferem a mediocridade da massa. Isso me parece pouco democrático." (GEHRY in RAUTERBERG, 2009, p.63).

se expressar no seio da constelação.

Em sua palestra para o TED Talks, Alastair Parvin (2013) apresenta a necessidade de releitura do papel do arquiteto no contexto de carência econômica e de escassez de empregos na área. Segundo o arquiteto londrino, a grande maioria dos objetos arquitetônicos não é produzida por arquitetos, mas por processos autônomos por parte de pessoas que têm demandas por edifícios, mas ou carecem dos meios financeiros para contratar um arquiteto, ou, mesmo tendo essa capacidade econômica, baseadas no mito elitista da arquitetura – que seria algo exclusivo dos ricos –, evitam ou nem mesmo consideram incluir o arquiteto profissional na execução de seus interesses espaciais.

306

Parvin (2013) enxerga aí não a necessidade de elitizar a população e incentivá-la a consumir os serviços da arquitetura, algo que faria mais sentido se dito por um Peter Eisenman, para quem reconhecer a boa arquitetura depende da capacidade do sujeito de discriminar entre o que é o bom e o que é ruim (in RAUTERBERG, 2009). Pelo contrário, Parvin (2013) argumenta que o arquiteto, aceitando a predominância do trabalho carente da participação do profissional, deve rever a sua própria atuação e alcançar esses grupos, seja mediante aconselhamento, seja por meio de outras formas criativas de assessoria e contribuição horizontalizada para as pessoas ou grupos de pessoas. É nesse contexto que se torna de extremo relevo o seu projeto em parceria com

Nick Ierodiaconou: as *Wikihouses*.

Concebidas com o objetivo de serem acessíveis a todos e com capacidade de produção em larga escala por meio de sistemas de Controle Numérico Computacional (CNC – Computer Numerical Control), as *Wikihouses*, ainda de caráter experimental, pretendem garantir à população interessada a possibilidade de obterem módulos personalizáveis para a construção de habitações, sem a necessidade de organizar um extenso aparato construtivo, atuando, portanto, ao largo do domínio hegemônico na seara da construção civil. Parvin (2013) chega a afirmar que as peças dos módulos a serem construídos são facilmente manuseáveis por grupos pequenos de pessoas e são pensadas para facilitação de encaixes, estabilidade estrutural e resistência.

Nesse conceito, o arquiteto seria um catalisador do processo de *autoconstrução* e *autoprojetoção* por parte dos usufruidores da edificação construída – o que é completamente distante da realidade dos gênios estelares da arquitetura e sua necessidade de assinatura de projetos. Mesmo quando sequer participam diretamente deles, os arquitetos-estrela donos de grandes escritórios assinam com sua marca os desenhos gerados no âmbito de suas empresas (ARANTES, 2012).

Essa perda de autoria, para Parvin (2013), facilita as questões de acesso à atividade de projeto. Isso, inclusive, se alinha diretamente com sua fala de que “se o século XX foi

o século da democratização do consumo, o século XXI será o da democratização da produção” (PARVIN, 2013).

Com essa mesma perspectiva de uma arquitetura que não sai dos estúdios e escritórios, mas do diálogo participativo com as comunidades, Alejandro Aravena, arquiteto chileno responsável pelo escritório Elemental, é bem claro na definição de sua filosofia arquitetural: “inclua a comunidade no processo”. Ora, uma postura como essa “não significa que faltem idéias aos arquitetos, e sim que elas são sempre desenvolvidas em harmonia com as dos clientes” (GHIRARDO, 2002, p.185); e é justamente aqui que se vai encontrar a motivação de Aravena quando ele fala da necessidade de convidar a comunidade para participar do processo.

Em sua palestra ao TED Talks, Aravena (2014) informa a premência atual da arquitetura de responder aos anseios sociais e cotidianos não como planificação imaginada em um escritório fechado, por um gênio idealizador, mas como síntese derivada da participação e da colaboração comunitária nos processos de projeção e construção. De maneira poética, o arquiteto chileno afirma em seu discurso que “o poder da síntese do design busca inserir na arquitetura a força da vida” (ARAVENA, 2014), com isso querendo dizer que a arquitetura deve conseguir responder às demandas que lhe são apresentadas sem se preocupar com floreios desnecessários: a arquitetura deve promover a força da

vida, a força de realização do cotidiano. Esse cotidiano, é claro, é aquilo vivido pela comunidade, pelas pessoas, pelos demandantes afetados pelos problemas relacionados àquela arquitetura. É um poder de síntese e de resposta não mediante o trabalho com exteriores, peles e aparências como defende Gehry (*in* RAUTERBERG, 2009), mas uma solução alinhada com as premências diárias dos indivíduos afetados, como queria Frei Otto, laureado postumamente com o Pritzker de 2015, para quem a arquitetura “não é uma questão de exteriores”, e complementa que “um bom arquiteto é sempre um assistente social e um médico de família, não alguém que prescreve quais os prédios as pessoas devem ter, mas as ajuda a construir, por si mesmas, acomodações adequadas” (OTTO *in* RAUTERBERG, 2009, p.139).

Em Aravena, a participação e a colaboração dos moradores e interessados é hiperbolizada. Inclusive, em sua palestra, o arquiteto do Elemental mostra trechos de reuniões com moradores e brinca com o assunto: “o design participativo não é o tipo de coisa hippie, romântico, vamos-todos-beber-juntos-sobre-o-futuro-da-cidade” (ARAVENA, 2014). Trata-se sempre de uma busca acirrada pelas perguntas certas, a fim de sanar necessidades da comunidade de maneira adequada e colaborativa – democrática até – que se realiza diante de um problema que afeta a vida das pessoas, seu cotidiano e sua subsistência. É, evidentemente,

um processo muito mais trabalhoso do que aquela postura de imposição de uma resposta ideal, que mesmo os modernistas tentaram frequentemente com sua ideologia do plano (TAFURI, 1985) e cuja idealização projetual afastada das comunidades foi hereditariamente assumida pelos pós-modernistas e sua arquitetura icônica.

Na verdade, um dos exemplos de que Aravena (2014) fala em seu discurso parte mesmo da participação *construtiva* pelos moradores. No projeto de habitações multifamiliares Quinta Monroy (FIG.3), de Iquique, no Chile, em 2003, o escritório de Aravena se deu conta de que, com os recursos limitados de que dispunham para a construção, não poderiam construir casas adequadas para as pessoas. Com isso, passaram muito tempo discutindo como agir e como poderiam propor a construção, até que se deram conta da necessidade de trabalhar com os moradores do *ponto de vista da construção*. Assim, as edificações unifamiliares que compõem o complexo foram pensadas de maneira a propiciar a expansão das casas mediante a autoconstrução a ser praticada pelos próprios moradores, com seus recursos e esforços pessoais. Nesse sentido, Alejandro Aravena, um arquiteto-estrela, situado no seio da constelação, assume que retirou sua inspiração não das formas curvilíneas das montanhas, da fluidez sensorial das ondas marinhas, mas das *favelas e da autoconstrução*, processos próprios de uma arquitetura não apenas carente de estrelismo, mas



Figura 3 - Alejandro Aravena - Quinta Monroy; habitações para 93 famílias. Fonte: ELEMENTAL, 2016.

dotada de marcante informalidade.

Nem todas as posturas de Aravena, contudo, escapam da limitação ideológica. As Torres Siamesas (FIG.4), por exemplo, parecem envolvidas intrinsecamente com a ideia de produção de uma arquitetura imagética.

Confeccionadas a pedido da Pontifícia Universidade Católica do Chile, a edificação, projetada em 2003-2004 e construída em 2004-2005, teve a participação direta de Alejandro Aravena, além de outros três arquitetos: Charles Murray, Alfonso Montero e Ricardo Torrejón (ELEMENTAL, 2016). Nela, verifica-se uma série de aspectos presentes em trabalhos de outros arquitetos-estrela, como a forma singular e o estabelecimento de um marco icônico. Nesse

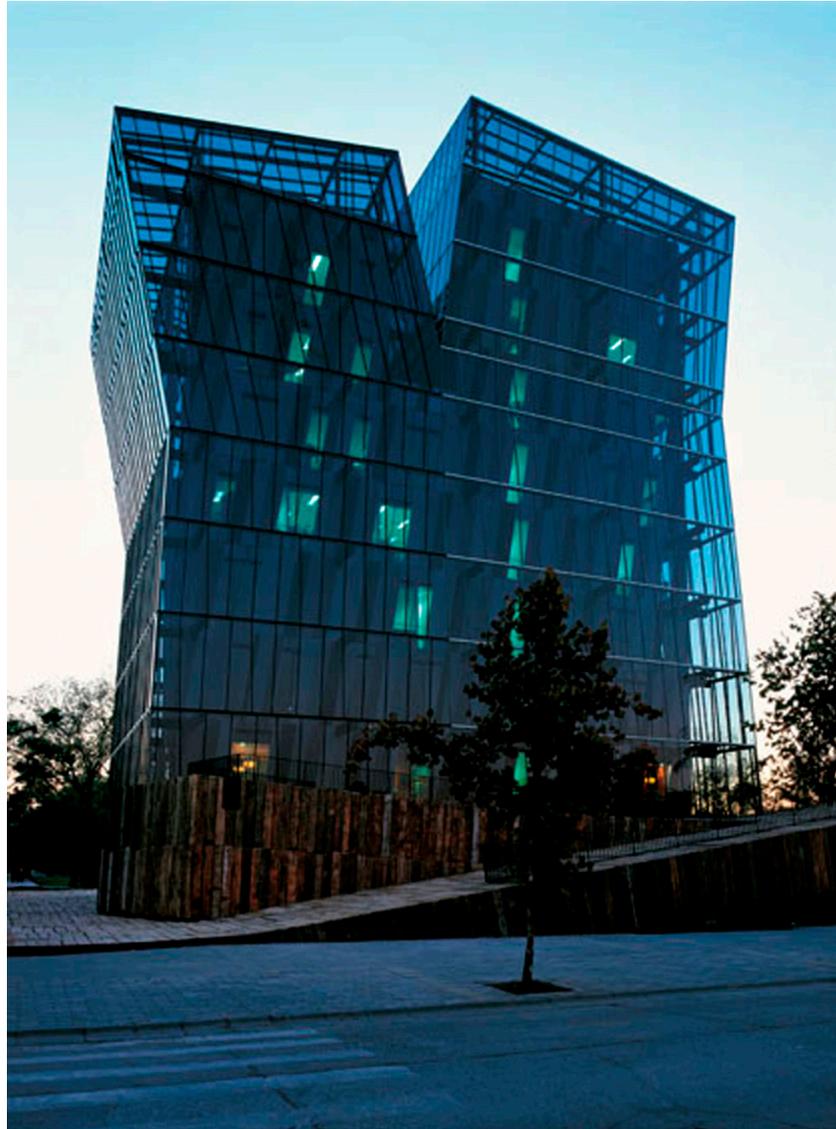


Figura 4 - Alejandro Aravena - Torres Siamesas. Fonte: ELEMENTAL, 2016.

sentido, por mais que haja a pretensão de criação de espaços de convivência no interior da construção, além de todas as considerações técnicas para conforto térmico e sustentabilidade (como a utilização de resfriamento do ar mediante aproveitamento do Efeito Venturi, em que o ar frio entra pelo térreo e ascende graças ao acinturamento da torre, resfriando-a), essa obra não parece escapar muito do elenco de trabalhos típicos dos estelares; carente, portanto, de uma postura crítica.

Se, por um lado, isso mostra que também Aravena se envolve com a perpetuação imagética de uma ideologia defensora da ordem social vigente, de outro explicita que isso pode não se dar exatamente por uma afiliação direta ao pensamento hegemônico, mas pelo fato denunciado por Tafuri (1985) de atuar dentro da cidade, espaço de produção e reprodução do Capital – e, por conseguinte, de sua ideologia defensora –, tanto que sua fala, ao contrário do discurso visível em arquitetos como Koolhaas, Foster e Gehry, é focada nas premências habitacionais do mundo e abertamente dirigida a uma releitura do papel do arquiteto, no sentido da *diminuição* dessa figura e da proposição de uma *síntese original colaborativa e horizontalizada* com os interessados primários pela arquitetura: os moradores e usufruidores do espaço.

Além disso, essa percepção sobre o trabalho de Aravena permite inclusive dizer que a obra de autores como Kool-

haas, Foster e Gehry pode, sim, guardar algo de crítico à ordem presente, de maneira que, na dualidade entre yin e yang, há uma interpolação de extremos, criando matizes misturados, e não cores puras – ainda que certamente possa haver a predominância de uma posição sobre outra, o que normalmente acontece. Todavia, a verdade é que a produção da arquitetura, como de tantos outros fenômenos sociais, não pode ser submetida a uma simples classificação binária maniqueísta. Há muito mais complexidade na elaboração do espaço do que pode compreender a nossa vã filosofia...

De todo modo, ainda que haja a participação de Aravena nessa reprodução ideológica em alguns de seus trabalhos, o fato de que ele participa, no interior da constelação, de obras e discursos de clara delimitação social e crítica ao *status quo* representa o surgimento de uma fagulha diferenciada nos estelares. Se em 2014 se teve a experimentação formal de Koolhaas na Bienal de Veneza, o ano de 2016, sob a curadoria de Aravena, pretende uma experimentação social, atrelada à ideia da arquitetura como um instrumento de transformação. Isso representa uma resposta ao ceticismo quanto à possibilidade da arquitetura crítica (TAFURI, 1985); afinal, considerando o desenho ideológico da realidade contemporânea, de extrema financeirização e segregação espacial, uma arquitetura que se apresente como materialização de interesses sociais partindo da co-

laboração comunitária é, no mínimo, um tapa de luva no rosto da hegemonia.

O que Aravena trabalha é uma arquitetura intermediária, situada entre o extremo do estrelismo estético praticado por escritórios como o BIG ou o Zaha Hadid Architects e a arquitetura sem projeção midiática, presente no cotidiano da informalidade. O arquiteto do Elemental faz, assim, uma aproximação imagetivamente satisfatória da cidade informal, das práticas de autoconstrução e autoprojeto. Aravena, em suma, alcançou o status de arquiteto-estrela com um discurso social porque trabalha a imagem, a preocupação da estética inovadora, mas sem pretender o atendimento exclusivo das classes mais privilegiadas da sociedade. Pelo contrário, encontra nessa proposta intermediária de uma arquitetura dotada de estética e responsabilidade um nicho bem mais amplo do que aquele usualmente trabalhado pelos estelares, respondendo a uma necessidade social generalizada e, ao mesmo tempo, agradando aos interesses imobiliários do mercado construtivo.

Assim, se, antes, ao olhar para o céu da arquitetura, vislumbravam-se pontos de luz que emanavam feixes ditando *a ênfase estética na forma espetacular, a desnecessidade de responsabilização ética e social dos arquitetos, a premência da criação de mais e mais objetos arquitetônicos singulares e capazes de expressar valores de marca e mesmo a cisão rascante entre o projeto e a execução da construção*

*no canteiro de obras*, novos valores começam a se revelar com a inclusão ainda incipiente de discursos que partem de outras linhas. Movimentos de ascensão midiática como aqueles vistos em Parvin e Aravena passam a incluir preocupações sociais mesmo na fala do Panteão da área, o que acaba por ensejar a criação de novos referentes sógnicos na arquitetura contemporânea.

Esses signos, a seu turno, incorporam-se ao universo significativo até então demarcado principalmente pela arquitetura imagética, que, por visar não a transformação do *status quo*, mas, sim, trabalhar em prol da sua manutenção com – no máximo – pequenas reformas que não criticam a ordem existente (GHIRARDO, 2008), é uma arquitetura ideológica, na acepção de ideologia delineada por Karl Mannheim (1968). Por isso, a arquitetura ligada à preocupação social e à atuação direta em colaboração empoderadora com as comunidades trabalhada por Aravena e Parvin – ou até Shigeru Ban e o saudoso João Filgueiras Lima, o Lelé – na atualidade é uma arquitetura utópica, que prescreve não um *reles reformismo* no modo de funcionamento da construção do espaço, mas, ao contrário, um giro na arquitetura contemporânea, defendendo um protagonismo da sociedade na projeção e construção dos novos objetos – ou dos novos usos e modos de apropriação do espaço –, a fim de atender as demandas cotidianas do corpo social, e não mais em prol da realização impensada do lucro.

Ainda que este não seja o giro copernicano de que a arquitetura e a sociedade necessitam, é imprescindível reconhecer a importância – mesmo do ponto de vista da configuração de novos símbolos referenciais – de se assumir essa posição não mais como simples “tendência”, mas como um movimento real, mesmo que suas implicações na espacialidade ocorram dentro dos limites da cidade como espaço de produção e reprodução do Capital, tal qual explicitado por Tafuri (1985).

Por um lado, pode-se afirmar que a arquitetura proposta por Aravena e os demais arquitetos citados não corresponda exatamente à criação de novos referenciais simbólicos de uma arquitetura utópica, desconectada da ideia de reprodutibilidade ideológica própria do estrelismo imagético das esculturas edificadas de Gehry, Hadid, Foster ou Ingels. Nesse sentido, o trabalho desenvolvido em contato direto com as comunidades não gera novos símbolos ou signos a serem incorporados à consciência simbólica dos sujeitos. Seria o caso, na verdade, de promover um *reconhecimento* desses ícones, que já existem na prosaica realidade do cotidiano social-urbano. A arquitetura autoconstruída ou desenvolvida pelas comunidades em mutirões ou mesmo por famílias individualmente já é uma realidade. Tanto que o próprio Parvin (2013) recomenda tal reconhecimento e aproximação por parte dos arquitetos, como comentado anteriormente.

O fato marcante, contudo, que faz com que se atribua elevado grau de relevância para esses novos trabalhos é justamente a associação deles à mídia. Como referido anteriormente, dois anos após ser gerida por Rem Koolhaas em 2014, a Bienal de Veneza tem como curador Alejandro Aravena, com uma proposta de releitura da produção arquitetônica com base agora não em uma autorreferenciação da forma e da técnica, mas com o entendimento de que a participação social é a chave para a produção de uma boa arquitetura, como pretende Ghirardo (2008), ao defender a preocupação social e ética na área. Isso, então, começa a ser divulgado nos livros e revistas de arquitetura, até então palco da história em quadrinhos cujos heróis sempre foram os gênios milagrosos causadores de formas expressivamente singulares e icônicas no espaço (ARANTES, 2012).

Concorda-se com Peter Zumthor, em sua entrevista a Rauterberg (2009), quando afirma que “já disse adeus à ideia mais do que batida de que a arquitetura precisa salvar o mundo” (ZUMTHOR *in* RAUTERBERG, 2009, p.162). Mas não se afilia, aqui, ao pessimismo expressivo da sua posição ou mesmo daquela outra de Tafuri (1985), que enxerga, na derrocada do modernismo, a incapacidade de criação de uma arquitetura efetivamente crítica, defendendo a possibilidade única e exclusiva de uma crítica da arquitetura.

Falou-se de uma perspectiva mais próxima da resposta ao questionamento de Ghirardo (2008), que propõe a neces-

sidade de investigação pelos arquitetos das estruturas de poder da sociedade e da capacidade de produção com a intenção de fragilizar essa hegemonia ideológica e devolver o poder da arquitetura à sociedade.

Que esse poder não seja o de atuar a arquitetura como o pavio para explodir a revolução, essa é uma ideia com a qual se concorda – realmente, concorda-se com a tese de que a transformação não *decorre da arquitetura* propriamente dita. O poder da arquitetura parece ser justamente o de *fazer atuar instrumentalmente essa revolução de valores* que a sociedade vem experimentando, com seus altos e baixos, em que demandas cotidianas são cada vez mais divulgadas e forçosamente precisam ser sanadas.

Por essa razão, sim, talvez se possa mesmo dizer que há um *reconhecimento* da produção arquitetônica do cotidiano, e o que Aravena consegue fazer seria algo como uma aproximação desse *fazer a arquitetura no cotidiano*, ainda que por vezes adote uma postura conservadora e totalmente conforme valores ideológicos. Entretanto, diante da naturalização do espetáculo na sociedade imagética, de plena consagração dos referenciais e sua divulgação, por meio de discursos ou imagem, em que a arquitetura assume um caráter de publicização de valores, o fato de haver um ganhador do Pritzker e curador da Bienal de Veneza que abertamente se dispõe a defender uma postura de atenção ao social é, sem dúvidas, algo bem mais representativo –

mesmo com as máculas derivadas de certo comprometimento ideológico.

Aravena reflete, em alguns de seus trabalhos, um anseio social, legitimando e reconhecendo algo que já é feito – a autoconstrução ou a construção carente da participação direta do arquiteto, a “impresença” da cidade formal nos assentamentos urbanos –, mas, mais do que isso, com sua obra há a *criação* de um novo referencial arquitetônico midiaticamente divulgado e, por conseguinte, apto a integrar a consciência simbólica dos indivíduos e da coletividade, nos processos de interação social por meio de signos (BENVENISTE, 1995; BAKHTIN, 2006).

O que o arquiteto chileno fez em seu projeto em Iquique (FIG.3), por exemplo, foi, por meio de uma linguagem estética típica da arquitetura dos estelares – mas sem a ênfase nos floreios ornamentais –, permitir a revelação, no plano desse estrelismo, das táticas de criatividade e bricolagem dos grupos ou indivíduos usualmente afastados da arquitetura-estelar; adotou como filosofia projetual aquilo que Michel de Certeau (1994) chama de “os modos de proceder da criatividade cotidiana” (CERTEAU, 1994, p.41). Ele e Parvin abrem espaço para a atividade arquitetônica aos não produtores de arquitetura, em paráfrase ao que Certeau (1994) afirma sobre as artes de fazer cotidianas dos consumidores, que, mais do que passivos receptores, são ativos apropriadores dos objetos de consumo. Para ser positivo,

talvez se possa ver exemplos como Aravena e Parvin como a introdução de “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” (CERTEAU, 1994, p.45) no âmbito da grande mídia especializada.

Claro que uma transformação como essa e a própria necessidade de a mídia admitir o lugar desse tipo de propostas no seu sagrado altar de estelares não é uma benfeitoria gratuita. Talvez o que tenha havido é uma percepção ideológica ainda não plenamente revelada de que o mercado da informalidade urbana precisa ser explorado para que se possa obter mais lucro de onde jamais se supôs poder fazê-lo, subvertendo o empoderamento comunitário que se acredita observar em Aravena e Parvin; talvez realmente não haja escapatória mais para os investimentos exorbitantes da arquitetura pitoresca, como acreditam Eisenman (2008) – este com notável cinismo, em razão, por exemplo, do seu trabalho na Cidade da Cultura da Galícia em Santiago de Compostela –, Arantes (2012), Ghirardo (2002), entre outros, tornando impossível continuar a financiar a pirotecnia arquitetônica até então praticada; talvez realmente as vozes e as demandas do cotidiano tenham se tornado tão volumosas que não exista mais como acobertar completamente os ouvidos para essas causas.

Fato é que, no horizonte da arquitetura, na linha que se perde ao longe, vislumbrada de uma praia marcada pela presença de curvas hadidianas, placas de titânio gehryanas,

tecnologias de um barroquismo *high-tech* fosterianas, discursos inventivos e carismáticos ingelsianos, ascende uma crescente frota de novos expoentes, cujos traços marcados pelo desenho de dezenas e milhares de mãos projetadoras, em que o tecido da vela de Aravena ou o cordame e o jogo de roldanas de Parvin desaparecem entre os dedos trabalhadores do cotidiano da vida – essa “maioria silenciosa” (CERTEAU, 1994, p.44) que há muito é ignorada pelos arquitetos – exigem e tornam possível que estudantes e profissionais de arquitetura e urbanismo repensem os desenhos de seus portos, seus edifícios e suas cidades. E mais: de suas constelações.

## Referências

322

ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira**: desenho, canteiro e renda da forma. São Paulo: Editora 34, 2012. 368p.

ARAVENA, Alejandro. **Minha filosofia arquitetural?** Inclua a comunidade no processo. TED Talks. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o0I0Poe3qlg>>. 15:53 min. Acesso em: 05 de abril de 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri; revisão Isaac Nicolau Salum. 4.ed. Campinas, SP: Editora Pontes, 1995. 387p.

CERTEAU, Michel de. Introdução geral. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano I: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1994, pp.37-58.

CARNEIRO, Júlia Dias. **Conheça o Museu do Amanhã inaugurado no Rio de Janeiro**. Publicado em 18 dez. 2015. Disponível em: <[http://www.bbc.com/portuguese/videos\\_e\\_fotos/2015/12/151210\\_museu\\_amanha\\_jc\\_1k](http://www.bbc.com/portuguese/videos_e_fotos/2015/12/151210_museu_amanha_jc_1k)>. Acesso em: 26 mai. 2016.

CRUZ, Leandro de Sousa. Os arranha-céus e a forma da cidade moderna a partir das leituras de Manfredo Tafuri e Rem Koolhaas. In: XV Encontro Nacional da ANPUR, 2013, Recife. **Anais do XV Encontro Nacional da ANPUR: Desenvolvimento, Planejamento e Governança** (1 CD-ROM). Recife: ANPUR; UFPE, 2013.

ELEMENTAL. **Elemental Chile**: sítio eletrônico. 2016. Disponível em: <<http://www.elementalchile.cl/>>. Acesso em: 07 mai. 2016.

EISENMAN, Peter. O pós-funcionalismo (1976). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. 2.ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008, pp.95-101.

FERRO, Sérgio. O Canteiro e o desenho. In: FERRO, Sérgio. **Arquitetura e Trabalho Livre**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

G1 RIO. **Rio ganha nesta quinta o Museu do Amanhã, na Praça Mauá**. Publicado em 17 dez. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2015/12/rio-ganha-nesta-quinta-museu-do-amanha.html>>. Acesso em: 26 mai. 2016.

GHIRARDO, Diane Yvonne. **Arquitetura contemporânea**: uma história concisa. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 304p.

\_\_\_\_\_. A arquitetura da fraude (1984). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. 2.ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008, pp.415-423.

HAESBAERT, Rogério. Território e Multiterritorialidade: um debate. **GEOgraphia**, ano IX, n.17, pp.19-46, 2007.

LEFEBVRE, Henri. **O Direito à Cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2006. 145p.

LÖWY, Michael. **Ideologias e Ciência Social**: Elementos para uma análise marxista. 20.ed. São Paulo: Cortez, 2015. 143p.

MANNHEIM, Karl. **Ideologia e utopia**. Trad. Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. 330p.

NESBITT, Kate. Introdução. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**: antologia teórica (1965-1995). Trad. Vera Pereira. 2.ed. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2008, pp.15-87.

PARVIN, Alastair. **Arquitetura para as pessoas pelas pessoas**. TED Talks. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Mlt6kaNjoel>>. 13:11 min. Acesso em: 08 de abril de 2015.

RAUTERBERG, Hanno. **Entrevistas com arquitetos**. Trad. Sérgio Moraes. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009. 168p.

RIACH, James. Zaha Hadid defends Qatar World Cup role following migrant worker deaths. **The Guardian**. Publicado em 25 fev. 2014. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/world/2014/feb/25/zaha-hadid-qatar-world-cup-migrant-worker-deaths>>. Acesso em: 02 mai. 2016.

RAY, Debika. What can architects do about workers' rights in the Gulf? **ICON**: Design worth knowing. Publicado em 26 mar. 2015. Disponível em: <<http://www.iconeye.com/architecture/features/item/11715-what-can-architects-do-about-worker-rights-in-the-gulf>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

STUDIO LIBESKIND. **Studio Libeskind**: sítio eletrônico. Disponível em: <<http://libeskind.com/>>. Acesso em: 26 mai. 2016.

TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia**. Coleção Dimensões, volume 16. Lisboa: Editorial Presença, 1985. 122p.

Recebido em: 16/08/2016

Aprovado em: 02/12/16