

5

Um olhar desconcertante, um meio inadequado: *S,M,L,XL*

Arquitetura é o amálgama difuso de conhecimento ancestral e prática contemporânea, um modo desconcertante de olhar para o mundo e um meio inadequado para se operar nele.¹

Rem Koolhaas, *Content*, 2004.

O antológico *S,M,L,XL* (*Small, Medium, Large, Extra-Large*) reúne quase vinte anos de atividades do *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), juntamente a textos de seu diretor, o holandês Rem Koolhaas. Lançado em 1995, tornou-se um dos livros de arquitetura mais vendidos, mencionados e imitados até hoje, numa popularidade internacional dificilmente igualada por outras monografias desse campo.

Considerando-se o livro isoladamente, que aspectos o destacavam quando foi lançado? De um ponto de vista quantitativo, ele já se tornaria digno de atenção por seu simples tamanho colossal de 1380 páginas² e sua torrente múltipla de informações visuais e verbais. Esse destaque, porém, encontrava respaldo no considerável tônus conceitual de seu conteúdo: ensaios como *Bigness or the problem of large*, *Whatever happened to Urbanism* e *The Generic City*, descortinavam um fôlego amplo e polemizador de reflexão sobre a cidade contemporânea e o “estado da arte” e condições profissionais da arquitetura e do urbanismo do fim do século XX. No aspecto estilístico e retórico, *S,M,L,XL* apresentava uma invulgar mistura de reflexão, análise, “confissão” e mesmo humor — expondo, por exemplo, aspectos triviais, falhos, surpreendentes ou cômicos da profissão da arquitetura, urdidos com uma argúcia ensaística particular. Dotado de um viés discursivo multifacetado — incluindo texto verbal puro, texto ilustrado, texto em estilo “dicionário”, diário, poesia, sequência “silenciosa” de fotos, história em quadrinhos, e outras variedades — o livro transitava naturalmente entre a cultura erudita e a comercial, entre

¹ No original: “Architecture is a fuzzy amalgamation of ancient knowledge and contemporary practice, an awkward way to look at the world and an inadequate medium to operate on it” (KOOLHAAS et Al., 2004, p.20).

² A numeração do livro vai até 1344, e é esse número de páginas que em geral aparece em resenhas e críticas aqui pesquisadas. Estas, entretanto, esquecem a contagem distinta de páginas iniciais, numeradas em algarismos romanos (que vai até xxxii) e 4 páginas não numeradas ao início e fim do livro, completando um total de 1380.

referências internas ao campo da arquitetura e outras do mundo midiático e/ou de domínio geral. No aspecto *gráfico*, por fim, saltava aos olhos a exuberância com que essa grande variedade de informações e discursos era ilustrada, nuançada ou expandida pelo design, em especial pela iconografia e a diagramação; e chamava a atenção o reconhecimento de seu designer gráfico, Bruce Mau, como coautor.

Alguns comentaristas chegaram a dizer que *S,M,L,XL* teria “reinventado” o livro de arquitetura, “revolucionado” a prática editorial da área ou “desestabilizado” a disciplina arquitetônica³; e, embora questionáveis, tais dizeres são indício relevante do impacto desse livro. *S,M,L,XL* tornou-se suficientemente conhecido fora do campo da arquitetura para figurar em livros sobre design gráfico e editorial contemporâneo⁴, e seu impacto certamente ajudou a promover os nomes de Koolhaas e de Bruce Mau dentro e fora de suas respectivas disciplinas. Nesse sentido, o livro pode ser lembrado como pioneiro de um novo relacionamento entre arquitetura e suas mídias de divulgação e como peça-chave do protagonismo que OMA teria adquirido nesse relacionamento: uma dinâmica criativa entre mídias que se expande em nível internacional e que, nos últimos anos, tem levantado interesse de estudo e crítica.

A grande maioria das resenhas e discussões sobre esse monofesto encontradas nesta pesquisa fez pouco mais que comentar brevemente a novidade ou a extravagância de seu design, mais interessados nas reflexões sobre a arquitetura e a cidade contemporâneas contidas nos ensaios⁵. A presente análise, em contraste, visa justamente esmiuçar a peculiaridade da linguagem visual de *S,M,L,XL* e suas reverberações no discurso sobre a obra arquitetônica de OMA e sobre a própria profissão da arquitetura.

Seguindo a ordem de análise comentada no capítulo anterior, este capítulo se inicia discutindo o contexto de produção do livro, com a apresentação dos diversos atores e fatores envolvidos em sua composição e publicação. Passará então a uma análise descritiva das características gerais de seu design, destacando seus padrões, recorrências e contrapontos. Depois, fará exames pormenorizados e individuais de apresentações de projeto. Por fim, as características de linguagem observadas no design do livro serão discutidas em relação às questões-chave do discurso profissional no texto escrito do livro.

³ Respectivamente, NOWACEK, 20 mar. 2006; FINCH, 2001, p.200; e OCKMAN, 2002, p.77.

⁴ Como exemplos, pode se citar aqui *O Livro e o Designer*, de R. Fawcett-Tang e C. Roberts (Rosari, 2007), *Abaixo às regras: design gráfico e pós-modernismo* de R. Poynor (Bookman, 2010) e *Graphic Design Theory: Graphic Design in Context*, de Meredith Davis (Thames &Hudson, 2012).

⁵ Alguns dos textos de Koolhaas em *S,M,L,XL* já haviam sido anteriormente publicados em periódicos de arquitetura e urbanismo (*Bigness*, por exemplo, apareceu revista *Domus* n° 764 em outubro de 1994).

5.1

A produção do livro: atores e contextos envolvidos

5.1.1

Arquitetura: Rem Koolhaas e OMA

Rem Koolhaas está entre os arquitetos mais célebres, influentes e discutidos do cenário mundial desde os anos noventa; além de uma extensa lista de edifícios de grande porte mundialmente famosos e mundialmente espalhados — como as recentes Casa de Música do Porto (2004), a Biblioteca Central de Seattle e a sede da CCTV em Pequim — sua consagração inclui estar entre o panteão de vencedores do célebre Prêmio Pritzker (2000) e, mais recentemente, ter sido o curador da Bienal de Arquitetura de Veneza (2014).



Figura 57. Ícones arquitetônicos recentes de OMA, já no século XXI: Biblioteca Central de Seattle (Seattle, 2004), Casa da Música do Porto (Porto, 2005) e CCTV HQ (Pequim, 2009). Fonte: montagem do autor a partir de imagens da wikimedia commons.



Figura 58. Koolhaas em capas de diferentes revistas: *El Croquis* 53 + 79: Rem Koolhaas-O.M.A. 1987-1998, de 1998 (arquitetura); *Wired* de junho de 2003 (tecnologia e cultura); e *L'Uomo Vogue* de abril de 2008 (moda). Fonte: montagem do autor sobre fotos da capa de cada revista.

No entanto, dentre todos os profissionais e escritórios de sua geração pertencentes ao seletor grupo de notáveis internacionais, nenhum deveu tanto seu renome a suas próprias publicações quanto Koolhaas, o que já lhe valeu a alcunha de

“Le Corbusier de nossos tempos” por parte do crítico Jeffrey Kipnis (1996, p.26). Para além do fôlego ensaístico, da ambição de pensar globalmente a realidade urbana e da centralidade da noção de *modernização*, tal comparação é especialmente pertinente pelo investimento duplo e correlacionado de ambos os arquitetos tanto na “mídia” das edificações quanto na “mídia” dos textos e livros. Mais do que discutir apenas arquitetura, contudo, o discurso de Koolhaas se caracteriza pela interface com outras áreas culturais, destacando-o como o principal “agitador cultural do mundo da arquitetura” e “agitador arquitetônico do mundo da cultura” das últimas décadas (GORELIK, 2008, p. 21); a fama e a envergadura de envolvimento lhe rendeu a atenção em variados círculos de cultura e mídia especialistas e pluralistas.

Ensaísta desde os anos setenta e professor na *Graduate School of Design* da Harvard University desde o final dos anos noventa, Koolhaas comentou por vezes levar “vida dupla” entre prática e teoria, entre a carreira de arquiteto/administrador e a de escritor/pesquisador. As raízes dessa diversidade são antigas em sua carreira, que não se iniciou na arquitetura: nascido na Holanda em 1944 (mas passando parte da infância em Jakarta, Indonésia), Koolhaas trabalhou em Amsterdam como roteirista de cinema independente e como jornalista de variedades da revista *Haagse Post*. Esse início de carreira propiciou sua intimidade com escrita, com o uso de imagens e com a própria lógica jornalística de “escrever sobre fatos” — bem como sua sensibilidade peculiar para “fatos” e aspectos cotidianos desconcertantes ⁶.

Koolhaas começou a cursar arquitetura em 1968, na *Architectural Association* (AA) de Londres, e passou em 1972 para a escola de Cornell, em Ithaca (Nova York), onde constituiu conexões com o *Institute for architectural and urban Studies* (IAUS), criado por Peter Eisenman em Nova York. Estabelecido em Nova York junto ao IAUS, Koolhaas formou em 1975 o *Office for Metropolitan Architecture* em parceria com Madelon Vriesendorp (sua esposa), Elia Zenghelis (ex-professor na AA) e Zoe Zenghelis. OMA era fruto indiscutível clima contestatário e contracultural da década de sessenta — embora, como fosse parte de uma face “menos anticapitalista” desse contexto ⁷. Parte da geração da *paper architecture*, o grupo se iniciou voltado muito mais

⁶ A respeito de seu trabalho jornalístico, o crítico Bart Lootsma (2007) destaca a redação regular da página de focos — chamada *People, Animals and Things* — e uma série de artigos e entrevistas de assuntos tão variados como literatura, cinema, esportes motorizados, política e sexo. Koolhaas também era o responsável pela composição e execução do *layout* final da publicação.

⁷ Koolhaas já falou a respeito de sua relação com os movimentos dos anos sessenta em entrevistas: “there were many sixties, not just one. (...) '68 was a strange amalgamation of very reactionary, almost Luddite, tendencies: against civilization, against artificiality, and against the system” (KOOLHAAS, 1999, p.41); “We were defining a certain culture for ourselves. (...) There was a strong and more inspiring version of hardcore, modern, abstract, ‘alienated’ modernity. An option beyond ‘hating’ society and wanting to destroy it. More like re-engineering — wanting it to become even more artificial. [...] It's the same '68 impulse, but a different side of it.” (KOOLHAAS, 2000-b)

a debates do que a projetos, atuando primordialmente em textos, publicações e propostas provocativas.

Entre suas influências geracionais estava o espírito e estética de grupos como Archigram e Superstudio: experiências provocativas, fantásticas e midiáticas (no sentido de serem fundamentalmente ligadas a imagens e publicações, e não a produtos edificados) cuja popularidade na cultura arquitetônica estava em seu auge no fim dos anos sessenta e início dos setenta. Mas Koolhaas também foi afetado pela densidade do debate teórico articulado em torno do IAUS e sua revista *Oppositions*; como colocou Adrián Gorelik (2008, p.11), a conexão de OMA com esse instituto lhe propiciou a convivência com uma “vanguarda cosmopolita” da discussão de arquitetura, no “momento mais criativo de desmontagem e desideologização da forma moderna”⁸.

A primeira intervenção mais significativa de Koolhaas e OMA no cenário da cultura arquitetônica viria não com uma edificação, mas com o livro *Delirious New York*, de 1978 — o qual já condensava muito dos principais interesses, concepções e olhares que grupo aplicaria posteriormente em sua prática projetual. Influenciado em parte pelo estilo de análise cultural de Roland Barthes⁹, o livro era dotado de aguçada visão para o que era deixado de fora pela ortodoxia cultural dominante da disciplina. Mais do que discutir arquitetura, Koolhaas se voltava então à radicalidade de condições materiais, legais, sociais, infraestruturais e simbólicas de constituição de uma urbanidade única — o “manhattanismo” e sua “cultura de congestão”, para ele epítomes do processo de modernização enquanto força criadora de novas formas sociais. Desde então a *cultura urbana* já tinha particular interesse para OMA; isso porque, como formulou o crítico Roemer van Toorn (1993), a cultura urbana teria um caráter intrinsecamente *aberto*, sendo um “poço de oportunidades sem precedentes” — diferentemente da arquitetura, fruto de “restrições precisamente formuladas”.

Em DNY as habilidades literárias peculiares de Koolhaas já estavam claramente visíveis: na descrição de Gorelik (2008, p.15), um “talento epigramático” caracterizado por uma “combinação de razão e fantasia, ciência e brincadeira” e um “deleite no paradoxo e o contraste”. Definido como “manifesto retroativo” da metrópole norte-americana, DNY era então um livro de difícil categorização: nem

⁸ Gorelik vai citar como parte dessa “vanguarda” Rodolfo Machado e Jorge Silvetti, Diana Agrest e Michael Graves, e vincula-a à cultura arquitetônica europeia através de Aldo Rossi, do Neo-Racionalismo Italiano, da crítica à ideologia da Escola de Veneza — Manfredo Tafuri, em especial — e às “renovações teóricas do pós-modernismo parisiense”. *Oppositions* era então editada por Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Mario Gandelsonas e Anthony Vidler.

⁹ Especificamente as análises semiológicas no livro *Mythologies* (1957), segundo o próprio Koolhaas em entrevista a Reiner de Graaf (KOOLHAAS, 2009, p.39).

análise histórica e social, nem crítica cultural, nem crítica arquitetônica e urbanística, nem paródia, nem ficção, mas sim algo que entrelaçava esses itens¹⁰. Koolhaas recuperava nele o “método paranoico-crítico” da vanguarda surrealista do início do século, tratando-o como o esquema subjacente à relação entre razão e arbitrariedade (ou delírio) que, na sua visão, seria peculiar à arquitetura da modernidade. Com o MPC, o arquiteto já manifestava um traço marcante de seu *modus operandi* futuro: a fusão entre *análise* e *criação*¹¹.

Apesar da comparação a Le Corbusier no quesito das relações entre texto e projeto, em termos de operação de discurso Koolhaas estaria menos próximo do “heroico” modernista do que de um irônico “desideologizador” da arquitetura como Robert Venturi, o autor de *Complexidade e contradição na Arquitetura* (1966) e *Aprendendo com Las Vegas* (1972, com Denise Scott Brown e Steven Izenour). O renome de Venturi, diga-se de passagem, é ainda mais estritamente vinculado a seus livros do que o de Corbusier (que, afinal, deixou mais obras construídas e célebres). Ainda que a partir de perspectivas bem distintas, tanto Koolhaas quanto Venturi foram especialmente atentos a manifestações da cultura comercial e popular excluídos do recorte sancionado pela cultura erudita e pelos cânones disciplinares da arquitetura; à cidade e arquitetura mais “espontânea” ou, melhor dizendo, não filtrada pelos trejeitos e a intelectualização disciplinar¹². Na visão de Rafael Moneo (2008, p.286), contudo, o populismo iconográfico francamente americano de Venturi trai certa condescendência intelectual; a aceitação do furor capitalista nova-iorquino por parte de Koolhaas, por sua vez, ainda reteria algo da ambição de *reinvenção das relações entre forma e sociedade* advinda das vanguardas modernistas, especialmente do construtivismo russo.

¹⁰ “A grande fragilidade dos manifestos é sua intrínseca falta de provas. O problema de Manhattan é o contrário: uma montanha de provas sem um manifesto. Este livro foi concebido como cruzamento dessas duas considerações: é um *manifesto retroativo* por Manhattan” (KOOLHAAS, 2008, p.26). O “Manhattanismo” seria, segundo Koolhaas, “a única ideologia urbanística que tem se alimentado, desde seu nascimento, dos esplendores e das misérias da condição metropolitana — a hiperdensidade — sem nunca perder a fé nela como base para uma cultura moderna desejável” (Idem, p.27).

¹¹ Como Koolhaas diria em entrevista posterior, o “método paranoico-crítico” seria para ele “uma das invenções mais genuínas do século XX”: “a rational method which does not pretend to be objective, through which analysis becomes identical to creation” (KOOLHAAS, 1992, p.25).

¹² Em seu prefácio à edição brasileira ao *Delirious New York* de Koolhaas, Gorelik ressalta as convergências com *Learning from Las Vegas*, ambos misturando “análise urbana” e “manifesto arquitetônico”: “O gesto crítico foi muito similar: descobrir numa paisagem urbana real existente, produzida anonimamente pelo coletivo de interesses que constroem a cidade [...], à margem de qualquer preceito da arquitetura legítima, as fontes de onde extrair a essência para sua revitalização” (GORELIK, 2008, p.09). A posição intelectual particular de Koolhaas é descrita da seguinte forma por Rafael Moneo: “ele se sente parte de uma elite intelectual que perdeu seu contato com as massas. [suas palavras] mostram a situação paradoxal do estudioso ao descobrir que a intelectualidade não é o único motor autêntico do progresso”. Koolhaas, portanto, reconhece como Venturi que as massas “são mais sensíveis e atuam com mais liberdade diante das novas situações históricas do que os arquitetos, do que os intelectuais” (MONEO, 2008, p. 285).

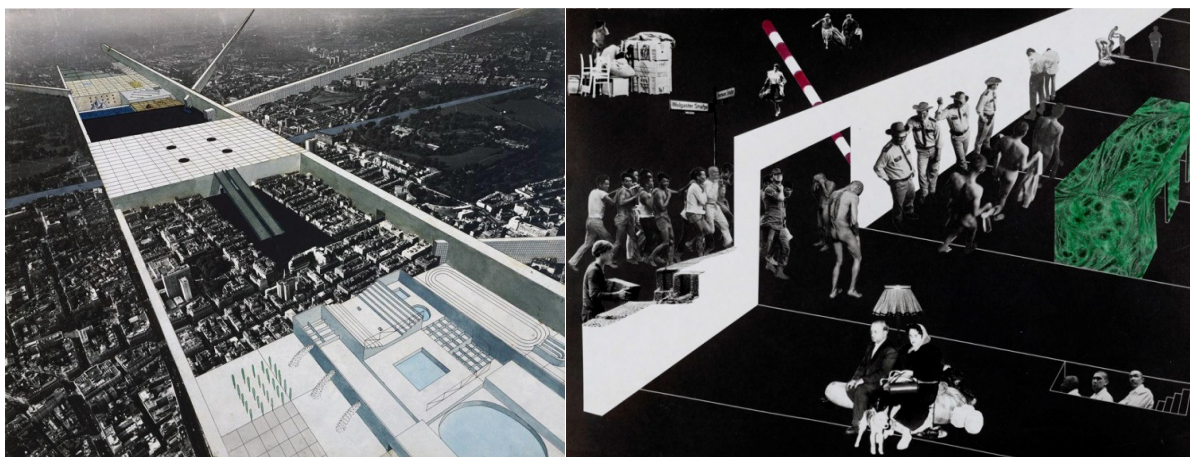


Figura 59. OMA, 1972: Colagens de *Os prisioneiros voluntários da Arquitetura*, trabalho de conclusão de curso de Koolhaas e vencedor de uma competição de 1972, publicado na revista *Casabella*, nº 378, junho de 1973. Fonte: <http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>



Figura 60. OMA, 1972: Ilustração de Zoe Zenghelis para *A Cidade do Globo Cativo*. Fonte: <http://socks-studio.com/?s=captive+globe>

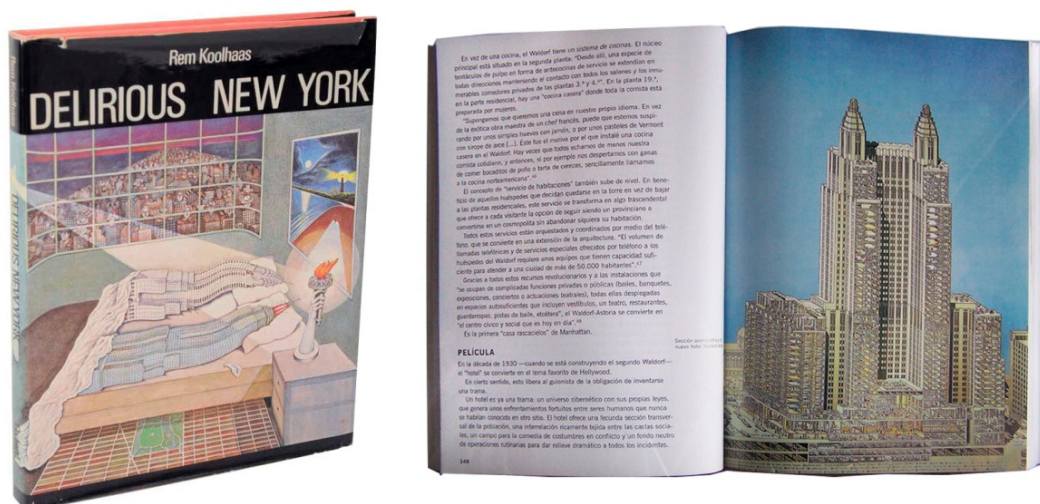


Figura 61. *Delirious New York*, primeira edição. Fonte: Montagem do autor a partir de imagens retiradas de <http://www.jhbooks.com>.

Desde seu início mais especulativo, tanto a produção textual quanto a produção arquitetônica de OMA têm sido marcadas pela expressividade gráfica. Seu corpo de fundadores já assinalava desde início uma “hibridação” com a comunicação visual: Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis, afinal, eram artistas gráficas, e mesmo Koolhaas fora responsável pela diagramação da revista em que trabalhou na juventude (LOOTSMA, 2007). Em seus primeiros anos, as peculiares narrativas de OMA eram acompanhadas por desenhos axonométricos típicos da arquitetura, mesclados a colagens fotográficas e pinturas inspiradas tanto no surrealismo e dadaísmo quanto no imaginário da publicidade e da indústria cultural (PONS, 2002, p.287)¹³. A ênfase estilística do grupo também almejava um público mais amplo que apenas os próprios arquitetos, buscando ramificações mais diversificadas na cultura geral. Representativa de uma *forma de pensar* diferenciada, essa ênfase gráfica permaneceu em OMA nos anos de atuação projetual, assim como Koolhaas manteve uma produção textual paralela e esporádica.

OMA foi se profissionalizar efetivamente como firma de arquitetura e urbanismo apenas em 1981, quando abriu seu escritório em Rotterdam. A obra construída pelo grupo desde então é marcadamente variada em termos de morfologia, embora eventuais recorrências formais possam ser notadas: certa “colagem” de formas e espaços heterogêneos; o uso de “envelopes” ou “peles” exteriores unificando uma enorme pluralidade de diferenças interiores; o trabalho com integrações espaciais por meio da continuidade topológica de superfícies horizontais — ou seja, com diversas rampas e dobras; ou recorrências de uso de materiais, como estruturas metálicas e superfícies translúcidas em interiores, entre outros aspectos. Porém, paradoxal como possa parecer diante das diversas obras de forma exterior marcante produzidas pelo estúdio, a atividade projetual de OMA consagrada nos anos noventa não visava o estabelecimento de um vocabulário formal — o que é muito comum no ramo da arquitetura, especialmente entre arquitetos famosos — mas principalmente a reinterpretação do *programa* de necessidades e atividades como gerador de novas relações e propostas, buscando explorar *integração e complexidade*.

Entre os traços distintivos desenvolvidos pelo grupo estão sua ênfase em considerar fortemente a cidade em si e seus processos em andamento (mas sem

¹³ Segundo Joan Puebla Pons, “el interés de llegar a un amplio publico mediante la apertura del lenguaje arquitectónico, incluyendo la imaginería de los medios de comunicación y la participación del subconsciente inspirada en los métodos surrealistas, señalará el inicio de la posición de Koolhaas, desde antes de fundar OMA” (PONS, 2002, p.287). Um estudo pormenorizado das formas de expressão e representação gráfica de OMA podem ser vistos em PONS, 2002, p.155-244. A citação de Vidler, por sua vez, está no verbete “Dance” do “dicionário” de S,M,L,XL, e será retomada mais adiante neste capítulo.

concepções de cunho contextualista e preservacionista) e sua abordagem do espaço construído como *infraestrutura* potencializadora de atividades e eventos — o que acarretou com frequência uma arquitetura que busca capturar e reproduzir uma *urbanidade interior*. Nesse caminho, OMA também se tornou conhecido por sua ênfase no processo de pesquisa e interpretação de dados como forças geradoras do projeto — e também se tornou notório por sua capacidade discursiva em *apresentar* criativamente esses dados e processos.

Ao início dos anos noventa, após uma década de trabalho como projetistas, OMA já havia se convertido em um dos maiores e mais movimentados escritórios da Europa, além de ser um dos mais *internacionalizados* tanto na origem dos funcionários quanto na localização dos projetos (MALGRAVE e GOODMAN, 2011, p.151). Logo antes do lançamento de *S,M,L,XL* em 1995, OMA já acumulava algumas condições favoráveis para se aspirar ao renome internacional, como:

- projetos construídos com visibilidade na imprensa especializada, como o Teatro de Dança da Holanda em Hague, o conjunto habitacional *Nexus World* em Fukuoka (Japão) e o *Grand Palais* (originalmente chamado de *Congrexpo*) em Lille (França);
- propostas para concursos que, embora não realizados, foram recebidos com grande interesse por parte da crítica, como as propostas para o *Parc de La Villete*, a *Très Grande Bibliothèque*, as Duas Bibliotecas em Jussieu e o Centro de Arte e Mídia (*Zentrum fur Kunst und Medientechnologie*) em Karlsruhe — estes dois últimos sendo vencedores de seus respectivos concursos;
- e uma presença crescente na mídia especializada, incluindo uma edição especial do periódico *El Croquis* dedicada especialmente ao escritório em 1992.

A partir da segunda metade dos anos noventa — ou seja, após *S,M,L,XL* — o envolvimento do escritório com publicações tornou-se mais profícuo e sistemático, com a produção de variados livros — incluindo monografias, livros tratando de obras específicas ou os diversos livros de pesquisas do grupo, em geral associadas a instituições como a Harvard Graduate School of Design (como citado no capítulo 3). Longe de ser um sucedâneo momentâneo à atividade projetual efetiva, portanto, a produção bibliográfica de OMA só cresceu junto a seu sucesso edificatório.

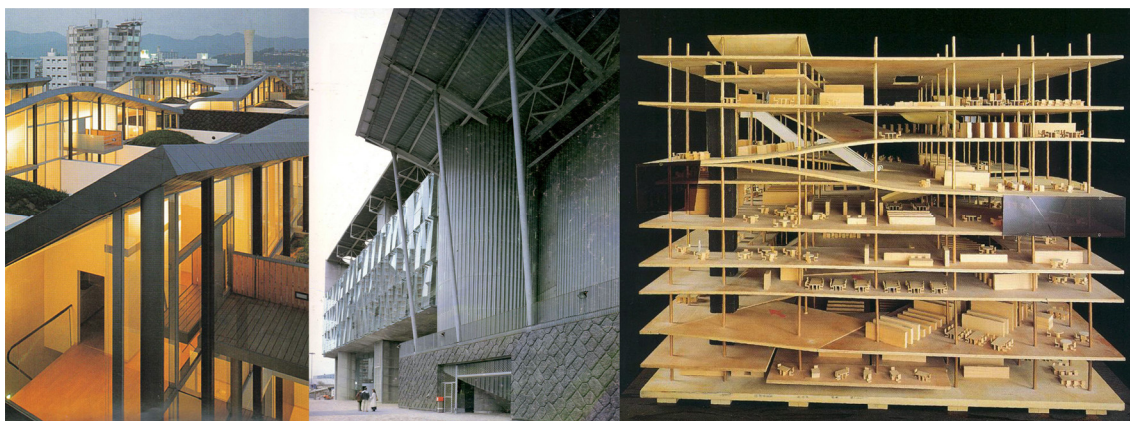


Figura 62. Alguns projetos de OMA antes de 1995, respectivamente: *Nexus World* em Fukuoka, *Grand Palais* (Congrexpo) em Lille e a maquete da proposta para as Duas Bibliotecas de Jussieu. Fonte: Montagem do autor feita a partir de imagens da revista *El Croquis* edições 53 (1993) e 79 (1996).



Figura 63. Amostras da “máquina de livros” relacionada a Rem Koolhaas e OMA. Fonte: Montagem do autor sobre imagens retiradas de oma.eu.

Concomitantemente a sua “máquina de livros”¹⁴, contudo, a atuação de OMA começou a se expandir e embrenhar mais no campo da consultoria e da análise e geração de ideias. Isso resultou na fundação da “contraparte conceitual” do escritório, AMO¹⁵: um “*think thank*” que opera em áreas “para além dos limites tradicionais da arquitetura”, incluindo “mídia, política, sociologia, energia renovável, tecnologia, moda, curadoria, publicações e design gráfico” (www.oma.eu/oma). Como o próprio Koolhaas já comentara pouco tempo antes da fundação de AMO,

¹⁴ Esse apelido veio da exposição “OMA Book Machine: The Books of OMA” organizada pela Architectural Association sob curadoria de Brett Steele e Zak Kyes, apresentada entre 8 de maio e 4 de junho de 2010 na AA School Gallery, Londres.

¹⁵ Koolhaas já definiu a sigla como sendo “*Architecture Media Office*”; mas deixou claro que, na verdade, a sigla veio simplesmente pela inversão de “OMA”, sem intenção de realmente significar algo em si. A descrição presente no *website* de OMA alega que AMO in areas beyond the traditional boundaries of architecture, including media, politics, sociology, renewable energy, technology, fashion, curating, publishing, and graphic design. AMO often works in parallel with OMA's clients to fertilize architecture with intelligence from this array of disciplines”.

um marco indispensável dessa reinvenção de perfil profissional do grupo — e de sua relação com as publicações — foi justamente a produção, lançamento e sucesso internacional de seu primeiro monofesto.

Documenta e *S,M,L,XL* nos deram acesso a muitos novos territórios e conexões intelectuais para além da arquitetura. Nós estamos nos aproximando de ser um escritório que pode intervir em qualquer ponto da cultura contemporânea [...] Nós descobrimos que há um número de clientes que querem o pensamento arquitetônico mas não necessariamente a edificação. (KOOLHAAS, 1999, p.55)¹⁶

5.1.2

Design: Bruce Mau e o BMD

O canadense Bruce Mau (Subdury, 1959) faz parte do seleto conjunto de designers gráficos que atingiram projeção suficiente para serem conhecidos e discutidos internacionalmente por profissionais de outras áreas. O renome alcançado, por sua vez, também está diretamente relacionado não apenas à popularidade de seus trabalhos, mas ao investimento em uma promoção intelectualizada do escritório por meio de publicações — especialmente o já citado monofesto *Life Style* (2000) e o livro de pesquisa *Massive Change* (2003). Esse investimento, por sua vez, só teve início após o sucesso de *S,M,L,XL*.

Mau teve uma sequência de rápidas mudanças em seus primeiros anos de carreira: estudou no *Ontario College of Art & Design*, mas deixou o curso em 1980 para se juntar ao grupo de design *Fifty Fingers* por dois anos, e depois um ano com o grupo Pentagram, no Reino Unido. De volta à Toronto, co-fundou o *Public Good Design and Communications*, especializado em trabalhar para organizações públicas ou sem fins lucrativos. Logo depois, contudo, Mau estabeleceria seu próprio estúdio — o *Bruce Mau Design* — para lidar com a primeira encomenda mais significativa de sua carreira: a publicação *Zone 1/2: The Contemporary City* (1985).

Parte de uma proposta editorial de publicar intelectuais europeus ainda não traduzidos para o público norte-americano, *Zone 1/2* foi uma complexa coleção de ensaios acadêmicos sobre a cidade contemporânea, com participação de filósofos como Gilles Deleuze e Paul Virilio e arquitetos como Christopher Alexander e o próprio Rem Koolhaas. O design do livro, por sua vez, apresentava uma linguagem inovadora que se destacava no panorama editorial acadêmico de então.

¹⁶ No original: “Documenta and S,M,L,XL gave us access to many new intellectual territories and networks beyond architecture. We are coming closer to being an office that can intervene anywhere in contemporary culture [...]. We have discovered that there are a number of clients who want architectural thinking but not necessarily building”. No início da citação, Koolhaas refere-se à edição de 1997 da exposição artística *Documenta*, na cidade de Kassel, na qual OMA participou com a exibição de gráficos, estatísticas e imagens sobre o panorama global e contemporâneo das metrópoles.

Zone 1/2 [...] entremeava textos, fluindo elegantemente em margens espaçosas, com fotos de filmes-catástrofe, páginas dobráveis com imagens de videoartistas, mapas da cidade em papel transparente e manchas coloridas tão vívidas quanto uma serigrafia de Warhol. [...] os designs de Mau combinavam uma intenção intelectual séria a um apelo abertamente sensorial que em pouco tempo seria imitado por outras editoras acadêmicas. (POYNOR, 2010, p.121)

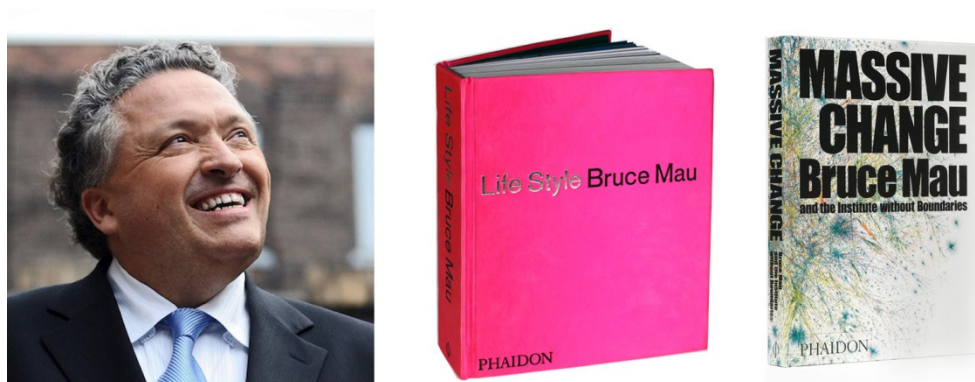


Figura 64. Bruce Mau (em 2010) e seus próprios monofestos *Life Style* e *Massive Change*. Fonte: montagem a partir de imagens retiradas de <http://www.brucemaudesign.com/>



Figura 65. Zone 1/2: exterior e excertos de seqüências de páginas-duplas do interior. Na seqüência de baixo, atenção para mudança de formato do livro pelo desdobramento de folhas. Fonte: Montagem a partir de imagens de MAU, 2000, p. 99.

O sucesso da publicação no meio acadêmico gerou a série *Zone Books* (co-impressas pela MIT Press e editadas por Jonathan Crary, Michel Fehrer e Sanford Kwinter), a fonte regular de encomendas o Bruce Mau Design durante os anos seguintes. Essa produção permitiu que o estúdio se estabelecesse como um nome no nicho editorial de publicações artísticas e intelectuais, abrindo caminho para outros trabalhos na América do Norte e na Europa com clientes de porte como o Getty Institute em Los Angeles, a revista I.D. de Nova York e o NAI –Instituto Nacional de Arquitetura da Holanda (NOVOSEDLIK, 1994 e MUSCHAMP, 15 out. 2000)¹⁷.

¹⁷ Segundo o website de BMD, a Zone Books continua tendo seus livros projetados com exclusividade pelo estúdio, ultrapassando 100 títulos realizados sob o selo.

BMD tinha então a importante característica de operar num regime diferenciado de envolvimento, dividindo responsabilidades de editoração e planejamento na série Zone Books. Interessado em se transportar “para o campo em que o conteúdo é desenvolvido” (NOVOSEDLIK, 1994), o estúdio de Mau estabeleceu um sistema de trabalho que incluía o demorado estudo dos textos, algo incomum para a apressada realidade editorial tradicional. Por vezes, a colaboração com os autores e editores se daria de forma ainda mais intensa, com convivência direta, discussões e ideias conjuntas sobre a estruturação do design (MAU, 2000, pp.212-216). Segundo o R. Poynor, Bruce Mau foi “um dos primeiros expoentes mais autoconscientes e deliberados” da ideia de “designer como autor” (POYNOR, 2010, p. 121).

Apesar do uso de sobreposições de imagem, ruído visual e outros jogos compositivos para gerar ênfase e surpresa, o trabalho de BMD com livros não compartilhava do visual enfaticamente “deconstrutivista” de alguns dos expoentes mais autorais de sua geração, como David Carson. Falando a respeito, Mau procurou diferenciar o *modus operandi* de seu grupo e termos do trato com a *complexidade*: segundo ele, ao invés de acumular um excesso de informação e ruído na superfície do campo visual — o que acarretaria em mera “ilustração de complexidade” e correria o risco de obscurecer o conteúdo a ser comunicado ao extrapolar o volume de informação legível — BMD buscava engendrar complexidade em “profundidade”, na “espessura” do livro, ou seja: nas variações de estrutura que se dariam ao longo de sua sequência de páginas (MAU, 2000, p.204).

Espera-se que o trabalho (do design gráfico, ao menos) ocorra na superfície. Ao invés disso, ele ocorre na “espessura”, no virar de página, como uma faísca saltando uma lacuna. O terceiro evento — o significado e poder da obra — ocorre entre imagens, entre um texto e uma imagem, um vazío e uma imagem. O terceiro evento é o corte. [...] O poder do terceiro evento pode ser produzido apenas na mente do leitor [...]. (MAU, 2000, p. 326)¹⁸

Como apontou H. Muschamp (2000), as operações gráficas preferidas por Mau encontram precedentes e influências nas serigrafias de Rauschenberg, nos campos de cor de Lewis, Frankenthaler e Olitsky e no pontilhismo de Seurat. Mas pode-se destacar também os livros do designer Quentin Fiore (citados no capítulo 2), em especial *The Medium Is the Massage*. Como nos *Zone Books*, as publicações de Fiore combinavam apelo sensorial e intenções intelectuais partilhadas por escritor e

¹⁸ No original: “We expect the work (of graphic design, at least) to happen in the surface. Instead, it happens in the “thickness”, in the turning of the page, like a spark jumping a gap. The third event — the meaning and power of the work — occurs between images, between a text and an image, a void and an image. The third event is the cut. [...] The power of the third event can be produced only in the mind of the reader [...]”.

designer; nelas, o trabalho de designer ultrapassava a mera distribuição de informações no espaço visual para buscar a construção de uma experiência indissociável do conteúdo. A referência primordial de Mau, contudo, está no cinema, especialmente autores como Sergei Eisenstein e Chris Marker. Termos como *duração*, *tomada*, *sequência* e *montagem* são recorrentes em seu discurso projetual, que fala de livros como objetos “cinematográficos”, que se desdobram em uma série de eventos imagéticos (MAU, 2000, p.218 e p.318). Sua maneira de pensar o desdobramento sequencial do livro em sua “espessura” e pensar o “terceiro evento” mental entre as páginas tem dívida direta com a noção de montagem desenvolvida por Eisenstein.

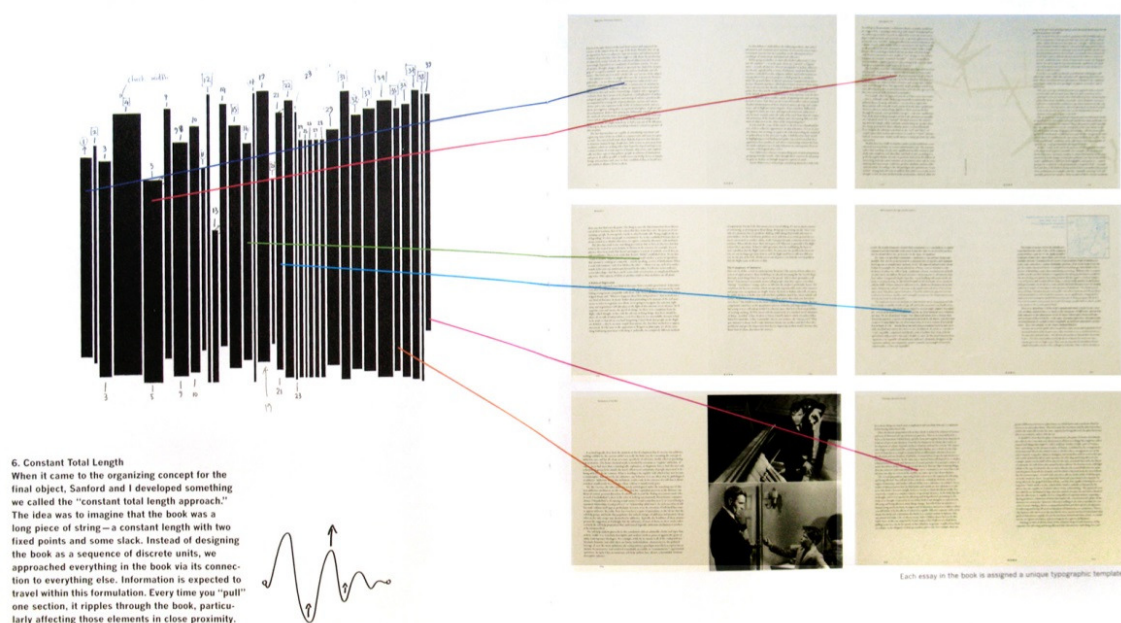


Figura 66. Diagrama explicativo das variações de *layout* ocorridas no decorrer da “espessura” de *Zone 6: Incorporations*. Fonte: MAU, 2000, p. 196-197.

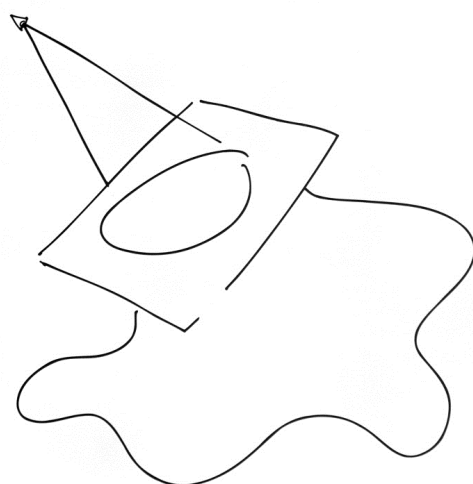


Figura 67. Diagrama de Bruce Mau ilustrando a ideia do “terceiro evento” visualizado pelo leitor “entre” as páginas. Fonte: MAU, 2000, p.205.

A perspectiva temporalizada do trabalho de BMD mostra também afinidade com o conceito de performatividade empregado nesta tese: no discurso de Mau, os livros da série *Zone* foram projetados para *desempenhar* ou *manifestar* seu assunto ou objeto. A metáfora do *comportamento* é repetidamente usada nas explicações de seus projetos em *Life Style: Zone 1/2*, por exemplo, se *comportaria* como uma cidade contemporânea; *Zone 6 - Incorporations* se *comportaria* como “algo vivo” (MAU, 2003, p.96 e p.176)¹⁹. Além da ideia de performance, as explicações de Mau também recorrem por vezes à noção de *tradução*: seus projetos de livro realizariam um ato de *tradução* entre mídias. Tais predicados do design de BMD foram particularmente relevantes para o projeto desenvolvido com Rem Koolhaas — que buscou justamente incorporar em si características de OMA.

Mover uma ideia de uma mídia para outra — por exemplo, do filme para o livro, da arquitetura para o cinema — coloca em foco as qualidades, potenciais e limitações de expressão particulares de cada mídia, assim como a estrutura e técnica de trabalho em si. O desafio do tradutor é detectar os efeitos da obra original e direcionar a tradução de modo a produzir esses efeitos de uma nova maneira. (MAU, 2000, p. 320)²⁰

Através da nossa colaboração com Rem Koolhaas, desejamos produzir uma compreensão tátil, quase visceral, da prática arquitetônica ao final do século XX. O desafio foi corporificar e demonstrar um escritório de arquitetura em vez de descrevê-lo como algo estático. (MAU, 2000, p.336)²¹

5.1.3

O Processo de produção

Tanto a ideia de uma monografia dos trabalhos de OMA quanto a parceria com a BMD em sua confecção surgiram de fora desses estúdios, pela iniciativa de um terceiro personagem vital para a empreitada: a então jovem editora Jennifer Sigler. Na segunda metade dos anos oitenta, recém-saída da graduação em inglês e história da arte e interessada em arquitetura (com um trabalho de conclusão de curso sobre Le Corbusier), Sigler teve apenas uma pequena experiência editorial (um estágio na revista *Progressive Architecture*) antes de ser contratada pela *Rizzoli International*

¹⁹ Sobre *Zone 1/2*: “Zone 1/2’s power derived from the fact that it performed its subject. It modeled urbanism rather than illustrated it. The book behaved like a city — it even had the abrasive qualities that cities have” (MAU, 2000, p.96); sobre *Incorporations*: “our ambition was to make a book that behaved like a living thing” (Idem, p.176).

²⁰ No original: “Moving an idea from one medium to another — for instance, from film to book, from architecture to cinema — brings into focus each medium’s particular qualities, potentials, and limitations for expression, as well as the structure and technique of the work itself. The translator’s challenge is to trace the effects of the original work and to direct the translation toward producing those effects in a new way”.

²¹ No original: “Through our collaboration with Rem Koolhaas, we hoped to deliver a tactile, almost visceral understanding of architectural practice at the end of the twentieth century. the challenge was to embody and demonstrate an architectural practice rather than describe it as a static thing.”

Publications para um serviço pontual: ir à Rotterdam pesquisar e reunir material sobre o *Office for Metropolitan Architecture* (SIGLER, 2011). Rizzoli pretendia produzir um livro sobre o escritório, parte de uma série padronizada de volumes que já tinha contemplado profissionais como Aldo Rossi, Charles Moore e Michael Graves.

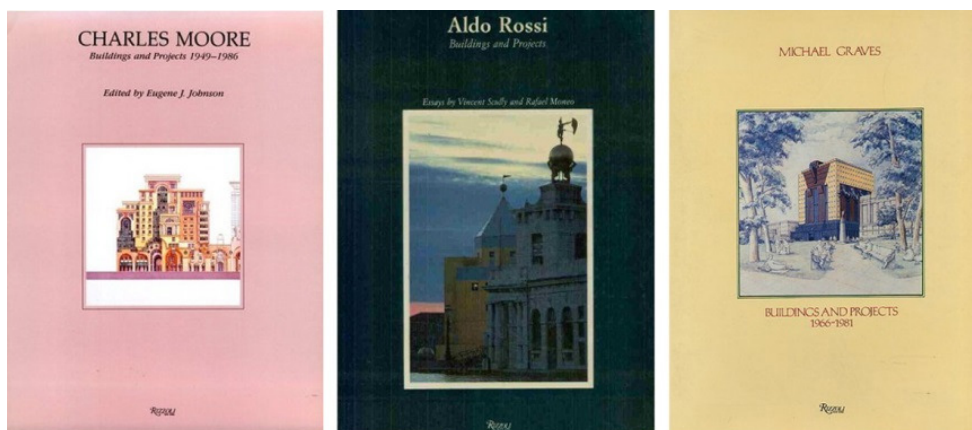


Figura 68: Volumes da série sobre arquitetos da editora Rizzoli no fim dos anos oitenta. Fonte: <http://veronica-melendez.blogspot.com.br/2012/10/a-book-as-piece-of-architecture-for-rem.html>

Segundo Sigler, OMA estava então em um período muito movimentado, envolvido com projetos complexos que depois lhe trariam fama (como o Kunsthall de Rotterdam e o projeto urbano Euralille em Lille, entre outros). Em seu contato, Sigler logo se interessou mais pela frenética vida profissional do escritório do que por sua obra propriamente dita — da qual a parte mais interessante e prolífica, afinal, ainda estava em processo. Segundo a editora, o próprio Koolhaas não estava de início interessado em um livro, pelo menos não até a proposta deste ter adquirido outros contornos. O convívio direto e o levantamento de depoimentos, citações e imagens convenceu Sigler a fazer uma publicação mais ambiciosa, fora das restrições da Rizzoli: algo “do” e “com” o escritório, ao invés de “sobre” este (SIGLER, 2011). Segundo Eerme e Kinross (2002), Koolhaas procurou inicialmente os designers do grupo holandês *Hard Werken*; Sigler, no entanto, tinha *Zone 1/2* como a principal referência para o tipo de publicação que o livro de OMA poderia aspirar ser, e propôs que se convidasse Bruce Mau para ser o designer do livro (SIGLER, 2011).

Inicialmente, tratava-se de uma encomenda relativamente simples, dimensionada em 264 páginas, a ser concluída em 265 dias (as dimensões aproximadas que o projeto original da Rizzoli possuía); esse projeto, contudo, cresceu mais de mil páginas e desdobrou-se em uma peripécia de cinco anos (entre 1989 e 1994), acabando por envolver todos os funcionários da BMD — e quase arruinando financeiramente ambos Os estúdios.

Diferentes falas de Koolhaas, Mau e Sigler indicaram que *S,M,L,XL* foi elaborado e executado em uma situação de crise profissional e financeira de OMA — situação pro sua vez agravada pelo nível de dedicação que a empreitada exigiu dos

envolvidos. De fato, o escritório chegou perto de abrir falência durante o período de elaboração do livro; encontrava-se então em um estado de insatisfação interna que pedia uma redefinição de suas práticas e perspectivas. O longo e trabalhoso processo de realização do compêndio, segundo Koolhaas, também proporcionou tanto uma “fuga” desses problemas quanto uma oportunidade para a autorreflexão e reinvenção.

Eu esperava que após a “luta” inicial, quando uma recepção cética era inevitável, depois de 10 anos produzindo projetos e fazendo certas descobertas, haveria um momento quando você é tratado diferentemente, tanto em termos de recompensa financeira quanto em termos de condições de trabalho. Tornou-se bem claro que esse teórico platô de estabilidade não existia, que depois de dez anos você está tão à mercê de capricho político, temperamento ruim e discordância fútil ou infantil quanto estava logo no início. Isso tornou pouco atrativo o prospecto de mais vinte anos dessa condição. Eu comecei a escrever *S,M,L,XL*, que foi uma espécie de purgação, meio que um esforço kamikaze. Era uma crítica de certos aspectos do trabalho, mas também era inevitavelmente uma análise da posição do escritório. (KOOLHAAS, 1996, p.10-11)²²

Foi dez anos após a fundação do escritório e foi em grande parte um componente na revisão completa de seu conceito. Esse processo de revisão foi adiantado pelo fato da economia do escritório ter desmoronado enquanto eu escrevia *S,M,L,XL*, e essa escrita foi parcialmente culpada por isso. (KOOLHAAS, 1996-b)²³

De sua parte, BMD estava acostumado a trabalhar com exclusividade para encomendas isoladas e mais demoradas que o comum no mercado editorial, mas o nível de complexidade e dedicação exigidos por *S,M,L,XL* tornaram-no uma empreitada de pouca viabilidade econômica. Sustentada pelos lucros de outros trabalhos do estúdio, o projeto foi encarado por BMD como um *investimento* em “pesquisa e desenvolvimento” (R&D): uma aposta num trabalho com grande potencial de promoção futura para o estúdio²⁴. Ao menos segundo os depoimentos, então, pode-se dizer que a publicação possuía interesse promocional tanto para os

²² No original: “I expected that after an initial ‘struggle’, when a skeptical reception was inevitable, after 10 years of producing projects and making certain discoveries, there would be a moment when you are treated differently, both in terms of financial rewards and in terms of working conditions. It became very clear that that theoretical plateau of stability did not exist, that you were as much at the mercy of political whim, bad temper or futile and childish disagreement after 10 years as you were in the very beginning. It made the prospect of another 20 years of that condition not very attractive. I began to write *S,M,L,XL*, which was a kind of cleansing, to some extent a kamikaze effort. It was a critique on certain aspects of the work but also inevitably an analysis of the position of the office”.

²³ No original: “This was ten years after the office was founded and it was very much a component in the complete revision of the office's concept. This revision process was helped forward by the fact that while writing *S,M,L,XL* the office economy caved in, and the writing was partly to blame for it.”

²⁴ Segundo Lee Jacobson, um dos membros de BMD: “This was not a financially feasible project. We treated it as R&D, and were willing to finance it through profits earned on other projects, because we believe it will have enormous value in promoting the company” (NOVOSEDLIK, 1994).

arquitetos-autores quanto para os designers gráficos, tendo sido um empreendimento arriscado e dispendioso também para ambos. Uma indicação da intensidade de trabalho pode ser vista no comentário do jornalista Will Novosedlik, que acompanhou a finalização do livro em 1994:

Quando cheguei ao BMD para ter uma prévia da obra, todos os funcionários estavam envolvidos em lançar o projeto — e continuariam assim por mais uma semana. Eu fui informado mais tarde que essa era a maneira como a maior parte do livro fora executado. Koolhaas acamparia no estúdio, e durante cinco ou seis dias todo mundo trabalharia de doze a dezesseis horas por dia desenvolvendo as ideias propostas pelos colaboradores-chefe. (NOVOSEDLIK, 1994)²⁵

A intensidade de envolvimento, por sua vez, aparentemente refletia uma sinergia criativa estabelecida entre Koolhaas e Mau. Haveria certas afinidades entre os dois personagens a serem levadas em conta: tanto Koolhaas quanto Mau seriam “colaborativos” em sua forma de conduzir seus respectivos escritórios, menos dedicados a uma assinatura pessoal que em “capitanear” uma coletividade de colaborações e ideias de seus membros; ambos teriam o cinema como referência importante; ambos se preocupariam em adotar influências interdisciplinares, de outras áreas de conhecimento; e ambos compreenderiam suas respectivas profissões como ligadas, de certo modo, à criação de *eventos* a partir de recursos de *montagem*, sequência e sobreposição. O fato de Koolhaas e OMA terem experiência em explorar a organicidade entre visual e textual em suas apresentações de projeto provavelmente foi um fator relevante na construção do diálogo criativo com BMD.

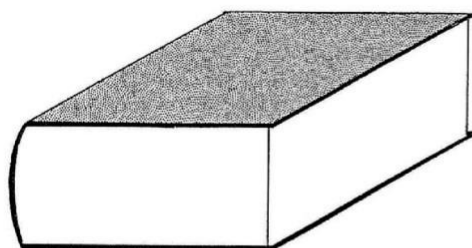
A operação de “tradução” criativa da arquitetura para o código impresso também pode ter sido favorecida pelo fato da maior parte dos profissionais de BMD ser formada não em design gráfico, mas em arquitetura. Mau atribuiu sua preferência por graduados em arquitetura à formação mais intelectualmente rigorosa supostamente recebida por estes — preparo que, para ele, ainda faltaria ao ensino de design gráfico de então. Mas também destacou que, na visão dele, arquitetos teriam maior afinidade com a abordagem cinematográfica usada por seu estúdio: como estes tenderiam a ver o movimento no espaço como “uma série de eventos”, aplicar isso ao sequenciamento dos livros seria “uma extensão natural da disciplina” (NOVOSEDLIK, 1994)²⁶.

²⁵ “When I arrived at BMD to get a preview of the work, the entire staff was engaged in getting the project out of the door – and would continue to be so for a week longer. I was later informed that this was how most of the book was executed. Koolhaas would camp out at the studio, and for five or six days everyone would work a 12-to-16 hour day developing the ideas proposed by the chief collaborators.”

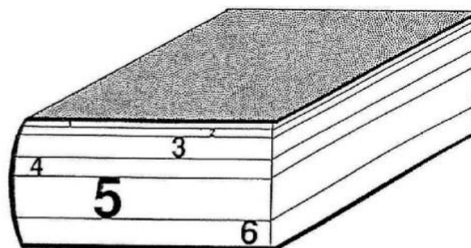
²⁶ Segundo Will Novosedlik, “Mau points out that most of his staff are trained as architects, not graphic designers, so the transition was easy. He prefers graduate architects because of the intellectual

Segundo anotações de OMA, o conceito básico do projeto de *S,M,L,XL* já estaria conformado em 1989, e é resumido no esquema visual reproduzido na figura a seguir. Vale a pena destacar a sequência legendas sob cada desenho mostrado — que abarca desde o conceito geral até a experiência da leitura:

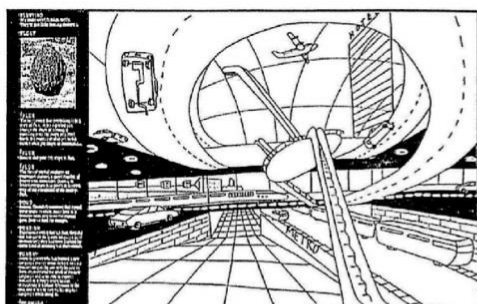
- O livro é concebido como um bloco de Informação.
- Os números representam 5 ‘famílias’ de projetos descritos no livro. Cada um desses grupos é apresentado em um espírito diferente — numa forma apropriada a seus conteúdos.
- Estes dois componentes, o Dicionário e as ‘famílias’ de projetos, andam em trilhas paralelas no decorrer do livro... Através de sua proximidade, essas partes incongruentes ativam uma à outra.
- Cada página-dupla neste bloco é um momento — um quadro paralisado. A tipografia não tem mais que fingir coerência para o livro inteiro. Ao invés disso, será uma sequência de episódios calibrados... o equivalente tipográfico de um enredo.



The book is conceived as a block of information.



The numbers represent the six “families” of projects described in the book. Each of these groups is presented in a different spirit - in a form appropriate to its contents.



These two components, the Dictionary and the project “families” run on parallel tracks throughout the book...

Through their proximity, these incongruous parts activate one another.



Each spread within this block is a moment - a freeze-frame.

The typography no longer has to pretend coherence for the entire length of the book. Instead, it will be a sequence of calibrated episodes... the typographical equivalent of a plot.

rigour of their training, something that is sorely lacking in most graphic design curricula”. Perguntado quanto à abordagem da página impressa por parte de graduados em arquitetura, Mau respondeu: “They tend to think of the movement through space as a series of events [...] so applying that to the sequencing of book design seems a natural extension of their discipline”. (NOVOSEDLIK, 1994)

Figura 69. Esquemas de OMA para o design preliminar de S,M,L,XL, presente em *From OMA by OMA*, livro não publicado, 1989, veiculado na exposição “OMA Book Machine: The Books of OMA” organizada pela Architectural Association. Fonte: <http://lessadjectivesmoreverbs.tumblr.com/post/12596813955/preliminary-concept-sketches-for-s-m-l-xl-by-rem>

Alguns desses princípios de design já haviam sido testadas em outras publicações; as divisões em escalas, por exemplo, já faziam parte do catálogo *Six Projects* que OMA preparou em 1990 para exposição *OMA: Fin de Siècle* no IFA - Instituto Francês de Arquitetura (KOOLHAAS, 2007)²⁷. A maior parte dos textos produzidos por Koolhaas para S,M,L,XL, por sua vez, são datados posteriormente a 1989, sendo feitos já tendo em vista o esquema básico dividido em conjunto com Mau.

De certo modo, nosso trabalho em S,M,L,XL foi ao mesmo tempo longo e curto. Digo curto porque eu apenas comecei em dezembro de 1992. O livro foi terminado em 1993, mas nós estivemos pensando sobre ele muito antes, também com Bruce Mau. Não é que uma quantidade de material tenha sido jogada na mesa do designer após a escrita, mas sim que nós já tínhamos um conceito antes da escrita começar de fato. Isso é excepcional em um livro. (KOOLHAAS, 1996-b)²⁸

Jennifer Sigler, por sua vez, esteve presente como editora junto a Mau e Koolhaas (e suas respectivas equipes) durante esse desenvolvimento, recolhendo e organizando o material textual e gráfico utilizado e participando na decisão de parte das estratégias de linguagem adotadas. Os diferentes depoimentos das três partes indicam que o desenvolvimento do livro se deu numa dinâmica de contribuições coletivas, com os contornos de atribuições profissionais sendo por vezes borrados.

Quando se desenvolve conteúdo dessa maneira, você tem que assumir uma espécie de postura de “surfista”, porque a coisa está constantemente em mutação. Você está criando um espaço colaborativo muito intenso com o autor, no qual se está inventando coisas que não são controladas por nenhum de vocês. (Bruce Mau em NOVOSEDLIK, 1994)²⁹

O que foi impressionante durante S,M,L,XL [...] é quão vulnerável Rem se fez. E quão colaborativo aquilo foi. Poucos arquitetos, ou escritores em geral, são tão dispostos a expor suas vulnerabilidades. [...] Eles não sabem como lidar com o

²⁷ Esta informação veio do gráfico gerado por Urtzi Grau e Daniel Lopez-Perez, parte da extensa pesquisa coordenada por B. Colomina sobre a totalidade das publicações de OMA. O gráfico foi incluído na entrevista de Koolhaas a Colomina na terceira *El Croquis* feita sobre o arquiteto, em 2007.

²⁸ No original: “In a certain sense our work on S,M,L,XL was both long-term and short-term. I say short-term because I only began in December 1992. The book was finished in 1993, but we were thinking about it long before, also with Bruce Mau. It wasn't that a quantity of material was dropped on the designer's desk after the writing, but that we already had a concept before the writing actually began. This is exceptional for a book”.

²⁹ No original: “When you develop content in this way, you have to assume a kind of ‘surfing’ posture, because the thing is constantly mutating. You are creating a very intense collaborative space with the author in which you are inventing things that neither one of you is in control of”.

processo editorial. Mas quando recordo o processo com Rem, vejo como se podia começar literalmente com um rabisco em um guardanapo que eu digitaria e mandaria de volta... (SIGLER, 2011)³⁰

Aqui cabe citar uma última figura-chave para a identidade do livro nessa fase de produção: Hans Werlemann, fotógrafo holandês que produziu praticamente todas as fotos de obras incluídas em *S,M,L,XL* e já tivera estreito contato com OMA na organização da exposição *OMA: Fin de Siècle*. A fotografia (tanto de edificações como de maquetes) foi adotada como principal material iconográfico na composição do livro, e optou-se por trabalhar com um único fotógrafo principal para o registro das obras. O olhar particular de Werlemann, assim, é um dos fatores de coesão sutil do livro; seu trabalho tanto dialogou com os “roteiros” prévios traçados por Koolhaas e Mau quanto gerou material a partir do qual se explorar outras possibilidades na apresentação de obras dentro do livro.



Figura 70: reunião sobre *S,M,L,XL* no estúdio de BMD. Da esquerda para a direita: Rem Koolhaas, Hans Werlemann, Bruce Mau e Jennifer Sigler. Fonte: MAU, 2000, p. 337.

O processo de elaboração e colaboração prolongado, por outro lado, só pôde se dar a partir de um arcabouço editorial capaz de concretizá-lo. *S,M,L,XL* era um livro excessivamente volumoso (e, portanto, caro), sobre um estúdio então em ascensão (e não a unanimidade consagrada de hoje), com um grau de integração entre

³⁰ No original: “What was amazing during *S,M,L,XL* (...) is how vulnerable Rem made himself. And how collaborative it was. Not many architects, or writers in general, are so willing to expose their vulnerabilities. (...) They don’t know how to deal with the editorial process. But when I go back and look at that process with Rem, how it could literally start with a scribble on a napkin that I would type up and send back...”.

texto e imagem que tornava pouco praticável a tradução para outras línguas (o que poderia encolher mercados potenciais). Era, portanto, uma proposta de sucesso comercial incerto, cujo perfil não interessava, naquele momento, a uma editora grande e tradicional como a Rizzoli (onde a ideia de uma monografia de OMA tinha surgido). Contudo, como discutido no capítulo 2, a indústria editorial passava por muitas mudanças, em especial devido à informatização, e diversas editoras menores dispostas a trabalhar com publicações mais experimentais estavam surgindo (EERME e KINROSS, 2002). A empreitada de OMA foi encampada pela recém-criada The Monacelli Press: uma editora estabelecida em Nova York em 1994 por um ex-CEO da Rizzoli, Gianfranco Monacelli, com a proposta de se dedicar justamente a projetos editoriais diferenciadas de design, arte e cultura. Para financiar a primeira edição de *S,M,L,XL*, Monacelli buscou a coedição da firma holandesa 010 Publishers: editora de Rotterdam que trabalhava com livros de arquitetura desde sua fundação em 1983, e que tomou interesse imediato pelo projeto³¹. Cada parceira ficou encarregada da distribuição da primeira edição do livro em um dos lados do Atlântico.

Para além de uma crescente cena editorial independente, *S,M,L,XL* teve o decisivo benefício de um favorável contexto institucional de incentivo na Holanda. Como indicou Bart Lootsma (2000, p.13), a partir dos anos oitenta o Estado holandês passou a estimular mais ativamente a disseminação e o “componente cultural” da produção arquitetônica nacional, principalmente através do NAI (Instituto de Arquitetura da Holanda). Graças a essa política, OMA pôde contar com o apoio de diversas instituições para superar as dificuldades de finalização de *S,M,L,XL*³²; segundo S. Figueiredo (2013, p.127), o escritório foi literalmente salvo da falência por intervenção direta do NAI, que organizou uma volumosa assistência financeira em 1995 — o mesmo ano do lançamento do livro.

Por fim, cabe ressaltar que *S,M,L,XL* aparenta ser um ponto culminante de um ciclo de esforços de promoção realizados pelo escritório desde 1988. A pesquisa de V. Melendez (2013) acusa um número crescente de aparições de OMA em revistas e exposições na mesma época; isso incluiu, em 1990, duas exposições no IFA de Paris e suas respectivas publicações (*Lille e Six Projects*), mas também incluiu a primeira monografia tradicional sobre o escritório (escrita e organizada por Jacques Lucan, com textos explicativos de Koolhaas). Em 1992, foi feita a já mencionada edição de

³¹ Segundo Eerme e Kinross (2002), a 010 Publishers já conheciam Koolhaas há anos e sentiram-se atraídos de imediato pelo projeto.

³² Han van der Heijden (2005, p.346) enumera o apoio da Fundação Holandesa de Belas-artes, Design e Arquitetura, da Fundação Holandesa para Arquitetura, do Ministério da Educação, Cultura e Ciência da Holanda, da Agência Nacional de Edificações, da Fundação Prins Bernard e do Conselho de Artes de Rotterdam.

El Croquis sobre o grupo; e, em 1994, ocorreu o maior evento até então dedicado a OMA, a exposição retrospectiva *O.M.A. at MOMA: Rem Koolhaas and the Place of Public Architecture*, no Museu de Arte moderna de Nova York (MoMA). *S,M,L,XL* já estava pronto àquela altura e, segundo Melendez, Koolhaas aproveitou a visibilidade da exposição no MoMA para anunciar e gerar expectativa em torno de seu iminente lançamento. O livro, portanto, foi logo de início promovido como um projeto em si, como parte da “obra” do grupo.

Após ser lançado na Europa e na América do Norte, a primeira edição de trinta mil exemplares se esgotou em alguns meses, inclusive com considerável sucesso entre compradores não-arquitetos. A seguir, serão examinadas as características de linguagem com as quais os muitos de leitores tomaram contato desde então.

5.2

S,M,L,XL: características gerais

Esta análise começará com uma descrição comentada do objeto, encadeada a partir da ordem hipotética de fruição deste por parte do leitor, ou seja: pensando em como o livro se oferece aos sentidos e ao manuseio. Embora não se pretenda fazer propriamente um estudo de *recepção* do caso em questão, considerou-se essa ordem descritiva um início profícuo para se aproximar de seu efeito sobre a percepção e pensar sua configuração.

Compreende-se a peculiaridade de *S,M,L,XL* a partir de três dimensões básicas. Primeiro será discutido o *objeto livro*: o que é oferecido no contato visual e físico com a publicação. Em seguida, será abordada a *experiência do conteúdo*: a impressão geral passada por seu “interior” e as principais características da experiência de leitura que ele parece querer estabelecer. Por último, será analisada a *estrutura geral* de distribuição, navegação e orientação de seu conteúdo, identificando elementos, padrões e sistemas de organização, referência e significação. Após formar-se esse panorama geral da estruturação e peculiaridade da publicação estudada, passaremos, no próximo subcapítulo, a um exame mais pormenorizado da linguagem das apresentações de projeto, concentrando o foco em três exemplos. No subcapítulo seguinte, as características de design — na configuração do livro e na apresentação de projetos — serão interpretadas à luz de certas questões sobre a profissão da arquitetura e urbanismo que aparecem manifestas nos textos escritos do livro.

5.2.1 O Objeto

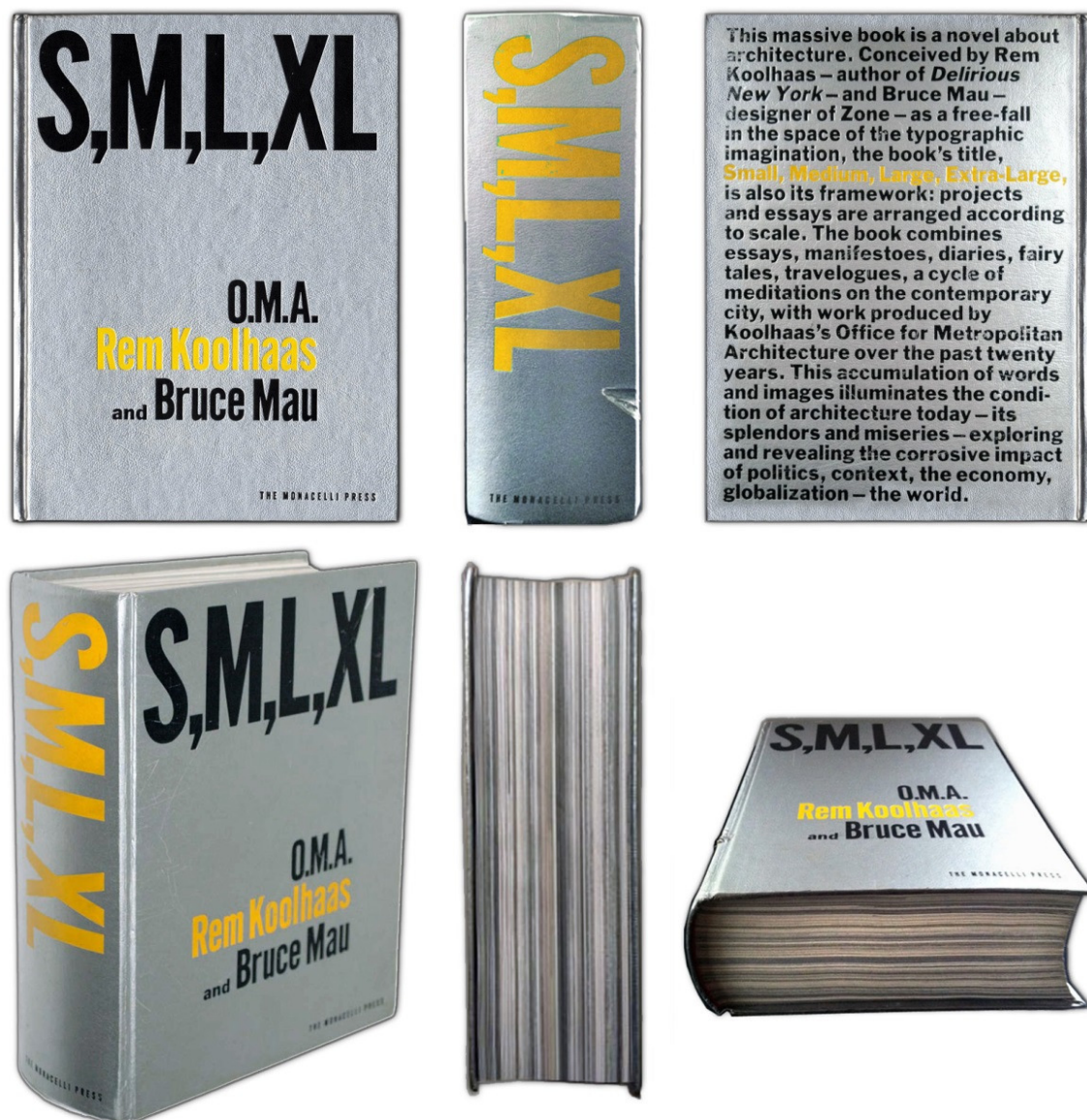


Figura 71. Volume exterior de *S,M,L,XL*, 1ª Edição. Fonte: Arquivo do autor.

Logo no primeiro contato, *S,M,L,XL* chama atenção para sua *materialidade*: a textura, a cor, o tamanho e o peso destacam-no como “objeto tectônico” (HADEN, 1997). Um leitor hipotético em 1995 que o alcançasse numa estante veria um livro com dimensões próximas às de um romance regular (24 x 18 cm) — nada extraordinárias para livros de arquitetura, cujas edições de luxo são com frequência grandes, especialmente em razão do privilégio dispensado às imagens. A espessura “extragrande” da lombada (7 cm), porém, praticamente não encontrava paralelo no campo editorial da arquitetura e urbanismo quando o livro foi lançado (ou mesmo entre a imensa maioria das publicações de qualquer área). Somado o volume massivo à capa dura, uma das primeiras comparações que poderiam vir à mente de um

usuário seria com tomos sagrados como a Bíblia³³. De fato, a fisicalidade de *S,M,L,XL* de certa forma impõe uma “ritualidade” mínima ao seu uso: seu peso (2,7 kg) e volume tornam impraticável carregá-lo ou manuseá-lo da maneira informal, semiconsciente, que muitos livros permitem. A exploração continuada do objeto, portanto, demanda necessariamente um grau de engajamento *físico* — na mobilização e esforço simultâneo das duas mãos, ou na procura de uma superfície na qual apoiá-lo para se folhear.

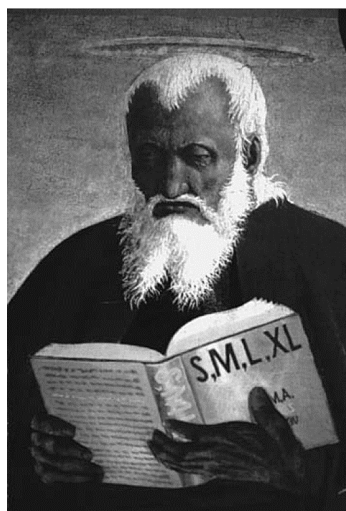


Figura 72. Madelon Vriesendorp: cartão natalino para Koolhaas. Fonte: RATTENBURY, 2002, p. II.

Um usuário desinformado encontraria uma “embalagem” invulgarmente lacônica nesse volume: ao contrário da maioria dos livros de arquitetura, não há nenhuma imagem ou desenho, apenas tipografia sobre uma superfície texturizada e tingida de tom metálico. Na capa, não há nem mesmo algo que lembre uma sentença; para um leitor desavisado, o conectivo “and” entre os nomes de Rem Koolhaas e Bruce Mau seria a única sugestão de um fraseado (ou de que o livro está escrito, afinal, na língua inglesa) no que, de outro modo, seria mero acúmulo de nomes e siglas. “Rem Koolhaas”, contudo, está visivelmente destacado com a mesma cor do título do livro na lombada e na contracapa (tratar-se-ia do nome do autor “de fato”?)³⁴. A não ser que se conhecesse de antemão o próprio livro ou os nomes escritos em sua capa, não há maneira de saber a que área e que assunto é dedicado o tomo, e de que tipo de livro se trata (a sigla-título tende a ser associada ao mundo do vestuário, não da arquitetura).

³³ Algo que dificilmente passou despercebido aos idealizadores da publicação. A pintora Madeleine Vriesendorp, então esposa de Koolhaas e uma das fundadoras de OMA, fez uma brincadeira em um cartão de natal de 1995 endereçado ao marido, no qual se vê a figura de um profeta do Velho Testamento manejando nas mãos *S,M,L,XL* (uma reprodução do cartão consta nas primeiras páginas de RATTENBURY, 2002, s/n).

³⁴ Na primeira edição do livro, as letras coloridas da capa eram amarelas; essa cor foi alterada nas edições seguintes (impressas e encadernadas na Itália), com laranja na segunda (1996), azul escuro na terceira (1998) e ciano na quarta (2005).

A dúvida sobre o *área* a que se dedica o livro seria respondida pelo texto sintético que ocupa toda a contracapa, mas expressões elusivas como “um romance sobre arquitetura” ou “uma queda livre no espaço da imaginação tipográfica” ainda manteriam certo mistério sobre que *tipo* de livro seria.

Este livro massivo é um romance sobre arquitetura. Concebido por Rem Koolhaas — autor de *Delirious New York* — e Bruce Mau — designer de Zone — como uma queda-livre no espaço da imaginação tipográfica, o título do livro — Pequeno, Médio, Grande, Extragrande — é também seu arcabouço: projetos e ensaios são arranjados de acordo com a escala. O livro combina ensaios, manifestos, diários, contos de fadas, relatos de viagem, um ciclo de meditações sobre a cidade contemporânea, com o trabalho produzido pelo *Office for Metropolitan Architecture* de Koolhaas nos últimos vinte anos. Esta acumulação de palavras e imagens iluminam as condições da arquitetura hoje — seus esplendores e misérias — explorando e revelando o impacto corrosivo de política, contexto, a economia, globalização — do mundo. (KOOLHAAS, 1995, contracapa)³⁵

Ao ser folheado, a estrutura física do livro revela-se convencional, sem mudanças de formato, de material ou de tipo de interação com o usuário que geralmente caracteriza muitos “livros-objeto”. Na verdade, não tem nenhuma outra extravagância *física* para além de seu volume e cor externos. A encadernação, a impressão e o papel têm boa qualidade, mas não utilizam materiais diferentes e nem chegam ao nível de edições luxuosas; a gramatura fina do papel *couché* fosco, por exemplo, faz que com frequência seja visível a “sombra” do que está impresso na outra face da folha. Declaradamente pensado como um “bloco de informação” (ver fig. 13), suas peculiaridades maiores estão justamente no tipo e organização do conteúdo.

5.2.2

A experiência geral do conteúdo

Em contraste com o “minimalismo” externo do livro, a experiência de folhear casualmente seu interior revela ao leitor um conjunto marcadamente heterogêneo de informações visuais, com destaque especial para imagens fotográficas muito variadas em tema, estilo e qualidade. O livro é, inteiro, informação: não há, literalmente,

³⁵ No original: “This massive book is a novel about architecture. Conceived by Rem Koolhaas — author of *Delirious New York* — and Bruce Mau — designer of Zone — as a free-fall in the space of the typographic imagination, the book's title, Small, Medium, Large, Extra-Large, is also its framework: projects and essays are arranged according to scale. The book combines essays, manifestoes, diaries, fairy tales, travelogues, a cycle of meditations on the ground of contemporary city, with work produced by Koolhaas' Office for Metropolitan Architecture over the past twenty years. This accumulation of words and images illuminates the condition of architecture today - its splendors and miseries - exploring the revealing the corrosive impact of politics, context, the economy, globalization - the world.” É interessante notar que a referência feita a Koolhaas destaca-o menos como “arquiteto” do que como *autor de outro livro*.

páginas em branco — as únicas páginas vazias são pretas; mesmo as “guardas” são cobertas de informação pictórica. A predominância de imagens de arquitetura — perspectivas, plantas, croquis e, principalmente, fotos — é intercalada por imagens variadas e não relacionadas à área: anúncio de cuecas, reportagens jornalísticas, imagens microscópicas, história em quadrinhos, pornografia, fotos de obras de arte, indígenas, catástrofes e muito mais. Também fica clara a ausência de um padrão único de estrutura visual: diagramação, cor de fundo e caracterização tipográfica variam dezenas de vezes.

Um olhar continuado detecta nessa variação a existência de múltiplos “blocos” que, distintos entre si, são individualmente coesos na linguagem visual — como se houvesse na verdade vários “livros” sob uma única encadernação (ou talvez várias “revistas”, já que, à maneira dos anúncios que ocupam espaços ou páginas inteiras de periódicos comerciais, com frequência o fluxo dos “blocos” é interrompido por páginas de imagem e texto sem relação aparente com o assunto corrente). O livro quase não apresenta elementos gráficos de referência que facilitem a navegação de seu conteúdo; o leitor precisa se reorientar a todo o momento, não podendo tomar como garantida a progressão da leitura. A numeração contínua das páginas é praticamente o único fator de controle geral, mas mesmo ela muda de posição várias vezes no livro. A impressão geral dada pelo livro é da predominância estrondosa da variação sobre a regra, numa sucessão de estímulos visuais cheia de descontinuidades, que aparentemente encoraja mais o salto livre entre páginas do que a leitura linear.

Ainda assim, há recorrências importantes na estrutura visual. Nota-se, por exemplo, que a “unidade” de apresentação visual do livro é sempre a página-dupla, e não a página individual: quaisquer “blocos” do livro começam e terminam em páginas-duplas, nunca compartilhando espaço visual com conteúdos de um “bloco” anterior. Mesmo uma exploração inicial do livro revela uma grande quantidade de imagens, especialmente fotografias, que ocupam completamente o campo visual das páginas-duplas. A diferença de tamanho dado às imagens, por outro lado, não se refere a uma hierarquia regular de qualidade ou importância entre elas. As páginas-duplas às vezes são ocupadas por imagens essenciais à compreensão de um projeto, e em seguida por imagens pouco significativas; algumas imagens de duas páginas trazem pouca informação, ou ainda pouca informação “nova” em relação às suas anteriores, tendo apenas mudanças pequenas de ângulos parecidos; por vezes, fotos bem pequenas colocadas sobre outras maiores ocupando a página-dupla têm literalmente maior quantidade de informação sobre a organização dos projetos do que as grandes sobre as quais estão; algumas fotos de duas páginas são, de um ponto de vista técnico, “ruins”: borradas devido à longa exposição, excessivamente granuladas, relativamente mal enquadradas, e ganham o mesmo espaço de fotos

técnica e esteticamente impecáveis. Assim, o tamanho das imagens não necessariamente se deve à sua relevância, ou à quantidade de informações que acrescentam à exposição dos projetos, ou ao seu nível de detalhes, ou a sua beleza; ao que parece, refere-se sobretudo ao *efeito* que se quer criar com elas — efeito compreendido como parte de determinadas *sequências*.



Figura 73. Páginas-duplas de vários pontos diferentes de *S,M,L,XL*, respectivamente: p. 52-51, 84-85, 474-475, 482-483, 588-589, 768-769, 880-881 e 1316-1319. Fonte: arquivo do autor.

Mesmo um exame rápido do livro revela a recorrência não apenas de fotos que ocupam todo o campo visual, mas de *sequências contínuas* destas — e às vezes longas, com muitas páginas. É difícil encontrar monografias que dispensem sessenta páginas

para mostrar uma única residência de dois quartos, como Koolhaas e Mau fazem com a Villa Dall'Ava; a massiva *Ouvre Complète* de Le Corbusier, por exemplo, não gasta mais que nove páginas com a canônica Villa Savoye. O termo “cinematográfico” ou “cinemático” foi repetidamente usado por críticos variados e pelos próprios autores para descrever esses efeitos, e já está indicado na descrição que o esquema de concepção do livro dá de cada página-dupla como um “momento”, um “quadro paralisado”. A afinidade de ex-roteirista de Koolhaas e a inspiração de Mau nos efeitos de intensidade e temporalidade do cinema declaradamente moldaram muito da concepção do livro.

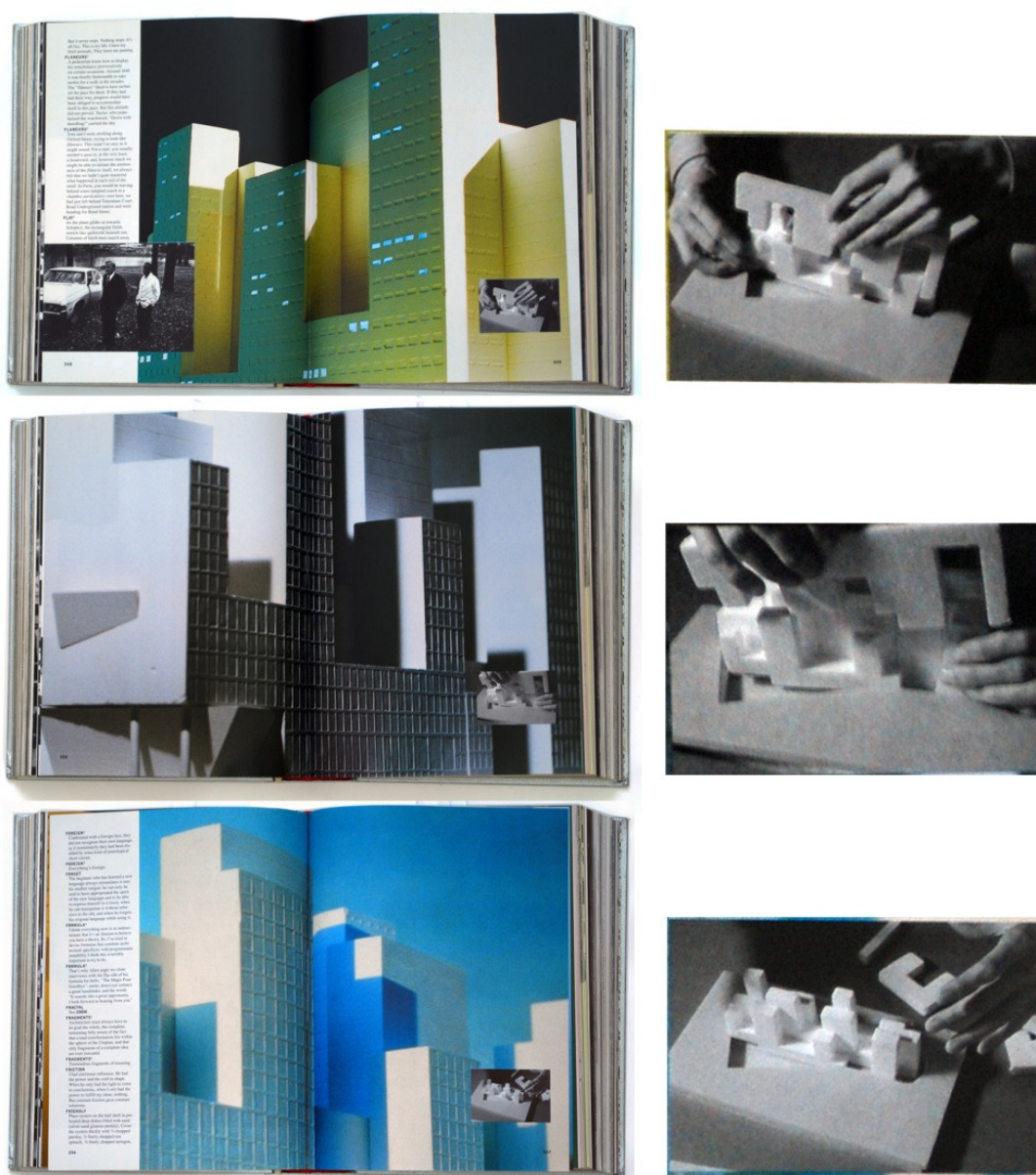


Figura 74. Excertos de uma das sequências “cinematográficas” de S,M,L,XL — no caso, com fotografias de uma maquete no capítulo “Indeterminate specificity”. Ao lado de cada página dupla, está o detalhe ampliado das pequenas fotos em preto-e-branco próximas ao canto inferior direito, as quais formam uma “sub-sequência” que mostra a montagem das formas envolvidas, enquanto as fotos que ocupam a página inteira buscam apenas provocar um efeito *subjetivante* e simulatório. Páginas 548-549, 550-551 e 556-557. Fonte: arquivo do autor.

Encarando-se o livro por esse prisma, deve-se ressaltar que o formato também possui certa adequação à fruição desejada: seu tamanho permite imagens grandes o suficiente para “envolver” o olhar mas, ao mesmo tempo, é contido o suficiente para que o leitor não tenha que se afastar do livro para ver o todo, e nem precise ou ver cada página-dupla em movimentos muito longos do olhar (o que repartiria sua fruição em várias “tomadas”).

S,M,L,XL explora um novo tipo de tempo, mais próximo do sequenciamento cinematográfica em seus efeitos. Por exemplo, o livro explora a liberdade de “manter uma tomada por muito tempo” (para fazer o leitor ver detalhes que de outra maneira passariam despercebidos), e mostrar imagens “más”, ideias não-resolvidas ou resultados problemáticos. (MAU, 2000, p.338)³⁶

Seguindo-se a explicação de Mau, o “excesso” sequencial de fotos visa gerar uma *duração* temporal estendida. Ao “alongar a tomada por mais tempo”, o design do livro, parece buscar tanto a imersão — evocando o envolvimento, a *sensação* da materialidade e espacialidade — quanto uma atenção mais profunda para detalhes presentes na imagem. O exame geral do “interior” do livro, assim, indica uma preocupação geral tanto em incorporar “temporalidade” e “espacialidade” ao livro quanto, por outro lado, em fazer com que a leitura de seus conteúdos se dê em meio à fruição dessas características.

5.2.3

Estrutura e navegação

No que toca à estruturação interna, esse conteúdo heterogêneo pode ser dividido em oito grandes partes: duas seções “informativas” que contém elementos tradicionalmente chamados de “pré-textuais” e “pós-textuais” (como visto no capítulo 1); e as seis seções que chamaremos de “episódicas”, que apresentam projetos e textos intercalados indistintamente. Por último, “pulverizado” entre essas divisões, há o “Dicionário”, um sistema de conteúdo que é um dos principais diferenciais de *S,M,L,XL*.

A) As seções “Informativas”

Sob esse nome agrupamos o tipo de informação técnica comuns a livros (créditos, informações editoriais, referências, etc.). Mesmo esses conteúdos, normalmente tão “neutros” em livros, ganham tratamento especial em certos momentos de *S,M,L,XL*.

³⁶ No original: “*S,M,L,XL* explores a new kind of time that is closest to cinematic sequencing in its effect. For instance, the book exploits the freedom to ‘hold a shot for too long’ (to make the reader see details that would otherwise go unnoticed), and to show ‘bad’ images, unresolved ideas or problematic results”.

O conjunto “pré-textual” antecede o início das “seções narrativas” e vem numerado em algarismos romanos — curiosamente, tradição de livros mais antigos. Mas ao invés de elementos tradicionais como “folha de rosto”, as primeiras páginas do livro já exibem uma de suas inovações no campo discursivo e editorial da arquitetura: sem nenhuma explicação ou comentário antes, durante ou depois, sucedem-se oito gráficos mostrando variados e curiosos aspectos quantitativos da prática profissional do escritório. Os gráficos são incomuns em visual e conteúdo, a maioria possuindo três eixos (por exemplo: *quantidade de funcionários / nacionalidade dos funcionários / linha do tempo*); cada gráfico ocupa uma página-dupla, sobreposto a uma foto diferente do interior da sede de OMA em Rotterdam (apenas as instalações físicas, sem pessoas). Assim, antes de propriamente “começar”, *S,M,L,XL* já fornece uma apresentação visual e “infográfica” do escritório, desprovida de narrativa verbal — ainda que a seleção e sequência dos dados diga muito a respeito do que o grupo quer mostrar de si.

Após os gráficos começa, numa série puramente tipográfica, o tipo de informação “pré-textual” que tradicionalmente ocupa as primeiras folhas de livros — uma “folha de rosto” que ocupa quatro páginas, uma ficha técnica, uma introdução curta e direta, o sumário, os agradecimentos e o crédito dos projetos. Ocupando uma página-dupla (pp. xxx - xxxi), este último dado retoma e encerra o conjunto infográfico que iniciou *S,M,L,XL*: o gráfico simples, em que linhas conectam projetos (em uma coluna) a seus participantes (em outra coluna), fornece uma impressão visual de quão coletivo é o trabalho do grupo.



Figura 75. Páginas da sequência de gráficos no início de *S,M,L,XL*. Respectivamente, páginas ii-iii (volume de negócios), vi-vii (despesas) e xii-xiii (perfil de viagens). Fonte: arquivo do autor.

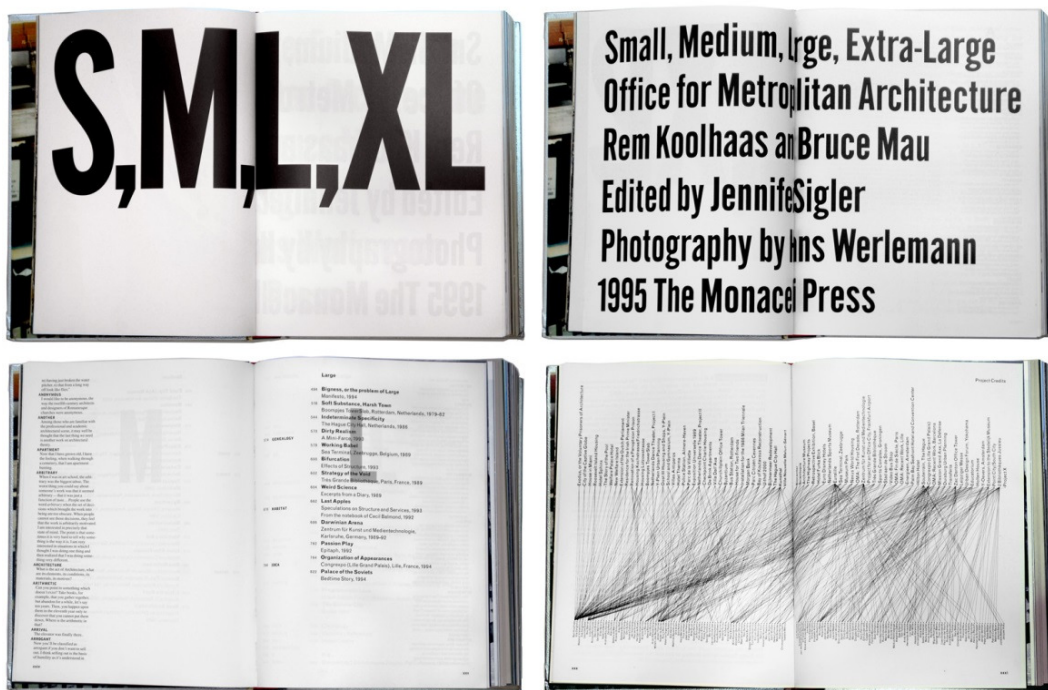


Figura 76. Páginas dos elementos pré-textuais: respectivamente páginas-duplas de identificação (p.xiv-xv e xvi-xvii), parte do sumário com os conteúdos da seção “Large” (p. xxiv -xxv) e o gráfico com o crédito dos projetos (p. xxxi). Fonte: arquivo do autor.

O conjunto “pós-textual” (pp.1270-1301), por sua vez, apresenta: a cronologia de trabalhos de OMA, com informação sintética e concentrada de cada projeto (datas, programas, área construída, instituições e profissionais envolvidos, etc.), organizadas em estreitas colunas de texto com letras pequenas (até quatro colunas por página), junto com imagens de exposições sobre o escritório; as referências de fonte do “Dicionário” (a ser explicado mais à frente no item “C”); e os créditos das imagens usadas no livro. Ao contrário do que se esperaria, porém, essas informações não estão exatamente no fim do livro, pois precedem “P.S.”, a última seção “narrativa”.



Figura 77. Amostra de elementos pós-textuais: cronologia de projetos (p.1278-1279) e referências do dicionário (p.1290-1291). Em ambas as páginas-duplas pode-se ver elementos verbais e iconográficos do “dicionário”. Fonte: arquivo do autor.

B) As seções “episódicas”

Nestas seis partes (“Foreplay”, “Small”, “Medium”, “Large”, “Extra-large” e “P.S.”) se encontra o “conteúdo” propriamente dito do livro, seu elemento principal. Aqui a leitura e o tratamento gráfico revelam *S,M,L,XL* menos como “romance” do que como uma antologia de cinquenta e um “episódios”, em sua maioria sem relação direta uns com os outros. Cada capítulo de cada seção pode apresentar uma edificação já construída, um projeto irrealizado, um projeto em vias de realização, uma proposta “utópica”, uma análise, um ensaio, um manifesto ou uma sequência de impressões (e, por vezes, misturas desses itens); e cada um é visualmente tratado como um “acontecimento” narrativo particular e independente, possuindo uma caracterização particular no estilo do texto, na diagramação e tipografia, no estilo e tamanho das imagens, no emprego de cores, na quantidade de páginas ou de informações dedicadas aos projetos, e mesmo no *ritmo* e *duração* impostos à leitura.



Figura 78: Aberturas de seis “episódios” de projeto: *Less is More* (p. 46-47), *+13.000 Points* (p. 80-81), *Final Push* (p. 278-279), *Islam after Einstein* (p.374-375), *Organization of Appearances* (p. 764-767) e *Tabula rasa revisited* (p.1090-1091). Fonte: arquivo do autor.

Os dezoito capítulos dedicados inteiramente a textos são completamente díspares, não compartilhando nenhum padrão de design; os trinta e cinco capítulos dedicados a *projetos*, contudo, mostram recorrência no padrão de sua “abertura”: o título do capítulo é escrito sempre na mesma fonte tipográfica fina e sem serifa, e sempre está acompanhado de informações como local e data do projeto escritos em fonte menor, sem serifa e em negrito. Na grande maioria dos capítulos de projeto, a abertura se dá em uma página-dupla completamente ocupada por uma única imagem, com o título do capítulo no topo da página direita e as informações do projeto abaixo e à direita deste; mas esse padrão de imagem e posicionamento possui casos de variação³⁷. Em geral, contudo, só após essa primeira transição é que os capítulos passam a ter tipografia e diagramação substancialmente distintas.

Como dito na contracapa e na introdução do livro, o agrupamento dos diferentes projetos e textos é feito por *escala*. Ou melhor, da maioria deles: os dois primeiros “episódios” estão na primeira seção, “Foreplay” (“preliminares”), que junta exclusivamente os projetos “ficcionalis” anteriores à profissionalização efetiva do grupo, em 1981³⁸; e um único capítulo (a proposta de edifício para duas bibliotecas no campus da universidade Jussieu) foi arquivado na última seção, “P.S.”. Esta seção fecha o volume, inusitadamente colocada até mesmo após os elementos “pós-textuais”; a razão do isolamento desse projeto em particular numa “seção extra”, no entanto, não é explicitada no livro (tratar-se-ia de uma brincadeira simples? Ou teria esse projeto alguma conotação especial?).

No que se refere aos projetos, as quatro seções de “escala” agrupam, grosso modo: projetos pequenos, sobretudo residências (“Small”); edifícios públicos ou multifuncionais (“Medium”); edificações de grande porte (“Large”); e projetos urbanísticos (“Extra Large”). Dentro de cada “escala”, por sua vez, essas apresentações se sucedem não por tamanho, mas cronologicamente. O posicionamento dos capítulos textuais, por outro lado, não parece obedecer efetivamente à escala ou cronologia (não há critério aparente no fato do ensaio “Imagining Nothingness” estar em “Small” e o conto “The White sheet” estar em “Extra-Large”, para citar um exemplo).

³⁷ Os capítulos “Obstacles” (p.132-193), “Revision”(234-253), “Life in the box?” (430-473), “Working Babel” (578-601) e “Strategy of the void” (602-661), por exemplo, saem do padrão “grande imagem ocupando todo o fundo da página espelhada”, com a imagem apenas na página esquerda e o título do capítulo e texto, na página direita; em “Quantum Leap” (pp. 1156-1209), por sua vez, o título vem na página esquerda e não na direita. As fontes tipográficas da “abertura”, porém, continuam as mesmas em todos os capítulos.

³⁸ No caso, *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture* — publicada na revista Casabella em 1972, fruto do trabalho de graduação de Koolhaas na AA — e o “apêndice ficcional” de *Delirious New York*, que apresenta as propostas *City of the Captive Globe*, *Hotel Sphinx*, *New Welfare Island* e *Welfare Palace Hotel*.



Figura 79. Páginas-duplas de abertura dos textos *Bigness* (p.494-495), *Dirty Realism* (p.570-571), *Singapore Songlines* (p.1008-1009) e *The generic city* (p.1238-1239). Fonte: arquivo do autor.

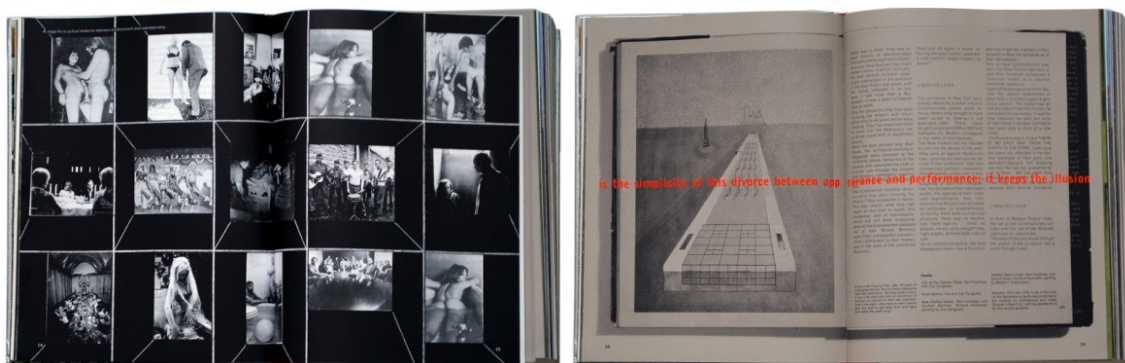


Figura 80. Páginas-duplas de da seção *Foreplay* (p. 14-15 e p. 38-39). Fonte: arquivo do autor.

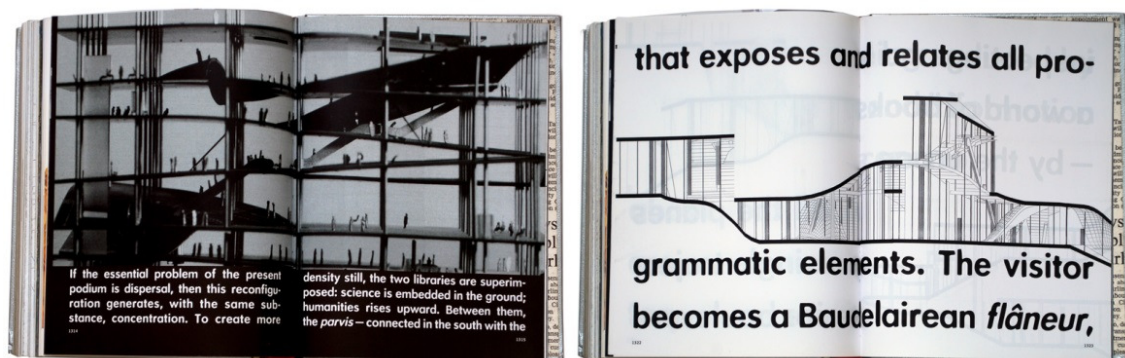


Figura 81. Páginas-duplas da seção “P.S.” (p.1314-1315 e 1322-1323). Fonte: arquivo do autor.

Embora a identificação e diferenciação visual entre os capítulos seja bastante pronunciada, o mesmo não ocorre entre as grandes seções: pela constante variação em cada capítulo, não há elemento ou aspecto gráfico que dê “identidade” a uma

seção e, fazendo-o, diferencie-a das outras. Quando se abre uma página do livro aleatoriamente, portanto, não há nada que indique se o “episódio” que se vê está agrupado entre os “médios” ou os “grandes”. Apenas o momento de transição entre cada uma das seis seções de “episódios” é claramente marcado, sempre com uma página-dupla em preto com a inicial da seção (“S” para *Small*, “M” para *Medium*, etc.), sem nenhuma outra introdução textual — mas sempre com a presença, no canto esquerdo, dos verbetes do “dicionário” (sobre o qual se falará a seguir).



Figura 82. Páginas-duplas de abertura das seções “Medium” (p.210-211) e “Extra-Large” (p.826-827). Fonte: arquivo do autor.

C) O “Dicionário”: citações invasivas

Os capítulos de *S,M,L,XL* são com frequência carregados de imagens que causam efeitos respectivos de surpresa, choque ou ironia mas que, em última análise, conectam-se ao tema tratado. A leitura do livro, todavia, revela intromissões ocasionais de informações realmente “alienígenas”, desconectadas dos assuntos tratados nos capítulos em que se inserem. São tanto intromissões verbais — colunas de texto de itens ordenados alfabeticamente à maneira de um “dicionário” — quanto visuais — imagens pequenas ou grandes que sangram os cantos de página. À primeira vista, não parece haver relação direta entre as invasões visuais e verbais; mas quando se consulta a parte “pós-textual” do livro e encontra-se as referências do “Dicionário” (“*Dictionary references*”, pp. 1284-1299), percebe-se que as fontes das imagens “invasoras” estão dispostas juntamente às dos verbetes, e não na parte de “crédito de imagens”. O chamado “Dicionário” de *S,M,L,XL*, então, seria um *conjunto independente de citações textuais e visuais* que, ao invés de ocupar uma seção própria no livro, “invade” as páginas de outras seções de forma esporádica e aleatória, acarretando à leitura destas ora ruído, ora interrupção, ora inusitadas combinações semânticas. A já mostrada ilustração com esquema preliminar de design do livro, por outro lado, mostra que esse conjunto e essas combinações já estavam previstas muito cedo em sua concepção.



Figura 83: “Dicionário”: exemplos de páginas com presença de verbetes (páginas 70-71, 252-253, 324-325 e 592-593). Fonte: arquivo do autor.



Figura 84. “Dicionário”: nos cantos inferiores esquerdos, exemplos de “citações” de obras de arte (páginas 384-385, 402-403, 900-901, 1098-1099). Fonte: arquivo do autor.

A mais abundante e identificável forma do “Dicionário” é a referida série de verbetes que, de “Abolish” (p.xviii) a “Zoom ratio” (p.1302), são citações de Rem Koolhaas e dezenas de autores, compiladas por Jennifer Sigler. A palavra que “identifica” cada verbete raramente é “definida” pela a citação que a acompanha: ela

por vezes indica o assunto discutido no trecho, e por vezes é apenas uma palavra dentro dele para a qual (presumivelmente) os autores do livro quiseram chamar atenção. O conteúdo, extensão e estilo dos verbetes é tão heterogêneo quanto o resto do livro, indo de considerações teóricas complexas até *inside jokes*, atravessando indistintamente o profundo, o analítico, o críptico, o ridículo, o *nonsense* e o (aparentemente) irrelevante. Entre os autores mais citados estão Roland Barthes, Gilles Deleuze, John Cage, Friedrich Nietzsche, Frank Lloyd Wright, Fredric Jameson e o próprio Rem Koolhaas; mas também há palavras de celebridades, excertos de ficção da literatura, teatro e cinema, e mais outras variedades. É essencial ressaltar que, como as referências estão discretamente locadas perto do fim do livro, a multiautoria não é evidente: o leitor encontra inicialmente apenas um fluxo textual “esquizofrênico” em sua variedade de tons e temas (a não ser que já conheça trechos citados, pode atribuir todas as falas aos autores do livro). Em contraste a essa diversidade, a ordenação alfabética, a tipografia e a largura do bloco de texto do dicionário são rigorosamente mantidas, e suas “invasões” se dão *quase* sempre como uma única coluna no canto da página esquerda. Há momentos pontuais de exceção (na página 786-787, p. ex., o “dicionário” ocupa o canto externo da página *direita*, sem motivo aparente); mas, como será discutido mais à frente, o design de *S,M,L,XL* repetidamente burla as “regras” que ele mesmo parece estabelecer.

A segunda forma de “citação invasiva” adotada pelo livro é a de *imagens de obras de arte* que invadem, esporadicamente, as páginas dos capítulos. Apresentam vários tipos de arte (escultura, pintura, fotografia, instalação), de épocas, autores, nacionalidades e temas distintos; não é possível entrever qualquer princípio organizador em sua sequência e em sua seleção (no dicionário verbal há ao menos a ordem alfabética). Estas são imagens relativamente pequenas (as maiores não ocupam nem um quarto da área da página), na maioria verticais, que sangram o canto inferior e a margem externa das páginas (quase sempre as esquerdas), nunca aparecendo mais que uma por página.

A terceira e mais escassa manifestação do “Dicionário” é a das “imagens mundanas”: reproduções variadas de imagens de fotojornalismo, de páginas e reportagens de jornais, de ciência e de publicidade e até de afrescos de teto (com apenas duas ocorrências, as mais propriamente “artísticas” dentre desta categoria). Quando tais imagens aparecem, há uma ocupação completa da página-dupla: com grandes dimensões, elas são posicionadas de forma a sangrar as bordas superiores e a borda externa da página direita, deixando espaço branco na borda inferior e na borda externa esquerda — que, nesse caso, é *sempre* ocupada com verbetes do “dicionário verbal”. Diferentemente das imagens de obras de arte, que “convivem” com as imagens e textos das páginas que invadem, estas “imagens mundanas”

necessariamente *interrompem* pontualmente o fluxo do discurso dos capítulos invadidos, nunca compartilhando o mesmo espaço visual.



Figura 85: “Dicionário”: exemplos de “citações” de “imagens mundanas”, sempre acompanhadas dos verbetes no canto esquerdo (páginas 72-73, 796-797, 904-905 e 1258-1259). Fonte: arquivo do autor.

Todas essas diferentes “citações” aparecem no livro em intervalos irregulares: às vezes algumas páginas “invadidas” se seguem (isso é comum sobretudo no dicionário verbal); às vezes as invasões se distanciam algumas páginas; e às vezes ocorrem grandes saltos entre elas. Tendo nos verbetes sua primeira e última aparição, o “Dicionário” atravessa todo o livro, desde o início dos elementos “pré-textuais” até o fim dos “pós-textuais”, sendo que apenas a seção “P.S” se vê livre de suas intervenções — o que serve também para reiterá-la como algo diferenciado, algo (fingidamente) acrescentado posteriormente.

Seja como for, o exame de *S,M,L,XL* reitera que essas citações em imagem e texto do “Dicionário” apenas excepcionalmente possuem relação *direta* com o conteúdo dos capítulos que invadem. Em sua sobreposição casual às páginas dos capítulos, não há critério visível de relação semântica pré-pensada com as imagens, palavras ou temáticas destes. Obviamente, como antes mencionado, a justaposição acaba por produzir efeitos: por vezes os conteúdos do dicionário e da página/capítulo por ele invadida não estabelecem unidade alguma, sua leitura correndo simplesmente paralela; em certas ocasiões, a sobreposição pura e simples dos elementos díspares pode sugerir impressões e significados novos e insólitos; e, ocasionalmente, ocorrem ressonâncias visivelmente intencionais entre os textos e imagens “invasoras” e o conteúdo das páginas e capítulos “invadidos”. No caso

específico do capítulo “Indeterminate Especificity”, que mostra a proposta para a Prefeitura de Haia sem qualquer texto explicativo, o único comentário direto sobre o projeto está “casualmente” incluído no Dicionário — o verbete “*fisherman*” (pescador, p.546).

Durante uma experiência de leitura dos capítulos, as citações verbais são relativamente “ignoráveis”, destacando-se quando muito o título dos verbetes. As citações “artísticas”, por outro lado, se imiscuem mais fortemente no conteúdo das páginas, especialmente quando este é imagético — quando a página-dupla está ocupada com a foto de uma edificação, por exemplo, é quase impossível não relacioná-la tenuemente à obra de arte retratada no canto. As sobreposições das “imagens mundanas”, por sua vez, não se dão no mesmo campo visual, mas como uma interrupção da leitura linear do capítulo; o impacto que poderiam exercer se daria no plano da sequência “diacrônica” de informações, não na convivência sincrônica no mesmo campo visual. Pode-se fazer aqui uma analogia com os anúncios de revistas, também invasões de um mundo “externo” ao conteúdo lido (ou, indo mais longe, com uma televisão em que o canal é acidentalmente mudado enquanto se assiste a algum programa).

5.3

As apresentações de Projeto

Neste tópico, serão analisadas mais detalhadamente as apresentações de três projetos em *S,M,L,XL*: da Villa Dall'Ava, do Kunsthall de Rotterdam e da *Très Grand Bibliothèque* em Paris. A escolha destes se deveu ao fato de todos os três casos explorarem expressivamente os aspectos sequenciais do livro e as relações entre aspectos verbais e o visuais; por serem diferentes entre si na forma como operam essas explorações; e por tratarem de projetos muito distintos em função, situação e escala. Várias outras apresentações inclusas no livro poderiam preencher esses requisitos e demonstrar outras tantas estratégias de design e discurso. Tendo em vista a limitação do escopo deste trabalho, o que se deseja propiciar aqui é apenas uma amostra significativa.

5.3.1

Caso 1: *Obstacles* (Villa Dall'Ava, Paris)

Nas 64 páginas entre a numeração de 130 e 193 está a apresentação da Villa Dall'Ava: residência unifamiliar num bairro afastado de Paris, dotada de uma piscina na cobertura, dois quartos completamente separados como caixas suspensas autônomas, um sistema estrutural complexo e um uso de materiais relativamente baratos. Tratava-se de projeto já bem conhecido antes do lançamento de *S,M,L,XL*,

e especialmente relevante à carreira de Koolhaas pela ousada releitura organizacional das demandas de clientes e pela resposta formal correspondente.

Intitulada “Obstacles”, esta apresentação é um dos casos de exceção do padrão mais comum de abertura de capítulo. Ele se inicia com uma página-dupla que parece apenas mais um caso de “citação invasiva” do tipo “imagens mundanas”: uma foto aérea (com um discretíssimo semi-círculo destacando uma área) ocupando a maior parte da página-dupla, com oito verbetes de dicionário verbal à esquerda. Apenas retrospectivamente percebe-se que esse início é parte da apresentação: trata-se da indicação de localização da obra ser apresentada. O capítulo parece começar mesmo na página-dupla seguinte, na qual a página esquerda está ocupada por uma única imagem e a página direita está só com palavras sobre um fundo preto. Essa página-dupla exhibe a divisão fundamental entre texto e imagens fotográficas que predomina nesse capítulo: duas modalidades autônomas de discurso, sem justaposição visual e sem relação direta — seja de ilustração das palavras pelas figuras, seja de comentário das figuras pelas palavras.

A foto da primeira página mostra o sítio da casa com a silhueta da mesma “recortada” em branco, de forma a sugerir-la sem mostrá-la. Após esse pequeno momento de “mistério” imagético, o texto do capítulo é apresentado quase por inteiro, sem interrupções. Em uma fonte sem-serifa “padrão” do livro, de cor branca sobre páginas pretas, as palavras correm sem o acompanhamento de imagem alguma. Neste espaço preto puramente tipográfico, o texto se desenvolve em pequenos trechos de poucas linhas, cada um com um título centralizado de tipografia idêntica ao corpo do texto. Essas breves frases, por sua vez, não se destinam a descrever a residência e seu projeto, como seria comum, mas a narrar — com algum humor e certo tom confessional — acontecimentos e situações ligados a sua elaboração: a paixão dos clientes por arquitetura e suas exigências, a situação de entorno, os principais problemas projetuais e questões técnicas, os problemas legais e de mão de obra, os muitos atrasos e revisões e as transformações que o tempo trouxe ao projeto (que amadureceu e perdeu a “estridência” inicial) e à vida pessoal dos envolvidos (o crescimento dos filhos dos clientes e a amizade destes com os arquitetos); enfim, os principais “obstáculos” do que Koolhaas descreveu em sua peculiar ironia como “empreitada mitológica” (p.133), e como estes afetaram o resultado final. Tudo sem entrar em detalhes sobre o projeto: de maneira análoga à foto da primeira página, que só mostra o que está em volta da casa, as informações do texto delineiam a casa “em negativo”, falando dos acontecimentos e escolhas que a envolveram mas não do objeto em si.

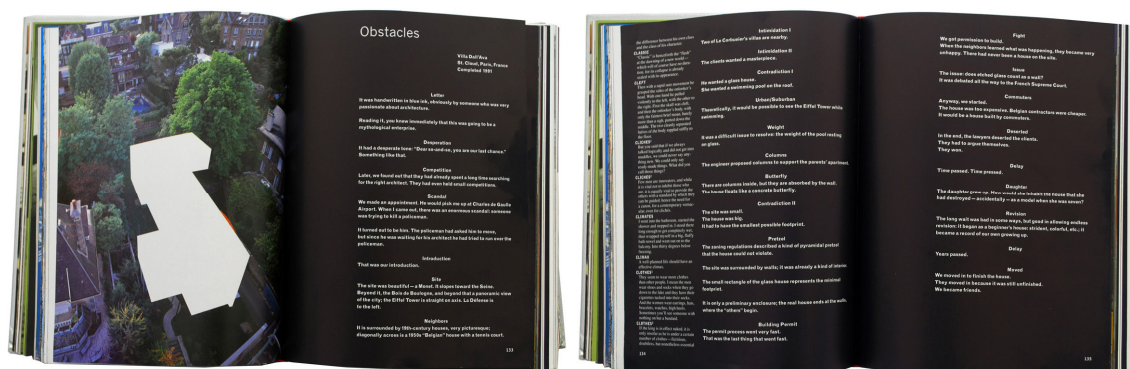


Figura 86. Abertura de *Obstacles* e páginas da narrativa verbal, p.132-133 e 134-135. Fonte: arquivo do autor.

Após o término dessa narrativa aforística de meras três páginas, o objeto em si é mostrado “silenciosamente”: inicia-se uma longa sequência de fotografias da residência construída, em 38 páginas contínuas. Com a maioria delas ocupando individualmente páginas-duplas³⁹, essa sequência manifesta de maneira muito explícita a intenção “cinematográfica” descrita por Bruce Mau, quase como a capturar instantâneos de um percurso exploratório pela casa. Contudo, apesar da evidente conexão na escolha da sucessão, não há preocupação em simular perfeitamente um percurso literalmente realizado: há fotografias noturnas e diurnas, coloridas e em preto e branco. Aceitando discontinuidades, a sequência denuncia-se em sua condição de *montagem*, tensionando os pólos “dialético” e “simbólico” dessa operação (para retomar os termos de Rancière referidos no capítulo anterior). Diferentemente de uma *promenade architecturale* corbusiana, o uso fotografia aqui abraça o desencontro entre a representação e experiência, e a reprodução de um percurso “factual” dá lugar à construção compósita de um percurso “ficcional”. Essa tensão sutil entre ficcional e factual é intensificada por alguns detalhes — como um enigmático filhote de girafa sendo conduzido pelo estacionamento (p.150, quinta imagem da próxima figura) — uma divertida concessão às raízes surrealistas de OMA.

As primeiras 7 páginas-duplas (14 páginas) são do exterior da casa; depois se percorre seu interior, subindo-se de um andar a outro. As fotos são cuidadosamente feitas para capturar a casa *habitada*; ainda que a arquitetura seja evidentemente o assunto principal, há sempre sinais e vestígios de uso humano, quando não a própria presença humana — geralmente pequena, e/ou borrada, e/ou como vulto, e/ou refletida nas superfícies de vidro, e/ou colocada periféricamente na composição. Além disso, enfatizam-se sutilmente ora vistas, ora o efeito da luz, ora os materiais, ora o espaço externo.

³⁹ Da sequência, 12 páginas-duplas (ou seja, 24 páginas individuais) têm uma única imagem; 6 páginas individuais têm uma imagem cada; e 7 páginas individuais estão divididas em duas imagens.



Figura 87. Excertos do trajeto “cinematográfico” pela Villa Dall’Ava (páginas-duplas 136-137; 138-139; 140-141; 142-143; 150-151; 152-153; 162-163; e 166-1667). Fonte: arquivo do autor.

A última foto dessa sequência, como a primeira, é uma vista externa de uma altura superior; só que, enquanto a primeira via a frente e enfatizava a casa em seu terreno, a última vê a casa de trás, e sintetiza sua localização — podendo-se ver, na paisagem ao fundo, a Torre Eiffel alinhada com o eixo longitudinal da casa. Não por acaso: juntamente com a piscina suspensa e as faces envidraçadas, a possibilidade de

avistar a torre a partir da cobertura apareceu no texto como uma das exigências expressas do cliente; ao condensar a piscina, a transparência da casa e a vista para a torre, a imagem tem uma conotação de “missão cumprida”. Esta última foto divide a página dupla com outra página preta, em que a “voz” do narrador é brevemente retomada com um irônico “felizes para sempre”.



Figura 88. Exemplos da presença humana nas fotografias de Hans Werleemann. Respectivamente, detalhes das páginas 174, 167, 164 e 141. Fonte: arquivo do autor.



Figura 89. A “imagem-síntese” (p.174) e a retomada e fechamento da narrativa escrita (p. 175). À direita, ampliação de detalhe da foto (a Torre Eiffel) e do texto. Fonte: arquivo do autor.

Mas o capítulo não termina com esse comentário aparentemente final; uma nova sequência de imagens é iniciada, agora projeções ortogonais da casa. Todavia, ao invés de peças gráficas feitas para o livro, estas são plantas, cortes e fachadas de fases preliminares do projeto, com elementos *diferentes* dos vistos na casa final, todas *comentadas e rabiscadas* à mão com tinta vermelha — e é só nesses comentários que se delineia a configuração efetivamente construída da casa. Dessa maneira, peças tradicionalmente feitas para a compreensão geométrica da edificação tornam-se registro documental do longo processo de projeto sugerido pelo texto. Após a sequência de desenhos, o capítulo termina com uma foto da casa em construção, outro testemunho do processo de realização.

No decorrer das páginas desse capítulo, há seis ocorrências das “citações invasivas”. A primeira ocorrência é a já mencionada página-dupla inicial, sobrepondo a foto aérea de Paris aos verbetes como “chauvinism”, “cheerfulness” e “child”. Curiosamente, em meio à aleatoriedade aparente dos textos, o título do verbete “circles” coincide *exatamente* com o círculo cortado que indica a localização de Villa Dall’Ava na foto — como a indicar discretamente aquilo a que deveria se dar atenção para entender a função e significado dessa página-dupla.

A segunda ocorrência é apenas do “dicionário” e se dá na segunda página preta de texto (p.134), criando uma convivência entre duas ordens de texto distintas. Embora muito próximas espacialmente, a diferença tipográfica ajuda a caracterizar a separação: o dicionário usa uma fonte serifada e pequena, e seus títulos, outra fonte sem-serifa e em caixa-alta. Os verbetes presentes são “classic”, “cleft”, “cliches¹”, “cliches²”, “climates”, “clímax”, “clothes¹” e “clothes²”. Enquanto os respectivos textos destes não se relacionam à narrativa, seus títulos produzem por vezes efeitos curiosos: “classic” está alinhado à frase que diz que há casas de Le Corbusier próximas ao local do projeto; “cleft” (rompido) está alinhado com o texto que informa a vontade contraditória do casal de clientes de quererem ao mesmo tempo uma casa de vidro (marido) e uma piscina na cobertura (esposa) — e “ruptura” é facilmente relacionável tanto os desencontros entre os desejos de cônjuges quanto a uma piscina sustentada por vidro. Pode-se traçar ainda outras relações como estas, mas não se quer sugerir aqui que sejam *necessariamente* planejadas pelos realizadores do livro: pelo contrário, acredita-se aqui que tais sobreposições sejam predominantemente aleatórias. O que se quer destacar com essa breve interpretação é que essa convivência naturalmente *produz* significados e conotações — o que, quase certamente, seria uma intenção dos autores.

Em contraste, a terceira “invasão” (p.142, nº2 da figura 34) se dá puramente entre imagens: no canto inferior esquerdo de uma página-dupla — que mostra uma lateral da casa e o volume suspenso por pilotis irregulares na parte frontal — é alocada a reprodução de uma clássica pintura de Johannes Vermeer “Senhora diante do Virginal” (1670-1675)⁴⁰. Embora aparentemente aleatória, a tonalidade e as linhas verticais da pintura curiosamente se harmonizam e fundem à área à qual esta margeia diretamente — uma massa que ocupa boa parte da metade esquerda da página-dupla, e cuja luminosidade amarelada contrasta, por um lado, com a escuridão azulada do extremo direito da foto. O clima doméstico e a ênfase na luz lateral da célebre pintura também parecem em casa na luz particular da foto que ocupa a página-dupla e no tema residencial da apresentação.

⁴⁰ Em sua atribuição de autorias, *S,M,L,XL* referencia erroneamente outra pintura de Vermeer de título semelhante, “A Young Woman Seated at the Virginals” (1973-75).



Figura 91. Quatro das “intromissões” do dicionário: página-dupla 160-161 (nº3) e detalhes das páginas 134 (nº1), 142 (nº2) e 182 (nº4). Fonte: arquivo do autor.

A quarta “citação invasiva” (nº3 da figura 34) interrompe a sequência “silenciosa” de fotos da residência com uma página-dupla em que se vê uma foto jornalística de duas mulheres ao telefone, uma das duas vociferando, e uma legenda (parte da própria imagem) explicando tratar-se de uma imagem da Bolsa de Valores de Paris em 1993. Como em todas as ocorrências invasivas do que chamamos aqui de “imagens mundanas”, o extremo esquerdo do conjunto possui verbetes do “dicionário”; dessa vez, no entanto, a aleatoriedade se impõe, pois não se estabelece conexão óbvia entre os verbetes e imagem, e nem entre qualquer um dos dois e o passeio arquitetônico das páginas anteriores e posteriores (exceto, talvez, o fato de se tratar da *Bolsa de Paris*).

A quinta e a sexta interferências do dicionário (respectivamente, páginas 182 e 188) são novamente apenas textuais, agora se sobrepondo às pranchas técnicas. Outro efeito ocorre aqui pois, pela primeira vez nesta apresentação, as citações estão *por cima* das informações do projeto, deixando a legibilidade de ambas comprometida em alguns pontos. Além disso, como as pranchas de projeto são elas mesmas apenas linhas pretas sobre fundo branco (como as palavras do dicionário) e como também

possuem palavras (ainda que em outra fonte tipográfica), acentua-se uma fusão visual. Algumas anotações em vermelho sobre a prancha dão a impressão momentânea de comentar e destacar as palavras do dicionário, e não os desenhos do projeto.

Uma vez descrita toda a apresentação, ressalta-se aqui a disjunção do conjunto de representações apresentadas no livro: a edificação mostrada nas fotos não é exatamente aquela representada em desenhos — e o texto, por sua vez, não fornece descrições propriamente ditas. O leitor interessado em compreender “topograficamente”⁴¹ a configuração da casa precisa *deduzi-la* a partir dos desenhos, correções e anotações feitas nestes (e elas não são de fácil legibilidade), em cruzamento com o que viu na longa sequência de fotos. Nessa apresentação, portanto, a intelecção do “objeto casa” se entremeia à intelecção — e à fruição — de aspectos mentais e documentais da *prática intelectual envolvida em sua elaboração*.

Esse esforço não se trata, contudo, de uma tentativa de explicar e sistematizar um determinado “processo projetual”. O próprio “caso” da Villa Dall’Ava é narrado no texto menos como a resolução engenhosa de um problema (padrão comum em explicações projetuais) do que como contato contínuo com contingências múltiplas. Assim como o “passeio” cinematográfico das fotos oferece mais impressões do que explicações, a apreensão imediata dos desenhos técnicos provoca menos a intelecção do que uma impressão sobre prática dialógica que gerou aquele produto. Uma comparação pode ser traçada: assim como croquis de arquitetos são tradicionalmente utilizados em publicações como tentativas de conjurar a presença da “mão do autor” — capturar algo do gesto, concepção pessoal ou personalidade — os comentários dos desenhos técnicos e o tom anedótico do texto e parecem querer capturar e oferecer a “presença” da prática arquitetônica envolvida. Por diferentes que sejam, em ambas as situações a “mão” do arquiteto é menos algo a ser decifrado que uma presença a ser manifestada.

5.3.2

Caso 2: *Life in the Box?* (Kunsthall, Rotterdam)

Como no caso da Villa Dall’Ava, a apresentação do *Kunsthall* — espaço cultural municipal para exposições em Rotterdam — se faz a partir de um edifício já ocupado, concluído em 1992. Este capítulo de 44 páginas (430-473), contudo, é um dos casos de continuidade entre capítulos apresentados no livro: esse edifício cultural fazia parte de um conjunto mais amplo abordado no capítulo anterior, “New

⁴¹ O termo é usado aqui da maneira , explicada no capítulo anterior, ou seja: estruturas de representação analítica feitas para serem lidas como *representações acuradas e em escala* das dimensões, localização e atributos de um dado objeto (Kress e Leewen, 2006, p.98).

Rotterdam” (pp.400-429), que incluía também um museu (edificação colocada em concurso pelos clientes, e cuja concorrência OMA perdeu) e um parque (projetado por OMA e construído). Dispostos num eixo, as duas edificações culturais ficariam nas extremidades, com o parque no meio; o Kunsthall marcaria o ponto de acesso ao parque a partir da avenida mais movimentada, a qual está sobre um dique.



Figura 92. Páginas do “episódio” *New Rotterdam* (respectivamente, 406-407, 416-417, 420-421 e 428-429).
Fonte: arquivo do autor.

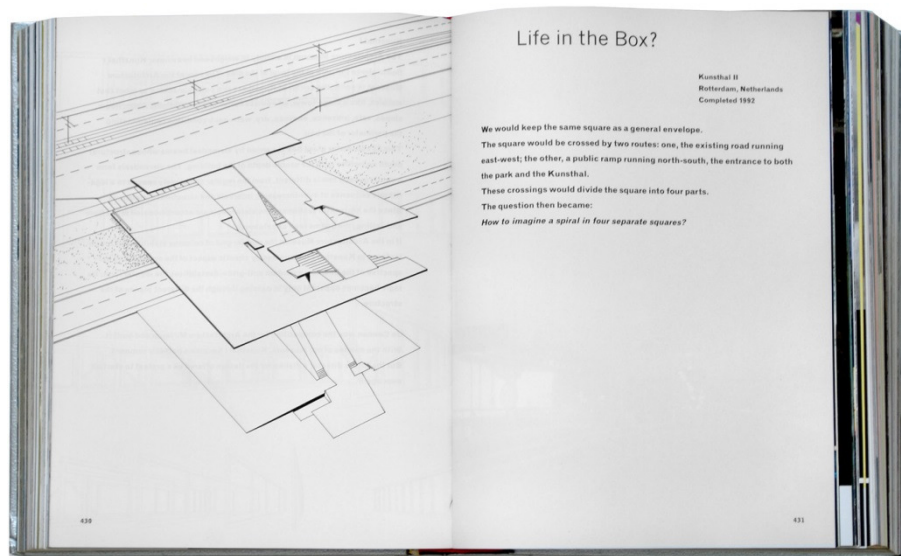


Figura 93. Abertura de *Life in the box?*, página-dupla 430-431. Fonte: arquivo do autor.

Também como na Villa, a página dupla de abertura do capítulo se divide em duas, uma só com imagem (no caso, um diagrama do edifício) em outra só com texto; diferentemente do outro caso, porém, essa divisão ecoa a linguagem gráfica

empregada continuamente em “New Rotterdam” — mais especificamente, sua última página —, como a reafirmar a ligação os dois casos; apenas o “título” na página direita indica que um novo capítulo começou. Essa página-dupla inicial é inteira branca, à direita e esquerda, com palavras e desenho resumindo-se a simples linhas pretas, num conjunto visualmente unificado — o que só aumenta o contraste com a sequência que a segue.



Figura 94. Excertos da “visita guiada” pelo Kunsthall, respectivamente as páginas-duplas 432-433, 434-435, 440-441, 444-445, 450-451, 456-457, 458-459 e 464-465. Fonte: arquivo do autor.

Como a encomenda, o sítio de intervenção e os acontecimentos em torno do projeto já estão explicados no capítulo anterior, o texto explicativo de “Life in the Box?” se limita a sete linhas na primeira página-dupla, nas quais o problema projetual é sintetizado rapidamente: uma caixa atravessada por um conjunto complexo de circulações e rampas que a dividem em quatro áreas. Por sua vez, a imagem apresentada à esquerda desse texto, na outra página, reproduz essa concisão: um diagrama axonométrico que representa apenas os pisos e rampas que constituem o complexo interior da edificação, sem vedações e texto algum: uma representação muito sintética, mas ao mesmo tempo difícil de entender sem se conhecer mais sobre o projeto.

As páginas seguintes se dedicam apenas a *mostrar* a edificação, de maneira ainda mais enfaticamente cinematográfica que o caso da Villa Dall’Ava: o Kunsthall, afinal, seria uma edificação mais “circulatória”, com sua concepção projetual essencialmente imbricada à organização do deslocamento do público em seu interior e através dele. A apresentação, assim, tomou forma de uma “visita guiada” iniciando-se na avenida que dá acesso à entrada principal, em nível superior, atravessando cada um dos ambientes existentes na edificação e terminando no parque ao qual o Kunsthall serve de entrada.

O percurso segue coerentemente por 18 páginas-duplas (432-467), cada uma completamente ocupada por uma fotografia da edificação. A escolha dos ângulos e pontos de vista das imagens e a escolha por extrapolar a borda do livro tendem sempre a procurar o efeito de “incluir” o leitor dentro da foto, como se estivesse ele mesmo adentrando os espaços mostrados. Como em “Obstacles”, tal trajeto não é literal, mas uma “montagem” na qual convivem fotos noturnas (a maioria) e diurnas, coloridas (maioria) e em preto e branco: trata-se, enfim, de uma “frase-imagem” (RANCIÈRE, 2012, p.68) que, sob o imperativo de continuidade, acolhe em si certa descontinuidade. Em praticamente todas as fotos há alguma referência de escala — sejam pessoas ou objetos de tamanho conhecido como cadeiras, portas, veículos — que ajuda o leitor a orientar a compreensão das dimensões espaciais e ancorar sua imersão na imagem.

O percurso fotográfico de “Life in a box”, contudo, têm alguns importantes diferenciais em relação ao de “Obstacles”. Em primeiro lugar, não há “invasões” verbais ou imagéticas do dicionário sobre as páginas da “visita guiada”; há apenas uma única interrupção, uma página-dupla do tipo “imagem mundana” (pp. 442-443), na qual se vê uma foto de barricadas das manifestações de Paris em 1968 (sem legenda alguma), acompanhada à esquerda pelos verbetes “fac-different”, “facelift”, “facelifits” e “facts”, e pela continuação do verbete “façade” (iniciado e interrompido quarenta páginas atrás, na p. 402). Ao contrário do caso da Villa Dall’Ava, então, não

há integração ou reverberação razoavelmente visível entre os conteúdos das “invasões” e os desse capítulo.



Figura 95. Ocorrência do “dicionário”, pp. 442-443. Fonte: arquivo do autor.

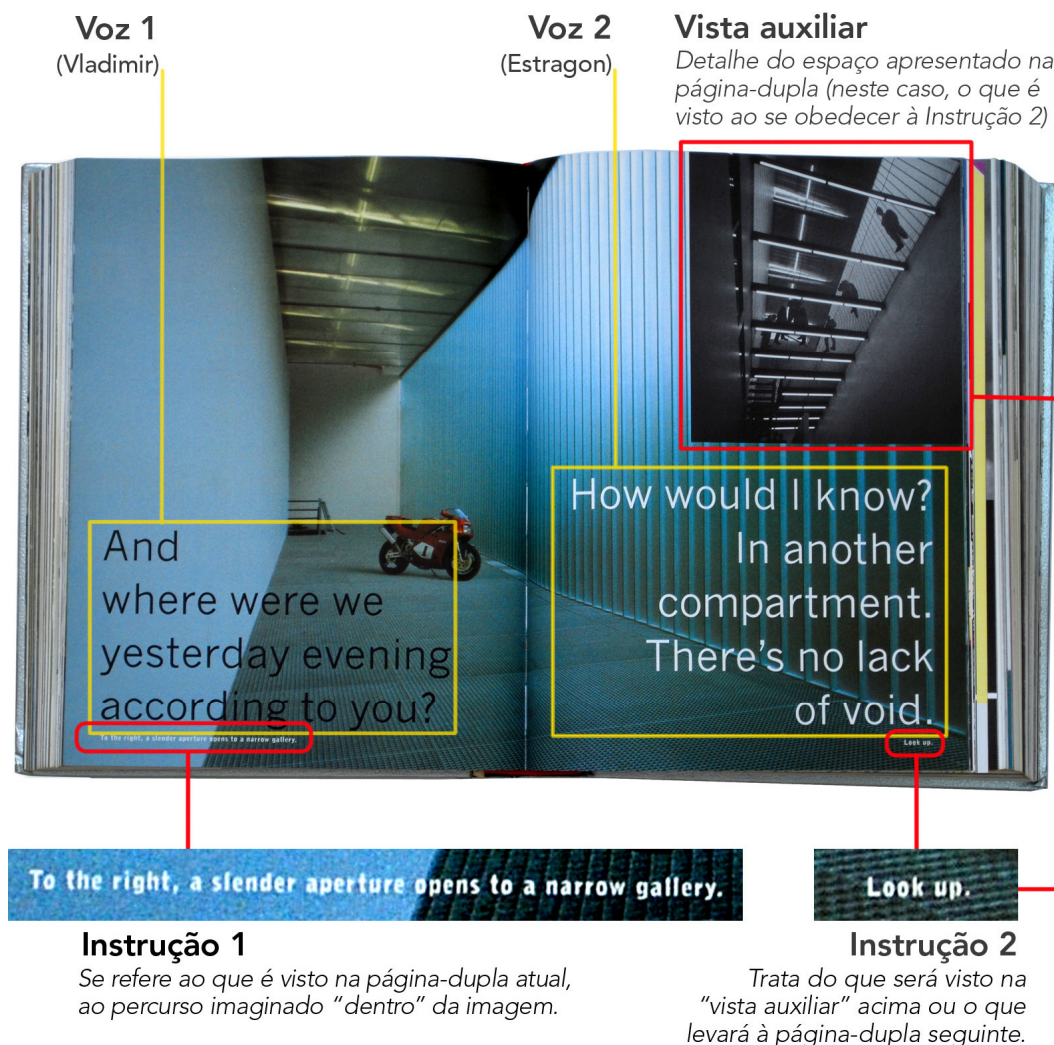


Figura 96. Análise gráfica identificando os elementos principais da página-dupla de *Life in a box?*, a partir da página 448-449. Fonte: arquivo do autor.

Ao contrário do corte de “Obstacles” entre narrativa verbal sem imagem e sequência fotográfica pura e “silenciosa”, as páginas de perambulação pelo Kunsthall têm sobrepostas às fotos principais três camadas distintas de informação: uma imagética, que será chamadas aqui de “vista auxiliar”; e duas verbais, as “instruções” e a “conversa”. Quaisquer outros tipos de informação — como o “dicionário” e até mesmo a numeração de páginas — está ausente deste trecho.

As “vistas auxiliares” estão presentes na maioria das páginas-duplas do capítulo (11) e são sempre uma única foto relativamente pequena (um quinto da área da página, aproximadamente), localizada no canto superior direito de cada página-dupla. Essas fotos menores não dialogam entre si, mas sim com a grande imagem à qual se sobrepõe: mostram sempre uma variação, um detalhe ou um ângulo diferente do mesmo ambiente mostrado na foto maior de fundo, ou ainda outro ambiente visível a partir do mesmo; em geral, são em preto-e-branco quando as fotos maiores são coloridas, e vice-e-versa.

As “instruções” são a informação verbal mais discreta, formada por uma sequência de sucintos apontamentos de percurso: pequeninas letras brancas na barra inferior das páginas, que dizem para onde ir e para que direção olhar (“aproxime-se do edifício pelo boulevard”, “entre na rampa pelo dique”, “no meio da descida, entre no auditório”, “vire a esquerda”, “olhe para cima”, “veja a audiência, mas não ande até lá”); as fotos de página-dupla e as fotos menores sobrepostas em geral equivalem àquilo que se veria ao obedecer a essas instruções, o que reforça o aspecto de sucessão das informações visuais. Em várias das fotos de página-dupla, por outro lado, o ângulo e enquadramento parecem tirar partido da ordem de leitura condicionada pela mídia livro — varredura visual esquerda-direita, nos leitores ocidentais — para reforçar a sequencialidade da apreensão, já sugerida pelas instruções.

A “conversa”, por fim, é a mais saliente e inusitada das informações verbais sobrepostas às páginas: em letras muito grandes (mas da mesma família predominante no livro), com parágrafos alinhados ao canto inferior externo de cada página (logo acima das instruções de percurso), lê-se uma série de frases que, logo, percebe-se serem um diálogo entre duas vozes não identificadas. Em cada página há uma única frase: as da primeira voz estão sempre na página esquerda, em letras pretas; as da segunda, na página direita, em letras brancas. Em alguns momentos essas frases são curtas; em outros, ocupam grande área de suas páginas, “poluindo” a foto de fundo e, às vezes, até a foto menor no canto superior; em outros, ficam quase invisíveis devido ao fundo muito claro ou escuro da foto. As palavras não “participam” do espaço das fotos, mas “flutuam” sobre elas como em uma camada transparente imaginária entre foto e leitor. O diálogo, que nem propriamente começa

e nem acaba na apresentação do projeto, não estabelece qualquer relação com o passeio arquitetônico realizado; na verdade, não parece ter *qualquer conteúdo reconhecível* afora a tentativa circular de um dos personagens de se lembrar de algo que não sabe o que é. O texto, contudo, produz estranhas reverberações na leitura inicial que se tem das fotos — até porque a sobreposição vibrante induz o leitor a pensar de início que há, afinal, alguma relação com o que está sendo mostrado nas imagens. Só na última página dessa *promenade architecturale* é que o leitor atento pode descobrir, em letras pretas minúsculas, que o diálogo vem da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett (excetuando-se, obviamente, aqueles com considerável familiaridade com a peça); ou seja, trata-se de um trecho cuja cadência e significado interno são completamente independentes daqueles do passeio pelo Kunsthall. A escolha da peça e do trecho, contudo, não parecem completamente sem critério: não é difícil relacionar a circularidade do diálogo entre os personagens Vladimir e Estragon com o movimento em espiral realizado pelo trajeto no edifício, no qual volta e meia se retorna a pontos já visitados, ainda que em outro ângulo.

Segundo J. Sigler, a intenção de incorporar esse diálogo à apresentação era conferir a esta uma “trilha sonora” — evidente metáfora cinematográfica — de modo a intensificar a impressão de cadência e duração de uma sequência de páginas que, antes, ainda tinha problemas para criar interesse (SIGLER, 2011). A sobreposição tem o efeito de adicionar interesse por meio do mistério, engajando o leitor a tentar descobrir o que, afinal, significa *aquilo*. A sobreposição dessas frases à sequência fotográfica também consegue gerar a impressão de uma mera conversa casual de duas pessoas *enquanto passeiam pelo edifício*: como se o leitor, enquanto “andasse” pelo local, ouvisse o diálogo de outros dois transeuntes, ou como se todo o trajeto fotográfico mostrado fosse, na verdade, aquele apreendido pelos próprios interlocutores fictícios, no estado de “distração” típico da vivência cotidiana da arquitetura. Na verdade, a hierarquia das informações indica o reconhecimento da primazia dessa fruição distraída; uma vez que os textos das “instruções de percurso” são pequenos e fáceis de ignorar numa leitura rápida, pode-se até considerar que a primeira experiência de leitura que os autores imaginaram para o capítulo seja aquela guiada primariamente por esses diálogos: o edifício é aquilo que é visto “ao fundo”, com atenção ou deslumbramento pontuais, enquanto se tenta entender o que, afinal, essas “pessoas” estão dizendo.

Após o término do *tour*, a apresentação interrompe radicalmente o fluxo verbo-visual anterior, com as três páginas-duplas finais contendo quatro plantas cortes do edifício: desenhos bem tradicionais, razoavelmente detalhados, monocromáticos e discretos, dispostos sobre páginas brancas. O exame detalhado das plantas, porém, revela um detalhe importante: setas que equivalem a cada passo dado no trajeto

fotográfico, numeradas de acordo com a sequência realizada desde a entrada pela rua superior até se chegar à cobertura da edificação. A fruição “cinematográfica” do edifício pode, então, ser mapeada retrospectivamente pelo leitor para realizar a construção mental do esquema geométrico-espacial: após o “passeio guiado” fluido pelas páginas, a experiência de leitura exigida para se aproveitar os números e setas nas plantas é a do vai-e-vem entre estas e cada um dos “passos”: o tipo de movimento pendular entre distintas modalidades de representação geralmente exigida para a compreensão global e “topográfica” do objeto edificado, bem como para coordenar esta à apreensão “em primeira pessoa” trazida por perspectivas e fotografias.

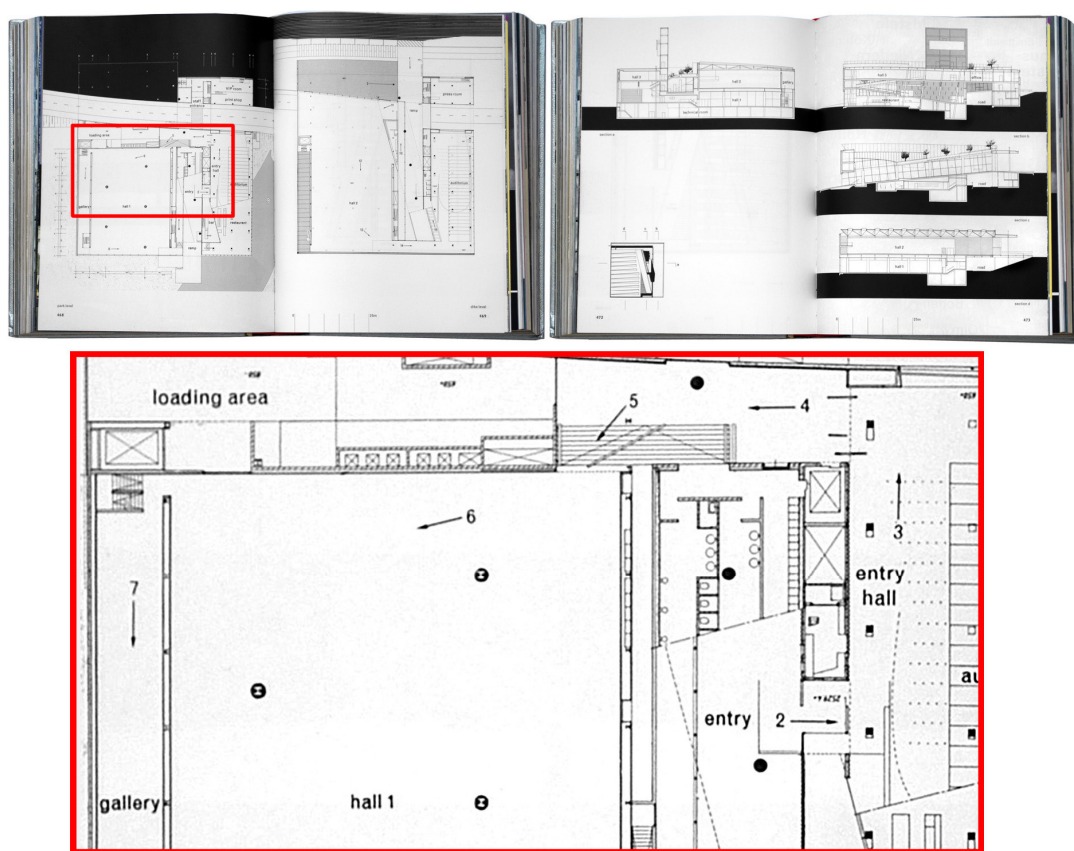


Figura 97. Acima, páginas-duplas de plantas e cortes, respectivamente p. 468-469 e p. 472-473, com indicação de área ampliada em vermelho. Abaixo, detalhe recortado e ampliado da planta da página 468, com os números de indicação de percurso. Fonte: arquivo do autor.

Por fim, é importante destacar como o percurso espiralado construído no livro procura destacar características de “adjacência” da arquitetura retratada: a multiplicação de perspectivas, a complexidade da convivência de tantas situações e experiências arquitetônicas uma próxima à outra, mostrando a existência de “vida” dentro da “caixa”. Ao destacar a grande densidade de variações e sua fluidez de acesso, a apresentação do *Kunsthall* resume uma espécie de microcosmo no qual *complexidade* e *integração*, temas arquitetônicos essenciais para OMA, são manifestados sem serem propriamente nomeados.

5.3.3

Caso 3: *Strategy of the void* (proposta para a Biblioteca Nacional, Paris)

Um dos mais longos capítulos de *S,M,L,XL* (60 páginas, entre as numerações 602 e 661), “Strategy of the void” (estratégia do vazio) apresenta a *Très Grande Bibliothèque* (Biblioteca Muito Grande), proposta de OMA apresentado ao concurso de propostas para a Biblioteca Nacional da França, em 1989. O projeto previa uma imensa biblioteca às margens do rio Sena, dedicada “à produção mundial de palavras e imagens do pós-guerra” (p.608). A abordagem de OMA reunia num único edifício cinco bibliotecas diferentes — cinemateca, acervo de produções recentes (revistas, livros e vídeos), acervo de referência, acervo de catálogos e acervo para pesquisa científica. Diferente dos dois exemplos já analisados, portanto, este último caso é um projeto gigantesco, não executado e nem mesmo desenvolvido em detalhes construtivos precisos.

A longa apresentação não é atravessada por nenhuma das “citações invasivas” do livro (o único caso entre seus dez capítulos mais longos). Também é um dos únicos seis capítulos de *S,M,L,XL* cujas páginas não são brancas: neste caso específico, têm um tom palha que reforça sua coesão visual como um episódio distinto dos outros que o rodeiam.

Mais uma vez, a “abertura” do capítulo foge ao padrão mais comum do livro, dividindo-se entre uma página só com texto à direita e outra só com imagem à esquerda. O título, contudo, está sozinho na página direita; saindo do posicionamento padrão do livro (alinhamento superior), ele ocupa o meio da página, e ressaltando o espaço livre desta e, assim, reverberando visualmente o “vazio” nomeado no título. A imagem à esquerda, por sua vez, não mostra alguma representação do projeto ou da locação deste, mas algo mais metafórico: uma foto pornográfica em preto-e-branco, “retocada” com uma mancha preta que cobre a genitália em primeiro plano — mas que mantém a silhueta desta. Essa irônica “censura” diminui o impacto gráfico da obscenidade sem, contudo, dar dúvidas sobre a sua existência; sua justaposição ao título expande e direciona os significados da “estratégia do vazio” à qual o projeto a ser mostrado se relaciona. Longe de ser o espaço que sobra, o *vazio* aqui será tratado como dado arquitetônico principal. A edificação proposta é um gigantesco cubo de muitos pavimentos regulares voltados ao armazenamento eficiente de livros e documentos; este cubo é escavado por grandes formas negativas (em sua maioria, curvas) nas quais ficariam as salas de leitura das diferentes “bibliotecas internas” — a “interface” destas com o público, onde estariam as atividades mais coletivas e simbolicamente carregadas da edificação.

As primeiras páginas do capítulo já mostram o estranho constructo de informações elaborado para a apresentação: um texto de letras grandes e um de letras

menores, uma planta esquemática com uma legenda. A tendência normal de leitura é encarar informações no mesmo campo visual como sucessivas entre si; o exame do capítulo, porém, mostra que tais elementos contíguos na verdade são *três diferentes sequências de informação* que se desenrolam paralelamente no decorrer das páginas — ou, como diria Bruce Mau, na “espessura” do livro — cujas diferentes abordagens poderíamos denominar como *sintética, narrativo-temporal* e *descritivo-espacial*.



Figura 98. Páginas 604-605, 608-609, 610-611, 618-619, 622-623, 626-627, 632-633 e 652-653. Fonte: arquivo do autor.

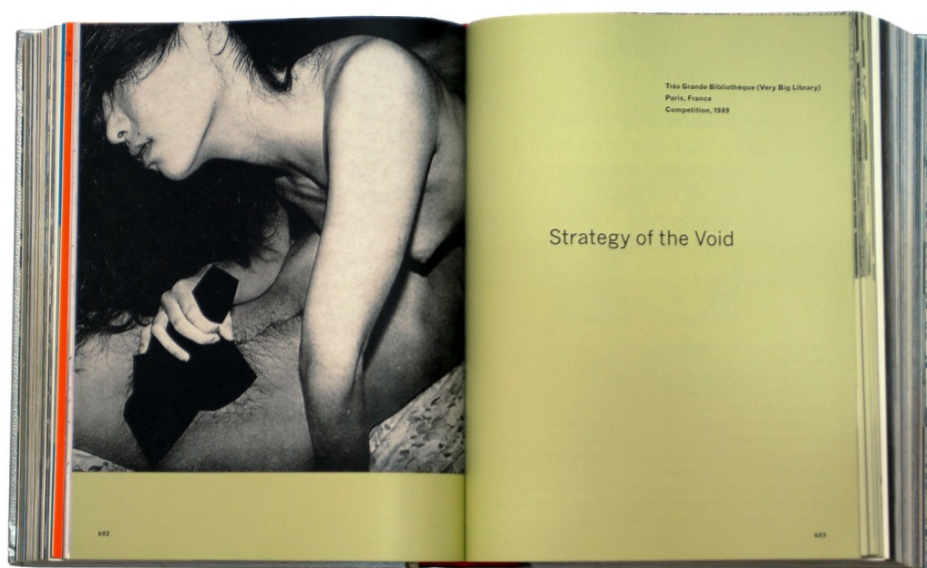


Figura 99. Abertura de *Strategy of the void*, página-dupla 602-603. Fonte: arquivo do autor.

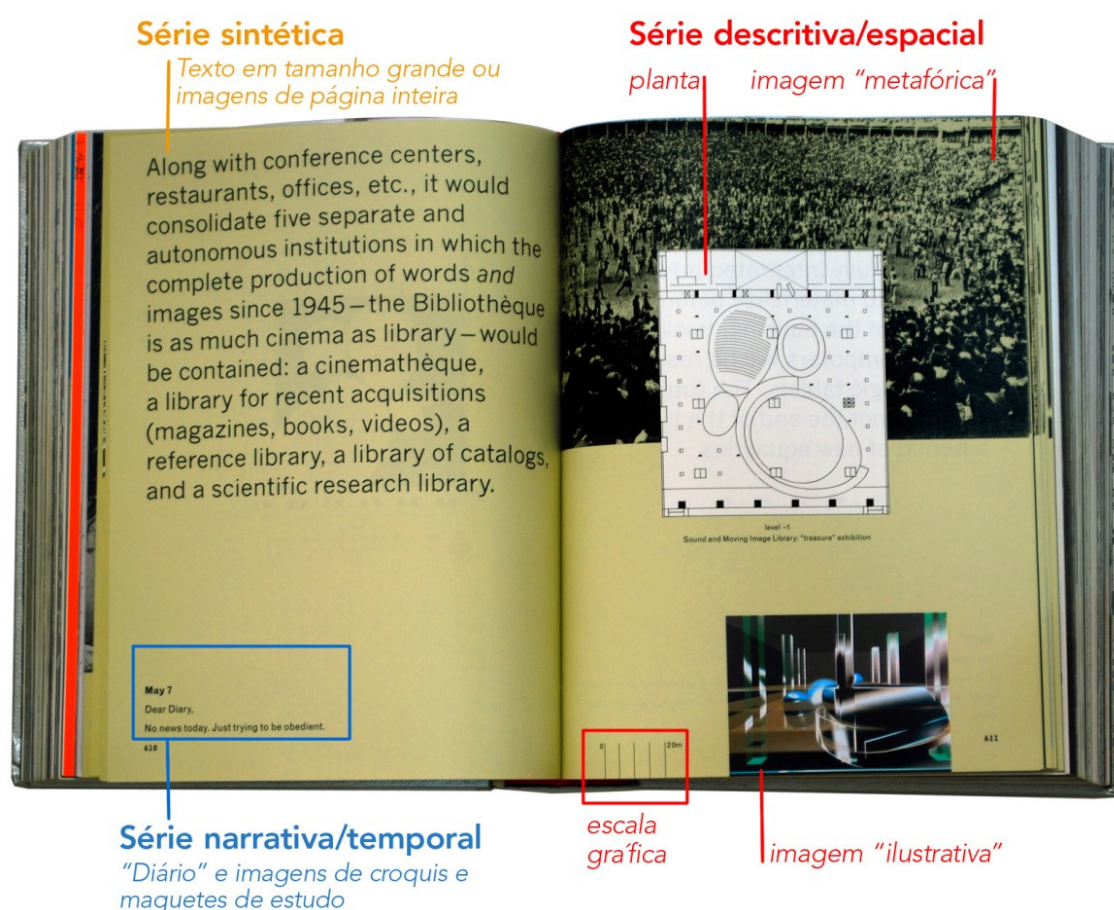


Figura 100. Esquema básico de distribuição das três séries nas páginas-duplas. Fonte: arquivo do autor.

Série sintética: a mais curta das sequências (8 aparições, nas primeiras 10 páginas-duplas, pp.604-620), trata-se de um texto que apresenta concisamente o problema, o programa e a concepção arquitetônica envolvidos, inserindo-os no campo de interesses de OMA por grandeza, complexidade, integração, coletividade, liberdade programática, etc. Essa síntese textual, contudo, contrasta com o amplo espaço ocupado tanto na “superfície” quanto na “profundidade” do livro: alinhado ao canto superior das páginas esquerdas, o texto foi composto com uma tipografia grande, idêntica à do título do capítulo, o que o faz se estender por oito páginas esquerdas após a abertura do capítulo, ocupando quase metade de cada uma. Tal escolha de design tem efeito sobre a apreensão das outras informações do capítulo; enquanto os demais textos do capítulo fazem a visão do leitor se estreitar em áreas pontuais da página, as letras grandes da “introdução” obrigam o leitor a “recuar” o olhar em relação ao livro e, nisso, redirecionam a atenção para a composição do espaço visual da página-dupla. Tanto esse “recuo” da visão quanto a continuação do texto em outras páginas, por sua vez, parecem reforçar visual e fisicamente sua função unificadora de *abarcando e resumir o projeto como um todo*.

Também esporádica (6 ocorrências, pp.617-661) e relacionada a essa intenção “sintética” estaria a série de imagens de modelos tridimensionais físicos (4) e eletrônicos (2), as quais ocupam uma página inteira de cada vez (a esquerda, em quase todas as vezes). A exceção é a página-dupla que fecha o capítulo, completamente tomada pela fotografia de um espaço de exposição no qual aparecem todas as três maquetes físicas apresentadas no concurso e presentes nas demais fotos de uma página: o modelo “negativo”, em que todos os pisos são abstraídos e os “vazios” do edifício são representados como volumes soltos; o modelo translúcido, onde todas as peças são de material transparente, permitindo que se veja os pisos, os volumes dos “vazios” e as fachadas ao mesmo tempo; e uma maquete “opaca”, que destaca a relação volumétrica entre cheio e vazio do edifício.

A presença de fotos dessas maquetes, por sua vez, é praticamente indispensável para a compreensão da configuração global do objeto arquitetônico apresentado; nesse capítulo, as únicas representações sistematicamente descritivas, “topográficas”, da proposta final são plantas, não havendo cortes, nem elevações e nem vistas axonométricas; a globalidade do edifício, então, só é visualmente adereçada nas fotos de maquetes, e também elas permitem que o leitor correlacione os fragmentos mostrados nas plantas a um todo tridimensional. Tais maquetes, por outro lado, também servem de amostra do virtuosismo de OMA na confecção de representações; mesmo as imagens de maquetes eletrônicas, embora pareçam rudimentares aos padrões atuais, na época do projeto (e do lançamento de *S,M,L,XL*) eram ainda tecnologia gráfica de ponta, acessível a poucos escritórios.

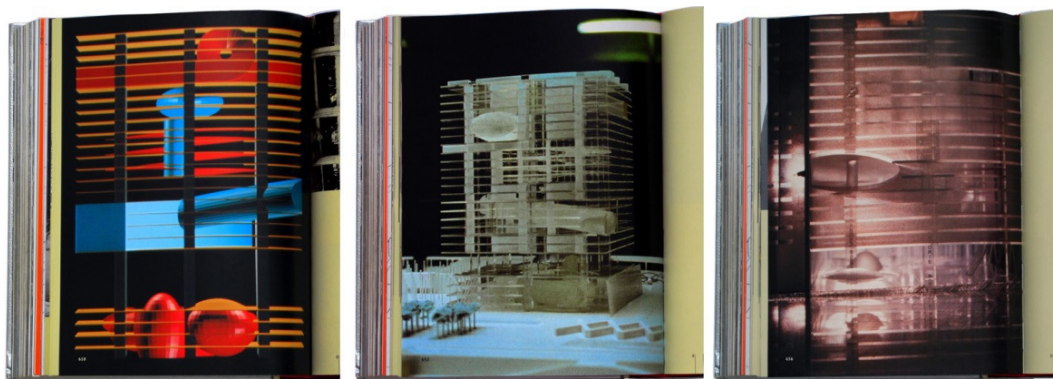


Figura 101. Imagens de maquetes físicas e virtuais, páginas 618, 652 e 653. Fonte: arquivo do autor.



Figura 102. Conclusão do capítulo e rompimento do padrão corrente, páginas 658-659 e 660-661. Fonte: arquivo do autor.

Série descritiva/espacial: atravessando quase todo o capítulo, sempre nas páginas direitas, esta série fornece uma descrição passo-a-passo do edifício. Ancora-se primariamente numa sucessão de plantas da edificação (que aparecem em 27 das 30 páginas da apresentação); cada planta equivale a um andar, de modo que o folhear das páginas leva à progressão dos pavimentos, mudanças e formas vazias que os atravessam. Estas estão em uma escala bem pequena, que induz a um desenho mais esquemático, feito em linha preta sobre fundo branco. Há uma diferenciação de representação de espaços, por outro lado: espaços de armazenagem de livros, que existem em praticamente todos os pisos, são marcados com campos pretos; os espaços em que as diferentes bibliotecas interagem com o público, referentes a os “vazios” que perfuram o volume, têm fundo branco. O tom branco é ressaltado pelo contraste com o tom palha das páginas, conferindo destaque visual às plantas e aos espaços coletivos de cada pavimento. No canto inferior esquerdo de cada página contendo uma planta, há uma escala gráfica, a única informação que permite entender as enormes dimensões em jogo nos desenhos discretos.

Junto a cada planta (quase sempre abaixo desta) sempre há uma legenda em letras pequenas, geralmente identificando os espaços existentes em cada andar; em alguns momentos — em pavimentos que incluem um espaço mais importante ou são particularmente ilustrativas da concepção do projeto — essas legendas incluem

comentários mais longos e pormenorizados sobre características da edificação e as escolhas projetuais envolvidas nestas. É nesse grupo discreto de informações, portanto, que as configurações e pormenores da edificação são mais esmiuçados.

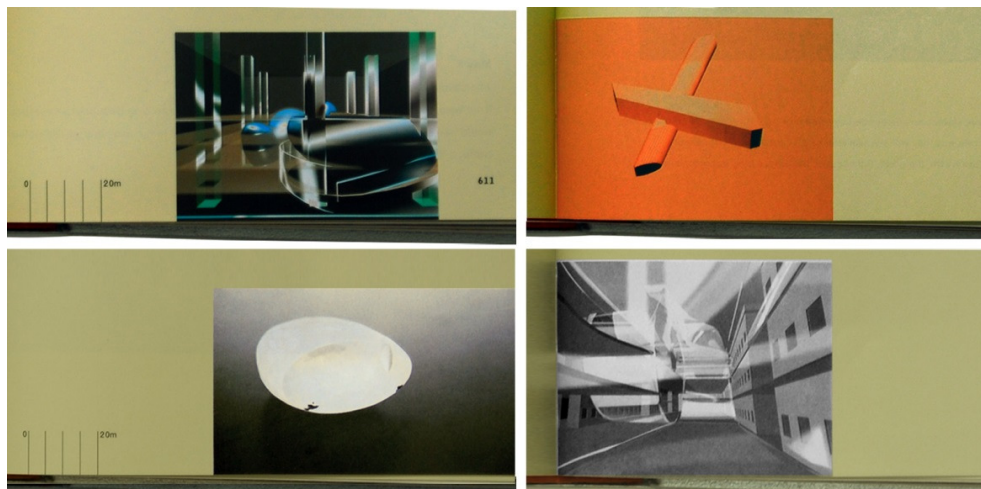


Figura 103. Exemplos de Imagens “ilustrativas” nas páginas direitas (páginas 611, 623, 645 e 651). Fonte: arquivo do autor.

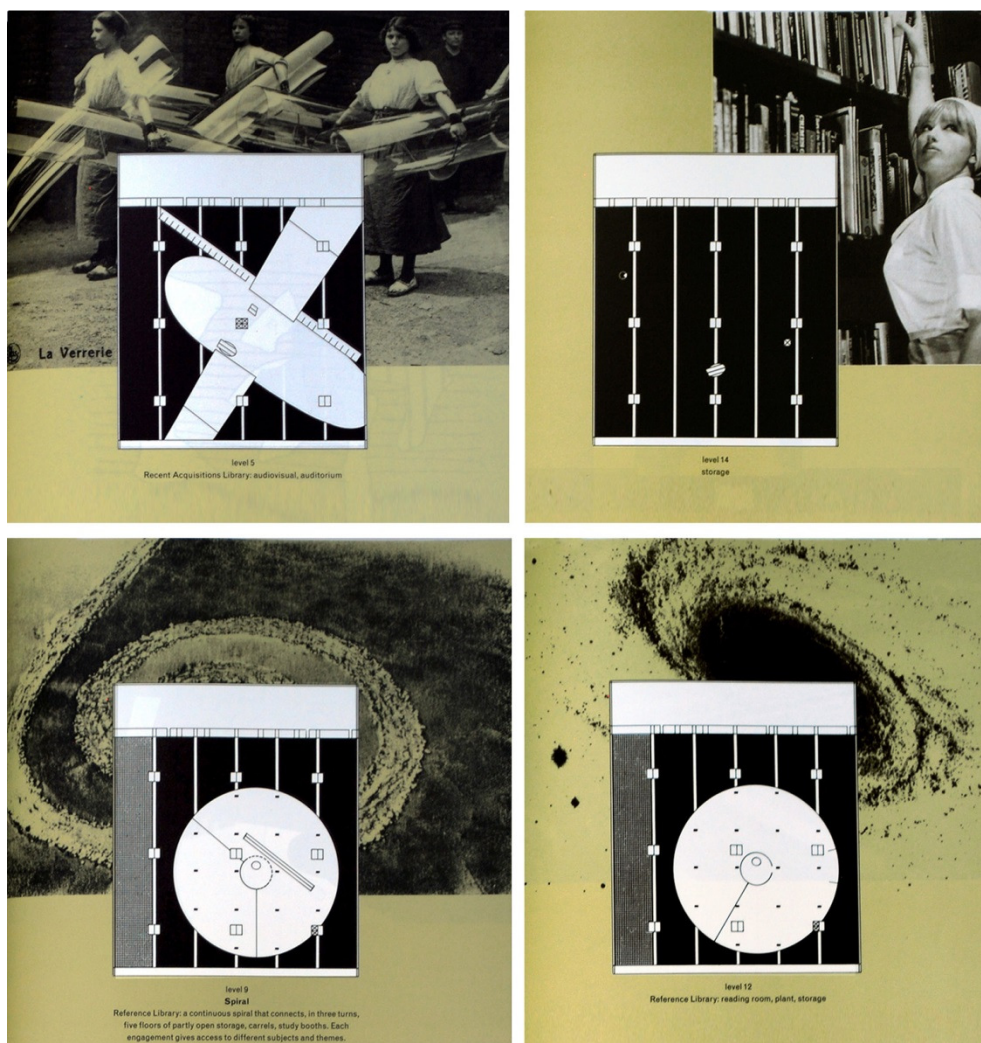


Figura 104. Exemplos de Imagens “metafóricas” sob as plantas dos pavimentos nas páginas direitas (páginas 625, 633, 639 e 643). Fonte: arquivo do autor.

Acompanhando mais esporadicamente a plantas, há outras duas classes de informação visual, que serão chamadas aqui de *ilustrativa* e *metafórica*. O tipo ilustrativo (6 ocorrências), são imagens de modelagens físicas ou eletrônicas, as quais ajudam a visualizar situações espaciais e volumétricas específicas presentes em algumas plantas, em geral relacionadas ao vazios das salas de leitura: formas côncavas ou convexas, interseções de sólidos, espaços internos, etc. O tipo *metafórico* (13 ocorrências), por sua vez, é composto de imagens maiores, que ocupam a metade superior das páginas direitas e sangram suas extremidades, sempre *subpostas* às plantas; monocromáticas, em quase todas o branco foi substituído pela cor palha da página, o que as mescla ao “fundo” do campo visual. Fotografias ou ilustrações de conhecimento público — algumas jornalísticas, algumas artísticas — tais imagens não têm relação direta com o projeto; sua seleção, à maneira da foto pornográfica no início do capítulo, visa criar uma associação simbólica com o que é mostrado nas plantas. Por exemplo, quando a planta dos níveis 9 a 13 mostram a distribuição do acervo de referência em uma grande rampa em espiral, são usadas imagens como a foto aérea da “Spiral Jetty”, *land-art* do artista Robert Smithson (nível 9, p.633), e uma foto astronômica da espiral da via láctea (nível 12, p.639); os andares dedicados puramente à estocagem de livros têm ao fundo fotos como um prédio em construção (nível 2, p.619) com seus pisos completamente apinhados de pessoas (lembrando claramente uma estante cheia de livros), ou como a “bibliotecária” incorporada pela artista Cindy Sherman em uma de suas fotos mais famosas (nível 14, p.643). Pode-se dizer que, embora não haja nesse capítulo nenhuma das “citações invasivas” de *S,M,L,XL*, tanto fragmentos histórico-jornalísticos quanto ícones da arte se fazem presentes por meio dessas imagens metafóricas.

Série narrativo-temporal: sempre ocupando páginas *esquerdas*, está ancorada no texto *Weird Science: Excerpts from a Diary*⁴², que se desenvolve em 22 páginas esquerdas (da 604 à 654, com 3 interrupções). Alinhado ao canto inferior esquerdo da página-dupla, esse grupo textual usa a tipografia padrão de texto corrido da maioria dos textos de *S,M,L,XL* — um tamanho intermediário entre o texto da “Introdução” e a legenda das plantas. Simulando um “diário”, cada página esquerda do livro mostraria o texto referente a uma data diferente (indo entre 29 de abril, e 2 de julho); o conteúdo exibe comentários e reflexões sobre o processo de elaboração do projeto — alguns mais longos, outros com uma única frase. Em seu conjunto, tal sucessão anedótica formaria um retrato compósito do processo de evolução da idéia projetual; mas ao invés de depurá-la e oferecê-la de forma sintética, ela a vincula a uma série de dificuldades, descontinuidades, dúvidas e inseguranças por parte dos

⁴² No sumário do livro, esse pode ser confundido com um capítulo separado, mas na verdade está completamente interno a “Strategy of the Void”.

arquitetos. Ao invés de tentar exibir um encadeamento coerente de ideias, o texto se dedica mais ao relato a *experiência profissional de participar de um concurso* e, mais especificamente, de um caso em que se decide romper com as regras expressas deste, já de início reduzindo drasticamente as chances vitória.

Tal “diário”, por outro lado, é evidentemente um constructo *a posteriori*, com algumas entradas sendo meros comentários sobre o projeto ou indicações simbólicas de sua situação. Ao resumir uma das entradas a “Querido Diário, Sem novidades hoje. Apenas tentando ser obediente”⁴³ (“7 de maio”, p. 610), por exemplo, Koolhaas sugere um momento de estagnação do projeto e, ao mesmo tempo, ironiza a factualidade temporal do relato.

A grande maioria das entradas do diário (19 das 22) são acompanhadas de figuras que ilustram ou se relacionam ao que está escrito: croquis, maquetes físicas de estudo e cenas de trabalho no escritório de OMA, em tamanhos variados, sempre acima do texto. Essa sequência de imagens tem um peso visual e uma velocidade de apreensão superiores à do texto; numa fruição mais rápida e pictórica do livro (digamos, de alguém a folhear as páginas sem se comprometer ainda a ler os textos) esse conjunto forma por si só uma forte indicação de que se está falando do desenvolvimento do projeto — embora a conclusão de que desenhos e modelos estão apresentados em sucessão temporal talvez dependa da leitura do texto.

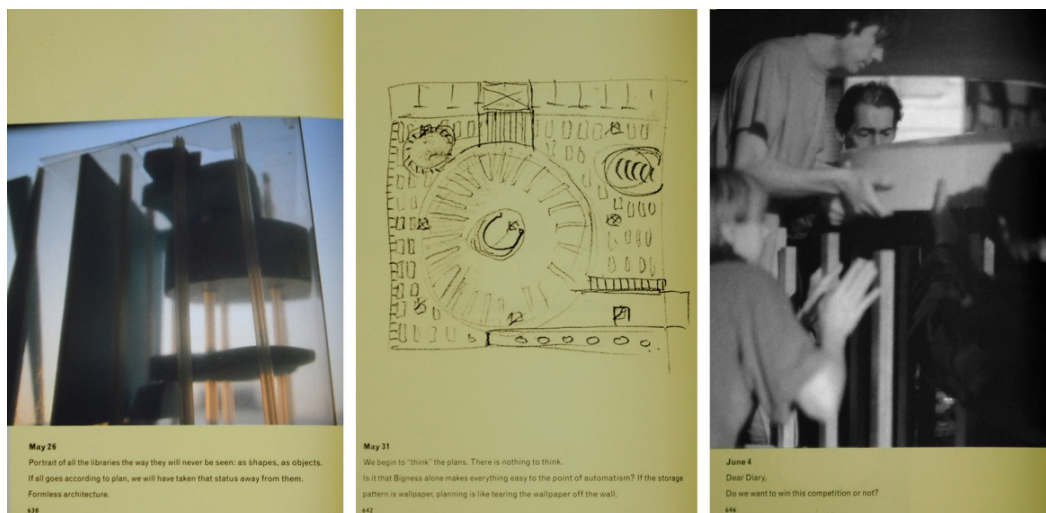


Figura 105. Exemplos de páginas esquerdas com Imagens que acompanham o “diário” (respectivamente, p. 642, 646 e 638). Fonte: arquivo do autor.

Para além daquilo que é informado separadamente, em sucessão, pelas sequências “narrativa” e “descritiva”, deve-se ressaltar também os significados e reverberações produzidos pela convivência dessas diferentes séries *entre si* nas páginas-duplas. No mesmo espaço visual, informações referentes às fases iniciais do

⁴³ No original: “Dear Diary, No news today. Just trying to be obedient”.

projeto convivem com fragmentos de descrições da proposta final, de modo que a experiência de leitura de cada “série” é enriquecida e matizada: ao ler a narrativa do processo, o leitor é lembrado a todo tempo do produto final; ao buscar compreender a versão final proposta, é frequentemente lembrado das fases e ideias embrionárias que levaram a ela. Croquis e fotos de maquetes físicas de estudo, de construção ainda rude, convivem com desenhos técnicos e imagens translúcidas de maquetes eletrônicas, o que faz com que uma única página-dupla sirva de amostra fiel da multiplicidade de tipos de representação e de pensamento envolvidos num projeto.

Para concluir, cabe destacar que a organização do capítulo é comparável à própria configuração arquitetônica da edificação proposta. A sucessão constante e progressiva das plantas e das páginas reproduz a regularidade da própria sucessão de pisos da biblioteca; o conjunto de informações narrativas, por sua vez, atravessam a sucessão regular de páginas de forma análoga àquela com que os volumes vazios atravessam os pisos, tendo seu desenho volumétrico “negativo” — a “história” do projeto — recortada em planos sucessivos. Tanto o “diário” quanto os vazios, assim, são “acontecimentos” cuja “forma” está decomposta em uma sucessão regular de lâminas (respectivamente, páginas e plantas). Para além da apresentação deste projeto em particular, contudo, a lógica pode ser expandida para *S,M,L,XL* como um todo, com suas diferentes apresentações e seus “dicionários” como uma “forma” ou evento que atravessa a seriação das páginas desse denso objeto-livro⁴⁴. Na penúltima entrada do texto “sintético” deste capítulo (p.616), é dito que a *Très Grand Bibliothèque* é interpretada por OMA como um “bloco de informação”; não por acaso, o mesmo termo usado no já mostrado diagrama descritivo de OMA sobre a concepção de *S,M,L,XL*.

5.4

Discurso e artefato: o design de *S,M,L,XL* como signo de uma arquitetura

Em sua introdução, *S,M,L,XL* é apresentado ao leitor como uma empreitada “dolorosamente utópica”, que inclui abordar de uma maneira mais “honesta” a situação e natureza da prática da arquitetura.

Para restaurar um tipo de honestidade e clareza às relações entre arquiteto e público, *S,M,L,XL* é um amálgama que faz revelações sobre as condições sob as quais a arquitetura é produzida agora. [...] Com base na situação contemporânea, ele tenta

⁴⁴ Sem análises mais detalhadas, essa similitude entre a Biblioteca e o livro como um todo já foi sugerida antes por S. Whiting (WHITING e KOOLHAAS, 1999, p.39).

encontrar um novo realismo a respeito do que a arquitetura é e do que ela pode fazer. (KOOLHAAS, 1995, p.xix)⁴⁵

A presente análise foi construída na intuição de que, nesse intento de permear o livro de reflexões sobre as condições de produção da arquitetura, o design de *S,M,L,XL* teria sido mobilizado para cristalizar discursivamente certas características-chave do discurso de OMA sobre a arquitetura; ou, ao menos, para provocar uma determinada *disposição de leitura* que enfatizasse essas características. Logo no início de *S,M,L,XL* há uma analogia entre a estrutura do livro e a prática profissional retratada nele:

Coerência imposta ao trabalho de um arquiteto é ou cosmética ou resultado de autocensura. *S,M,L,XL* organiza material arquitetônico de acordo com o tamanho, não há tecido conectivo. Escritos estão embutidos entre projetos não como cimento, mas como episódios autônomos. Contradições não são evitadas. O livro pode ser lido de qualquer maneira. (KOOLHAAS, 1995, p. xix)⁴⁶

Neste primeiro momento de “honestidade”, Koolhaas desacredita a tradicionalmente valorizada exibição de coerência na carreira de arquitetos; logo em seguida, implicando relação de causa-e-efeito, o autor fala da organização do livro por critério simples de tamanho progressivo e a ausência de necessidade de uma leitura linear. Neste trecho, portanto, uma característica de *configuração* do livro é sugerida como *decorrência* de características da prática arquitetônica do grupo ao qual se refere. Mais do que apenas uma consequência da prática representada, contudo, a linguagem do livro comportaria também pontos de *homologia* em relação ao objeto que apresenta. Para ressaltar essa aproximação, cabe destacar dois verbetes incluídos no “dicionário” de *S,M,L,XL*, ambos excertos do mesmo texto do crítico Antony Vidler sobre O.M.A: respectivamente, “Dança” e “Ironia” (grifos meus).

A obra de OMA [...] sempre resistiu àquelas grandes divisões entre programa e forma, entre texto social e técnica artística. Desde as primeiras pinturas narrativas de Madelon Vriesendorp e os textos que as acompanhavam, o “projeto conceitual” de OMA ao menos tentou fundir texto e imagem em uma dança recíproca que [...] espelha as luxúrias, atavismos, esperanças e horrores da metrópole moderna. (Vidler apud KOOLHAAS, 1995, p.282)

A ironia não mais reside no choque da representação ou na justaposição de texto e imagem; ele está, na verdade, incorporado na estrutura formal das próprias obras... Há

⁴⁵ No original “To restore a kind of honesty and clarity to the relationship between architect and public, *S,M,L,XL* is an amalgam that makes disclosures about the conditions under which architecture is now produced.(...) On the basis of contemporary givens, it tries to find a new realism about what architecture is and what it can do”.

⁴⁶ No original: “coherence imposed on an architect’s work is either cosmetic or the result of self-censorship. *S,M,L,XL*, organizes architectural material according to size, there is no connective tissue. Writings are embedded between projects not as cement, but as autonomous episodes. Contradictions are not avoided. The book can be read in any way”.

uma determinação em absorver a “forma” didática da programática do Movimento Moderno — o código de zoneamento, o programa em si — na forma da edificação. Nesse processo, o “absurdo” definitivo das justaposições ditadas pelo zoneamento — vida/trabalho/recreação — são exploradas como aparato formal. (Vidler apud KOOLHAAS, 1995, p.808)⁴⁷

No primeiro trecho, interessa aqui destacar a referência à imbricação expressiva de texto e imagem como característica fundamental de OMA e como relacionada a sua resistência à oposição projetual entre programa e forma; no segundo, a consideração de que sua operação de justaposição de textos e imagens — e a ironia comum às essas operações — encontraria certa equivalência na justaposição programática e espacial de sua arquitetura. A despeito dos outros tópicos aos quais estes trechos se relacionam, ambos apontam para uma relação de *equivalência entre linguagem verbo-visual e abordagem projetual* como um “modo de ser” de OMA.

Se aceitarmos o princípio aqui adotado de que as citações incluídas no “dicionário” não são gratuitas — e muito menos quando se referem diretamente ao próprio escritório focado pela publicação — não é difícil concluir que a seleção de tais trechos também diz respeito à forma como os autores de *S,M,L,XL* desejaram que o livro fosse encarado pelos leitores. Incluir tal afirmação indiretamente, revestida da relativa neutralidade do discurso de um crítico, não deixa de ser uma maneira dos autores sugerirem uma correspondência entre a engenhosidade da linguagem de *S,M,L,XL* e a engenhosidade dos projetos arquitetônicos e urbanísticos do grupo — o que também transforma o livro numa peça promocional mais eficiente e interessante.

Enquanto *signo* de uma arquitetura, a linguagem de *S,M,L,XL* em parte decorre e mimetiza certos fatores de seus referentes arquitetônicos; mas também lança a sugestão de que ambos — livro e arquitetura — poderiam ter uma origem comum numa *forma de ser* específica a OMA. O que se defende neste estudo — e que os trechos citados reforçam — é que a relativa homologia de aspectos do design do livro em relação a aspectos e temas da abordagem profissional e intelectual peculiar de OMA justamente reforçam seu caráter “sinedóquico” de “amostra” ou “prova” da

⁴⁷ No original: “DANCE: The work of the Office for Metropolitan Architecture [...] has always resisted those grand divide between program and form, between social text and artistic technique. From the first narrative paintings of Madelon Vriesendorp and their accompanying texts, the ‘conceptual project’ of OMA at least has tried to weld text and image in a reciprocal dance that (...) mirrors the lusts, atavisms, hopes, and horrors of the modern metropolis”. “IRONY: The irony no longer resides in the shock of representation or in the juxtaposition of text and image; it is, in a real sense, embodied in the formal structure of the work themselves... There is a determination to absorb the didactic ‘form’ of Modern Movement programmatics — the zoning code, the program itself — into the form of the building. In this process, the ultimate ‘absurdity’ of the juxtapositions predicated by the zoning — life/work/recreation — is exploited as a formal device”. O texto original citado em *S,M,L,XL* é “The ironies of Metropolis: notes on the work of OMA” (Anthony Vidler, Skyline, May 1992).

existência efetiva dessa abordagem. Isso colocado, nesta seção do texto serão destacados e discutidos aspectos de *S,M,L,XL* nos quais se observou correspondências entre características de seu design e linguagem gráfica e as características da arquitetura e urbanismo ressaltadas por seu discurso verbal.

5.4.1

Grandeza: inevitabilidade e disponibilidade sógnica

É bem seguro partir do princípio de que o investimento na presença física e material de *S,M,L,XL* contém objetivos sógnicos; e o primeiro “signo” a ser levado em conta neste livro é seu tamanho excepcional. De um ponto de vista econômico da dificuldade de realização e o encarecimento do produto, o volume excessivo de um livro tende a ser uma aposta inusual e arriscada; especialmente se tratando de um livro então sem paralelos no mercado, feito por um escritório de design jovem e uma editora recém-criada, em parceria com (e a respeito de) um escritório de arquitetura em crise que não era ainda uma estrela em seu próprio campo. Segundo Bruce Mau (2000), a ideia inicial para o livro era de um tomo de 264 páginas; a que se deveu o aumento colossal desse número?

Há em parte um acúmulo simples de material; ainda assim, se o objetivo estrito da publicação fosse apenas expor ensaios de Rem Koolhaas e projetos de seu escritório da forma mais “clara” e “direta”, o livro certamente poderia ser muito menor. Do ponto de vista da mera inteligibilidade das informações pictóricas necessárias para a compreensão da configuração de um dado projeto, há um excesso evidente: além das “inserções” constantes de imagens, textos e elementos (aparentemente) sem relação direta com os conteúdos das apresentações dos projetos, há uma enorme quantidade de imagens — sejam de maquetes ou de edificações prontas — ocupando sozinhas páginas-duplas inteiras. Contudo, embora certas apresentações de projeto se prolonguem por muitas páginas, a extensão do livro tampouco se deve à busca pela descrição e discussão exaustiva de obras; ao contrário do que se poderia esperar pela quantidade de páginas, *S,M,L,XL* raramente esmiúça os projetos nele incluídos.

A grandeza de *S,M,L,XL*, portanto, dificilmente derivou do simples acúmulo de informações que os autores “precisaram” incluir. O que não implica em dizer que tenha sido meramente inflado com informação supérflua; lembrando a ênfase dada ao que se chamou aqui de “citações invasivas”, ressaltaremos mais à frente que o que o evidente “excesso de informação” não é volume irrelevante, mas parte ativa do corpo comunicativo de *S,M,L,XL*. Sua extensão, na verdade, está claramente relacionada ao tipo de exploração variada e livre feita nas apresentações, experimentando a todo tempo com efeitos, pausas, gradações, continuidades e

choques (aspectos que serão mais discutidos aqui na análise de algumas apresentações). Ainda assim, não é exagero dizer que o conteúdo “essencial” do livro poderia ainda ser “comunicado” de maneira eficiente, detalhada e graficamente inovadora com aproximadamente metade de suas 1380 páginas — lembrando que “meras” 700 páginas já formariam um volume raramente atingido por monografias sobre arquitetos.

Não se sabe com certeza, enfim, se o volume final resulta de um excesso “programado”, forçadamente gerado para gerar um volume final extraordinário, ou se fruto da constatação de um “inchaço” natural durante o acúmulo de informação que, a partir de certo ponto, converteu-se em partido projetual, em algo em que se *investir*⁴⁸. Seja como for, é fato que ao final o excesso material e a lógica cumulativa do livro lhe propiciaram suas principais características: o impacto da presença física, a quantidade devastadora de material textual e imagético — cuja concentração no mesmo volume acaba por “provocar” relações entre seus diferentes conteúdos ao leitor — e a exploração livre de possibilidades de elaboração gráfica e sequencial desse material.

Obviamente, a opção pelo tamanho desmesurado do livro não pode ser considerada sem ter em vista a centralidade que o impacto prático, sensível e simbólico da *grande escala* ocupou na reflexão de Rem Koolhaas sobre arquitetura e urbanismo na metrópole contemporânea. Introduzida em *Delirious New York* e sintetizada em *Bigness or the problem of Large*, trata-se basicamente da ideia de que, após alcançar certa “massa crítica”, uma edificação adquire uma *condição diferenciada* que implica em efeitos específicos de monumentalidade, relação interior-exterior e relação com contexto. Alguns aspectos de *S,M,L,XL*, de fato, parecem ser mesmo ilustrações ou exemplificações da *condição de grandeza*, e possíveis “pistas” disso estão distribuídas em seu dicionário. É interessante, por exemplo, pensar a “aura” que a massividade empresta ao livro à luz dos verbetes “automonumento” e “mítico”, duas citações do próprio Koolhaas:

Para além de certa massa crítica, cada estrutura torna-se um monumento, ou ao menos provoca essa expectativa apenas por seu tamanho, mesmo se a soma ou a natureza das atividades individuais que ela acomoda não mereçam expressão monumental. Essa categoria de monumento representa uma quebra radical e moralmente traumática com as convenções do simbolismo: **sua manifestação física não representa um ideal abstrato**, uma instituição de importância excepcional, um articulação tridimensional e legível da hierarquia social, um memorial; **ele meramente**

⁴⁸ Embora pouco detalhada a esse respeito, a fala de Bruce Mau em seu livro *Life Style* aponta para a segunda conclusão: “it was supposed to take 265 days and 264 pages in length. At one point, we reached a critical juncture and realized that the work had to structure around the issue of scale and the whole idea of urban incorporation. That’s when things began to inflate”. (MAU, 2000, p.334)

é si mesmo, e pelo puro volume não pode evitar ser um símbolo — um símbolo vazio, disponível para o significado como um outdoor é disponível para os anúncios. (KOOLHAAS, 1995, 1995, p. xxviii-xxxii)[grifos meus]⁴⁹

A única (mais drástica) explicação é que quase todos os edifícios que ultrapassam certa escala possuem uma espécie de beleza em sua pura e esmagadora presença. Eticamente, isso é muito difícil de lidar se você é um arquiteto com a convicção arraigada de que a beleza é algo que você cria, e não algo que vem de fora ou simplesmente do impacto de certa escala. (KOOLHAAS, 1995, 1995, p. 944)⁵⁰

Essa citação de *Delirious New York* provavelmente não foi incluída aleatoriamente em *S,M,L,XL*, especialmente se considerando que é um dos primeiros verbetes. Não é difícil ver essa “automonumentalidade” no efeito gerado pelo *volume* exagerado de *S,M,L,XL* — em especial no quesito de “gerar expectativa” e no “vazio” de simbolização dado pelo lacônico invólucro de tom metálico do livro, que o potencializa como “símbolo vazio, disponível para significado”. Nesse ponto, contudo, há mais um aspecto de similitude “arquitetônica”: a inevitável diferenciação entre interior e exterior, como resumido neste trecho de *Bigness*:

Na Grandeza, a distância entre o centro e o envelope aumenta até o ponto em que a fachada não pode mais revelar o que acontece no interior. A expectativa humanista de “honestidade” está condenada; **as arquiteturas do interior e do exterior tornam-se objetos separados, um lidando com a instabilidade das necessidades programáticas e iconográficas, e a outra — agente de desinformação — oferecendo à cidade a aparente estabilidade de um objeto.** Onde a arquitetura revela, a Grandeza perplexa; a Grandeza transforma a cidade de um somatório de certezas em uma acumulação de mistérios. O que se vê não é mais o que se leva. (KOOLHAAS, 1995, p. 501) [grifos meus]⁵¹

⁴⁹ No original: “AUTOMONUMENT: Beyond a certain critical mass each structure becomes a monument, or at least raises that expectation through its size alone, even if the sum or the nature of the individual activities it accommodates does not deserve a monumental expression. This category of monument presents a radical, morally traumatic break with the conventions of symbolism: its physical manifestation does not represent an abstract ideal, an institution of exceptional importance, a three-dimensional, readable articulation of a social hierarchy, a memorial; it merely *is* itself and through sheer volume cannot avoid being a symbol — an empty one, available for meaning as a bill-board is for advertisement”. O trecho foi extraído da discussão sobre o arranha-céu em *Delirious New York*.

⁵⁰ No original: “MYTHICAL: [...] The only (most drastic) explanation is that almost all buildings beyond a certain scale possess a kind of beauty in their sheer overwhelming presence. Ethically, this is very difficult to deal with if you are an architect with the ingrained belief that beauty is something that you create and not something that comes from the outside or simply from the impact of a certain scale”. Rem Koolhaas, lecture at Columbia University, Nov. 1989.)

⁵¹ No original: “In Bigness, the distance between core and envelope increases to the point where the façade can no longer reveal what happens inside. The humanist expectation of ‘honesty’ is doomed; interior and exterior architectures become separate projects, one dealing with the instability of programmatic and iconographic needs, the other — agent of dis-information — offering the city the apparent stability of an object. Where architecture reveals, Bigness perplexes; Bigness transforms the city from a summation of certainties into an accumulation of mysteries. What you see is no longer what you get.”

Como descrito anteriormente, *S,M,L,XL* é um livro que oferece muito pouco de seu “interior” em sua superfície externa; o envelope monolítico e sem imagens unifica uma imensa multiplicidade de acontecimentos sem, contudo, anunciá-la ou “corresponder” a ela em qualquer analogia signífica. Ao negar qualquer vislumbre de seu conteúdo no invólucro, o livro reproduz uma condição fundamental da arquitetura no “regime da grandeza”, segundo Koolhaas: o divórcio entre exterior e interior, entre *aparência* externa e *desempenho* interno, impossibilitando o ideal modernista de *clareza*, *transparência* e *correspondência* entre dentro e fora. Por outro lado, é justamente nessa separação que o invólucro ganha a função de constituir alguma *identidade* externa, algo citado em Bigness e no verbete “envelope” do Dicionário:

Para além de certa escala, é importante que um edifício tenha sua própria integridade, sua própria clareza e sua própria qualidade escultural ou arquitetônica. Dentro desse enorme envelope do edifício os diferentes programas podem ser estabelecidos quase como grutas ou como projetos autônomos [...]. (KOOLHAAS, 1995, p.320)⁵²

Essa diferenciação interior-exterior certamente não é uma condição incomum a livros; dada a diferenciação essencial entre a condição de objeto “externo” e campo de informação “interno”, pode-se dizer que o design de livros lida normalmente com essa situação. Ainda assim, parece seguro apostar que em *S,M,L,XL* essa escolha não é apenas acaso, ainda mais quando acompanhada de outras características análogas à arquitetura da “Grandeza”, como a enfática heterogeneidade de seus conteúdos (da qual se tratará no próximo tópico).

5.4.2

Aleatoriedade, alteridade: compartilhando o mundo com qualquer outro

Uma segunda característica de *S,M,L,XL* encarada aqui como signo da arquitetura nele descrita vem de sua destacada heterogeneidade de conteúdos — seja na variedade de sobreposições de imagens, seja nas fontes de textos, seja na linguagem visual das apresentações e nas formas e estilos narrativos destas. Livros “tradicionais” dedicados à obra de um arquiteto ou escritório tendem a dispor um grande número de obras, não importando quão heterogêneas, numa mesma linguagem de apresentação; tendem a constituir, portanto, certa unidade de experiência do conteúdo e, no limite, buscam uma apreensão desse conjunto de obras como algo “coeso”, como um “todo”. Por sua vez, o conjunto de apresentações de obras e textos de *S,M,L,XL* claramente evita uma unidade textual

⁵² No original: “ENVELOPE: [...] beyond a certain scale it is important that a building has its own integrity, its own clarity and its own sculptural or architectural quality. Within this enormous envelope of the building the different programs can be established almost like grottos or like autonomous projects [...]”.

ou formal. O paralelo entre tais características e a perspectivas dos autores sobre a arquitetura pode ser vista logo na introdução do livro:

[...] incoerência ou, mais precisamente, aleatoriedade, é a estrutura implícita da carreira de todos os arquitetos: eles são confrontados com uma sequência arbitrária de demandas, com parâmetros que eles não estabeleceram, em países que mal conhecem, a respeito de assuntos dos quais só estão vagamente cientes [...]. A arquitetura é por definição uma *aventura caótica*. (KOOLHAAS, 1995, p. xix)⁵³

Características como aleatoriedade, heterogeneidade, acumulação, justaposição e incoerência não são evitadas — na verdade, são mesmo ressaltadas em palavras e no *design* da publicação. Embora se apresente como “romance sobre arquitetura” e narrativize várias apresentações de projeto como episódios da experiência da profissão de arquiteto, *S,M,L,XL* evita uma narrativa unificadora simplista. Efeitos de narratividade dados por diários e anedotas, bem como de sequências “cinematográficas” de imagem, são operadores de efeito estético, de imersão do leitor; não buscam em seu conjunto alguma revelação ou articulação histórica linear do sentido de um “todo”, algo mais tradicionalmente relacionada à ideia “romance”. Configura-se um conjunto mais *cumulativo* que propriamente compositivo, com os capítulos meramente coexistindo em adjacência a seus vizinhos, só ocasionalmente fazendo uma articulação sequencial entre si. A “coesão” é dada mais pela estrutura física do livro e pelo fato de tudo estar abrigado num mesmo volume do que pela narrativa em si.

Ao enfatizar uma lógica mais *cumulativa e aberta*, o princípio de *S,M,L,XL* permite uma adição virtualmente sem limite determinado de *informações secundárias* (tanto as citações de imagem e texto quanto o “excesso” de imagens nas apresentações de projetos). Estas, por sua vez, não são “indispensáveis”, mas tampouco são irrelevantes: participam da construção da realidade discursiva na qual a fala do autor e os projetos de seu escritório se inserem. Nessa situação, Koolhaas e Bruce Mau parecem fazer emprego da heterogeneidade visual, da diversidade de assuntos e projetos e da presença mais ou menos invasiva dos “dicionários” como forma de ressaltar *acúmulo* e *justaposição* como formas predominantes de criação de efeitos e de sentido no livro.

Aqui é importante destacar que nas reflexões de Koolhaas sobre a “cultura da congestão” metropolitana — a cultura do máximo de variedade e acontecimentos no mínimo espaço — há um destaque para qualidade relacional da simples *proximidade*.

⁵³ No original: “[...] incoherence, or more precisely, randomness, is the underlying structure of all architects’ careers: they are confronted with an arbitrary sequence of demands, with parameters they did not establish, in countries they hardly know, about issues they are only dimly aware of [...]. Architecture is by definition a *chaotic adventure*”.

Não por acaso, *S,M,L,XL* inclui entre os verbetes extraídos de falas de Koolhaas o item “Proximidade”:

Enquanto dois edifícios compartilharem o mesmo espaço na proximidade um do outro, queira o arquiteto ou não, ou importe-se alguém ou não, eles têm uma relação. É uma enorme farsa acreditar que para criar uma relação uma coisa deve ser parecida com a outra, ou uma coisa deve se ajustar à outra. Como qualquer um que compartilhe o mundo com qualquer outro sabe, a simples proximidade — a simples justaposição de coisas — cria um relacionamento que está lá, quase independente da vontade mútua das pessoas que criaram esses objetos. (KOOLHAAS, 1995, p.1086)⁵⁴

Esse excerto de uma palestra de Koolhaas originalmente polemizava contra aspectos do discurso “contextualista”, forte vertente do pensamento sobre a cidade e a cultura na arquitetura e urbanismo; nesse sentido sua presença como “verbo” serve para situar certas posições críticas do arquiteto perante o debate profissional⁵⁵. Todavia, pode-se ver aqui também um caso de citação que oferece uma perspectiva de compreensão das características do próprio livro: a aposta de seu design na justaposição de elementos díspares (seja verbo-visual, verbal-verbal, visual-visual) remete ao papel que a justaposição guarda no discurso de Koolhaas sobre a arquitetura “metropolitana” e na forma como OMA alegadamente pensa seus projetos.

Observando-se mais o verbo “Proximidade”, percebe-se que o discurso do arquiteto vai do tema da justaposição para o da *alteridade* — sem excluir certo apelo ao *senso comum* (“como qualquer um que compartilhe o mundo com qualquer outro sabe”). Cabe considerar que, já em *Delirious New York*, Koolhaas destacava a metrópole contemporânea — a alegada inspiração do modo de ser e pensar de OMA — como campo onde a máxima densificação da ocupação ocasiona obrigatoriamente a sobreposição (e, de certa forma, encontro) dos *diferentes*. Como descrito antes, em termos de texto e, especialmente, de imagens, *S,M,L,XL* é um livro que aparenta ser enfaticamente *inclusivo*: a princípio, nenhum tema ou material está aquém de sua atenção. Palavras e imagens de comercialismo cotidiano convivem com referências eruditas, imagens belas e feias aparecem sem distinção. Ao narrar um projeto no

⁵⁴ No original: “PROXIMITY: As long as two buildings share the same space or are in each other’s proximity, whether the architect wants it or not, or whether anybody cares, they do have a relationship. It is an enormous farce to believe that to create a relationship, one thing has to be like another thing, or one thing has to adjust to another thing. As anybody who shares the world with anybody else knows, the simple proximity — the simple juxtaposition of things — creates a relationship that is there, almost independent of the mutual will of the people who created these objects”. Trecho de uma palestra de Koolhaas sobre o projeto para o Prefeitura de Haia na Universidade de Delft, em 1987.

⁵⁵ Outra consideração provocativa ao contextualismo contemporâneo está em *Bigness*, quando Koolhaas afirma que o subtexto da Grandeza é “foda-se o contexto” — ou seja, uma edificação que atingir dimensões extremas não tem mais como se “adequar” com seu contexto urbano; monumental e autossuficiente, ela no máximo coexiste com ele.

Japão (capítulo *+13.000 points*), os elogios feitos por um colega de profissão (Toyo Ito) e os cacoetes da pornografia local são igualmente parte de um mosaico sobre a cultura japonesa. Coincidentemente a essa característica do livro, o discurso do escritório se distingue da aspiração marcadamente *highbrow* (alta cultura) de grande parte do debate mais crítico ou vanguardista da arquitetura de então. À maneira da *Pop Art*, o discurso de Koolhaas e OMA se interessa em recortar e elaborar manifestações aparentemente vulgares, que surjam sem uma elaboração ou seletividade intelectual apriorística — sem, enfim, a interferência direta do intelectual profissional. Uma idiosincrasia da pornografia japonesa (ver detalhe da próxima imagem) pode “inspirar” um projeto (ou, ao menos, a metáfora para o vazio usada na abertura de *Strategy of the void*). Como indica o verbete “Midas”:

Nosso objetivo pode ser resumida em como tirar vantagem de todo esse lixo do sistema presente. Um tipo de Rei Midas democrático: tentar encontrar o conceito através do qual aquilo que não tem valor transforme-se em algo, onde mesmo o sublime não seja impensável. (KOOLHAAS, 1995, p.926)⁵⁶



Figura 106. Excerto do capítulo *+13.000 points* (p.104-105) e detalhe ampliado (à esquerda), mostrando narrativas e imagens da cultura (e pornografia) japonesa na página esquerda e fotos da edificação projetada na página direita. Fonte: arquivo do autor.

Esse olhar ao aparentemente “desprezível”, por sua vez, é acompanhado também por uma ênfase àquilo que é normalmente tratado como *externo* ao campo da arquitetura, em contraponto à tendência mais autorreferente que dominaria boa parte do debate arquitetônico internacional daquele momento — incluindo, ainda que de modos distintos, desde a inspiração contextualista do pós-modernismo até as

⁵⁶ No original: “MIDAS: our intention could be synthesized as how to turn all that garbage of the present system to our advantage. A kind of democratic King Midas: try to find the concept through which the worthless turns into something, where even the sublime is not unthinkable”. Trecho extraído de entrevista de Koolhaas a Alejandro Zaera para a revista *El Croquis* (KOOLHAAS, 1992).

operações “deconstrutivistas” e a ideia de operação crítica de Peter Eisenman e outros.

A função geral das “citações invasivas” textuais e imagéticas — uma parte do “excesso de informações” do livro — parece ser a de constituir certa “paisagem” de referências, termos, debates, iconografias e imaginários com a qual as obras de OMA conviveriam mais ou menos difusamente — ou da qual derivariam, ou na qual se inseririam, ou à qual responderiam. As citações são, então, um recorte do mundo — intelectual, artístico, popular, industrial, comerciaresco —, naquilo que este interessaria aos autores do livro. Não se trata, contudo, da conhecida ideia moderna da expressão de um “zeitgeist”, da essência de uma determinada época, pela arquitetura; como já indicado na contracapa do livro, aqui a relação estabelecida entre arquitetura e “mundo” não seria de busca de mimese ou harmonia, mas sobretudo de *interferência*. Assim, não seria à toa que as “citações” visuais e verbais no livro são em algumas vezes realmente “invasivas” e sem relação alguma com o conteúdo das páginas que invadem — literalmente *atrapalhando* a fruição de informações mais “importantes” sobre os projetos: tal padrão de ocorrência, em nossa interpretação, buscaria reproduzir algo das relações de convivência/referência/obstáculo que “o mundo” impõe sobre a arquitetura. Aqui talvez *S,M,L,XL* reafirme seu ponto sobre a inexistência de uma efetiva “autonomia” da profissão — ou, talvez, a necessidade de repensar os termos e significados do que seria uma autonomia para essa área.

Por fim, é preciso destacar também que o dado de simples de que o choque da justaposição e o que chamamos aqui de “aleatoriedade” têm um subproduto esteticamente valorizado, a *imprevisibilidade*. A ideia de “acúmulo de mistérios” referida em *Bigness* seria particularmente evocativa, em particular a partir do contexto cultural “pós-moderno” de valorização do labiríntico e incerto em detrimento do claro e previsível. Aparte isso, surpreender e criar associações inesperadas são ações tradicionalmente associadas às qualidades de “inteligência” e “criatividade”, as quais são particularmente valorizadas em nossa cultura e naturalmente centrais na percepção pública dos arquitetos, bem como na construção da autoimagem de sua profissão. Afirmar e “praticar” a imprevisibilidade no texto e no design do livro, portanto, não deixa possuir uma dimensão de autopromoção — de associar qualidades como sagacidade, liberdade, originalidade e criatividade ao trabalho de OMA, às abordagens e resultados propriamente arquitetônicos apresentados em *S,M,L,XL*. Novamente, o livro deixa pistas da importância desse tema para si incluindo uma citação aparentemente aleatória, o verbete “Argúcia” (*Wit*):

Argúcia: baseada em intuição, inteligência, conhecimento, comprometimento e sensatez. O poder de perceber analogias e outras relações entre ideias aparentemente

incongruentes ou de formar combinações inesperadas, surpreendentes ou absurdas a partir destas. (p.1292)⁵⁷

5.4.3

(Des)ordem, (im)potência: concessões, redundâncias e contradições.

A ênfase na alteridade e no mundo exterior, por outro lado, ganha em *S,M,L,XL* o caráter de um reconhecimento constante das limitações da profissão. Em texto escrito, *S,M,L,XL* reiteradamente enfatiza a condição de *dependência* da arquitetura em relação ao “mundo”: começando com a contracapa (que declara que o livro busca revelar “o impacto corrosivo da política, contexto, a economia, globalização” sobre a arquitetura) e a introdução (com a chocante definição da arquitetura como “mistura venenosa de onipotência e impotência”) e prosseguindo em vários dos textos e verbetes que ocasionalmente se infiltram nas páginas a princípio dedicadas ao trabalho de OMA. Ao tratar da relação entre sua disciplina profissional e o “mundo”, Koolhaas desdenha a auto-importância vanguardista que a arquitetura atribui a si mesma em verbetes como “Fachada” e “Vulnerabilidade”:

Para o mundo exterior o arquiteto ainda parece viver glamorosamente e manter uma posição na qual grandes expectativas são justificadas. Mas isso é apenas aparência. Na verdade, arquitetos são como vítimas de sequestro que têm que telefonar para casa para dizer que estão bem mesmo com uma arma apontada para suas cabeças. Dificilmente algum arquiteto ousa apontar os perigos, humilhações e absurdos do processo de construção ou explicar quem tem o poder na luta diária que precisa ser travada. Enquanto isso não acontece, ninguém, não importa quão envolvido esteja, consegue ver através da fachada heroica do arquiteto. (KOOLHAAS, 1995, p.402-442)

Mais e mais, a arquitetura é a imposição ao mundo de estruturas pelas quais ele nunca pediu. Disso decorre sua vulnerabilidade: ela está sempre na posição humilhante de um amante que enumera suas qualidades positivas a alguém que já perdeu o interesse. (KOOLHAAS, 1995, p.1282)⁵⁸

⁵⁷ No original: “WIT: based in intuition, intelligence, knowledge, commitment and sense. The power of perceiving analogies and other relations between apparently incongruous ideas or forming unexpected, striking or ludicrous combinations of them”. As palavras mais próximas de *wit* em português são “argúcia” e “sagacidade”. A autoria do trecho é creditada em *S,M,L,XL* da seguinte forma: “Pascal Schoning, unit description, in *AA Prospectus*, 1989-90”.

⁵⁸ No original: “FAÇADE: To the outside world the architect still seems to live glamorously and to hold a position in which great expectations are justified. But this is just appearance. In fact, architects are like kidnap victims who have to phone home to say that they are alright, even when the gun is being held to their head. Hardly any architect dares to point out the dangers, humiliations and absurdities of the building process or to explain who has the power in the daily struggle that has to be endured. As long as this does not happen, nobody, no matter how involved he may be, can see through the heroic façade of the architect”. “VULNERABILITY: More and more, architecture is the imposition on the world of structures it never asked for. From this follows its vulnerability: it is forever in the humiliating position of a lover enumerating his positive qualities to someone who has lost its interest”.

De fato, mais que caracterizar sua própria obra, Koolhaas tem a ambição de refletir sobre a condição de fragilidade da profissão. Não por acaso, o projeto cuja apresentação toma maior espaço no livro (75 páginas, pp.686-761) é o ZKM de Karlsruhe (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, no “episódio” *Darwinian Arena*), cujo cancelamento teria sido uma das maiores frustrações profissionais do escritório até então. O texto *A passion play*, “epílogo” da apresentação de ZKM, racionaliza a derrocada do projeto a partir de uma questão central para Koolhaas: a condição da arquitetura, ligada à estabilidade, diante da exigência de transitoriedade e transformação do mundo metropolitano e da modernização:

O problema da Grandeza é que ela proporciona mais, mas também demora mais tempo para proporcionar. Na ausência de uma urgência implacável — real ou inventada — a corrida da modernização ultrapassa suas próprias implementações potenciais, outra mãe devorando seus filhos. (p.763)⁵⁹

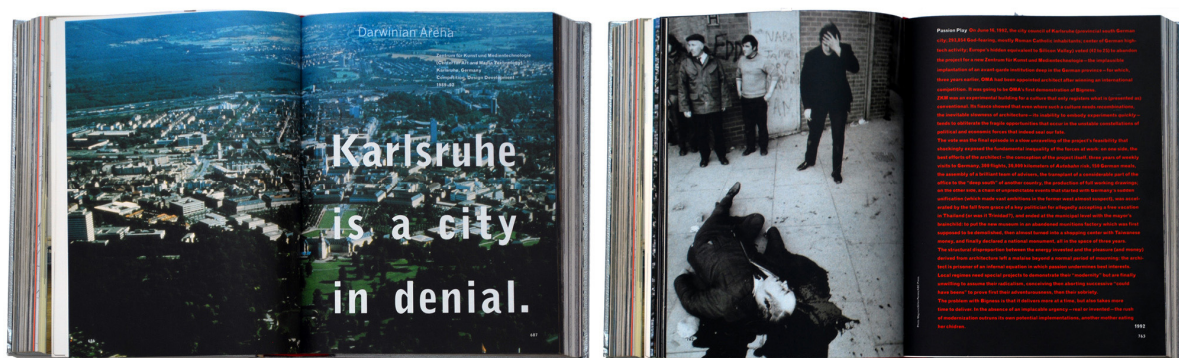


Figura 107. A página-dupla de abertura de *Darwinian Arena* (p. 686-687) e o fechamento do “caso” ZKM com *A passion play* (p. 762-763). Fonte: arquivo do autor.

A narrativa “confessional” de Koolhaas é atravessada por ironia. Um exemplo mais extremo e abertamente cômico está no único capítulo em forma de história em quadrinhos, *Bizantyum*, na qual se trava praticamente uma “guerra” entre incorporadores e o arquiteto. A própria caracterização desse capítulo carrega uma auto-ironia farsesca, usando uma história em quadrinhos desenhada pelo filho adolescente de Koolhaas, com um traço amador típico de *fanzines* e um tom melodramático de histórias detetivescas. Tais escolhas ironizam a trivialidade do drama profissional dos arquitetos.

Entretanto, apesar do diagnóstico da arquitetura como uma “aventura caótica” sujeita a arbitrariedades de múltiplos atores e às flutuações do processo modernizador, outras falas em *S,M,L,XL* matizam esse parecer inicial. Ainda que se reconheça os aspectos de concessão, arbitrariedade e mesmo irracionalidade da

⁵⁹ No original: “The problem with Bigness is that it delivers more at a time, but also takes more time to deliver. In the absence of an implacable urgency — real or invented — the rush of modernization outruns its own potential implementations, another mother eating her children”.

arquitetura e do urbanismo, o livro não advoga uma sujeição rendida ao “irracional” e às solicitações externas. Trata-se antes do reconhecimento de uma inescapável dialética entre ordem e desordem, entre o “dentro” e o “fora” da profissão: a arquitetura como empreitada sempre dotada de uma dimensão propositiva e sempre fadada a algum grau de fracasso. Tais valores podem ser vistos, por exemplo, na citação de Koolhaas escolhida para o verbete “Caos”:

Não se pode aspirar a ele, pode-se apenas ser um instrumento dele... a única relação que arquitetos podem ter com o caos é a de tomar seus devidos lugares no exército daqueles comprometidos em preveni-lo, e fracassar. E é apenas no fracasso, por acidente, que o caos ocorre. (KOOLHAAS, 1995, p.124)⁶⁰

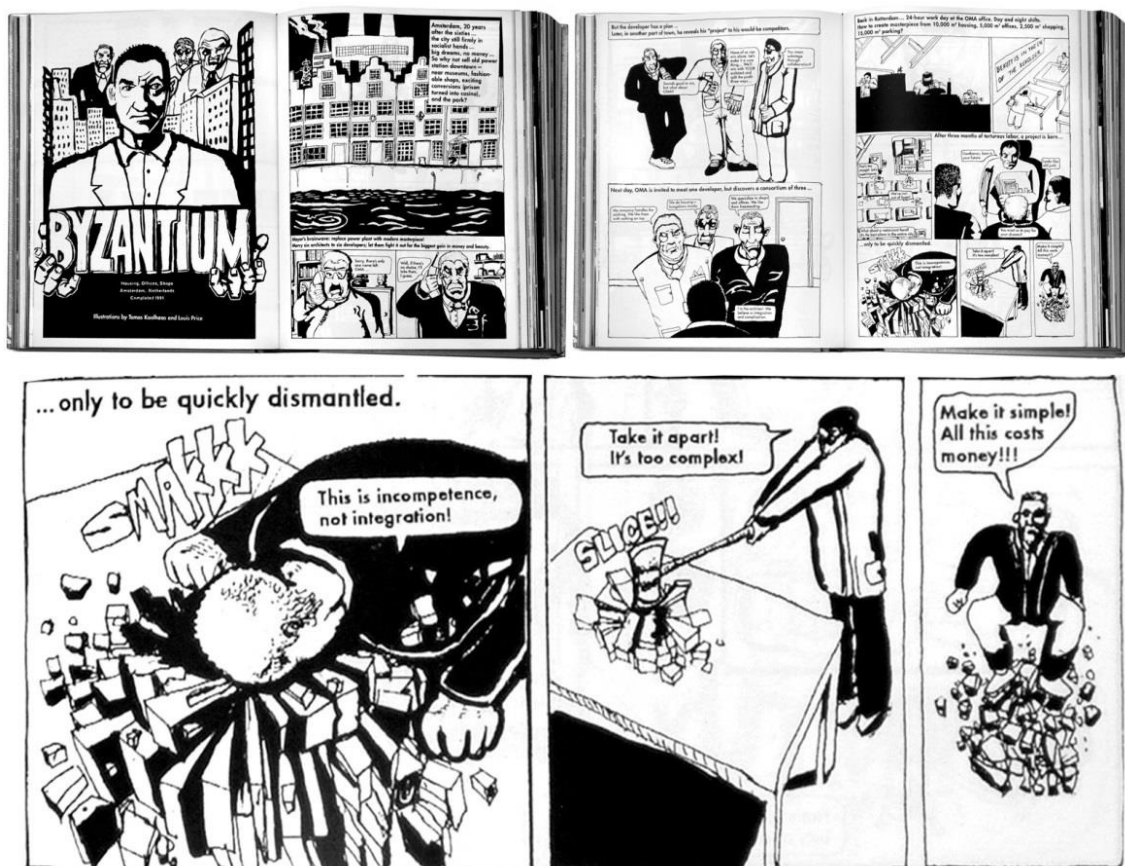


Figura 108. Excertos de *Bizantium*, desenhada por Thomas Koolhaas (p. 354-355 e 356-357). No detalhe ampliado da página 357, a caricatura cômica da reação arbitrária e destrutiva dos parceiros empresáries diante da proposta do arquiteto. Fonte: arquivo do autor.

Essa dialética parece demarcar uma diferença de perspectiva de Koolhaas. A ênfase irônica ou ambígua diante da (im)potência da arquitetura marca ao mesmo tempo um contraste ao ideal racionalista “heroico” das vanguardas modernistas da arquitetura; mas sua ênfase na inevitabilidade da imposição da ordem, por outro lado,

⁶⁰ No original: “CHAOS: You cannot aspire to it, you can only be an instrument of it... The only relationship that architects can have with chaos is to take their rightful places in the army of those committed to prevent it, and fail. And it is only in failure, by accident, that chaos happens”.

o diferencia da linha “desconstrutivista” em que vários arquitetos vanguardistas de seu tempo apostavam, criticada por Koolhaas no verbete “Decorativo”:

Meu ceticismo a respeito dos desconstrutivistas vem de sua presunção desta analogia ingênua, banal, entre uma geometria supostamente irregular e um mundo fragmentado ou um mundo onde valores não estão mais ancorados de maneira fixa. Ela é irremediavelmente visual, composicional e, portanto, arquitetônica em um sentido bem tradicional. E para mim isso é decorativo, em última instância. (KOOLHAAS, 1995, p. 284)⁶¹

Logo no início de *S,M,L,XL*, o capítulo dedicado a *Delirious New York* retira desse livro uma única citação, a qual é colocada em fonte de tamanho maior, cor laranja e uma linha única que se desenrola por 22 páginas (o que não só destaca sua importância sintética como já dá ao leitor o gosto do tipo de operação formal que poderá encontrar no resto do livro).

A permanência até do mais frívolo item de arquitetura é incompatível com a instabilidade da metrópole. Nesse conflito a metrópole é, por definição, a vitoriosa; em sua realidade pervasiva a arquitetura é reduzida ao status de um brinquedo, tolerada como decoro para com as ilusões de história e memória. Em Manhattan esse paradoxo é resolvido de maneira brilhante: através do desenvolvimento de uma arquitetura mutante que combina a aura da monumentalidade com o desempenho da instabilidade. Seus interiores acomodam composições de programa e atividade que mudam constantemente e independentemente uma da outra, sem afetar o que é chamado, com acidental profundidade, de “envelope”. A genialidade de Manhattan é a simplicidade desse divórcio entre aparência e desempenho: ela mantém a ilusão de arquitetura intacta, enquanto rende-se inteiramente às necessidades da metrópole. Essa arquitetura está para as forças da *Groszstadt* tal qual um surfista está para as ondas. (p. 22-43)⁶²

Nessa frase se condensa dessa relação paradoxalmente criadora e predatória entre modernização e arquitetura que, em sua face destruidora, aparecerá em *A passion play*. Mas a frase destacada de DNY procura não apenas denunciar uma

⁶¹ Excerto da entrevista de Rem Koolhaas para Alejandro Zaera (KOOLHAAS, 1992). No original: “DECORATIVE. My skepticism about the deconstructivists is based on their presumption of this naïve, banal analogy between a supposedly irregular geometry and a fragmented world or a world where values are no longer anchored in a fixed way. It is hopelessly visual, compositional and therefore, in a very traditional sense, architectural. And for me, that is ultimately decorative”.

⁶² No original: “The permanence of even the most frivolous item of architecture and the instability of the metropolis are incompatible. In this conflict the metropolis is, by definition, the victor; in its pervasive reality architecture is reduced to the status of a plaything, tolerated as decor for the illusions of history and memory. In Manhattan this paradox is resolved in a brilliant way: through the development of a mutant architecture that combines the aura of monumentality with the performance of instability. Its interiors accommodate compositions of program and activity that change constantly and independently of each other without affecting what is called, with accidental profundity, the envelope. The genius of Manhattan is the simplicity of this divorce between appearance and performance: it keeps the illusion of architecture intact, while surrendering wholeheartedly to the needs of the metropolis. This architecture relates to the forces of the *Groszstadt* like a surfer to the waves.”

situação, mas *tomar partido* dela. A proposta de Koolhaas é tomar a lição do processo de modernização e espacialização da metrópole e do arranha-céu: a constituição de arcabouços (*frameworks*) racionais a partir das quais uma máxima “liberdade” de uso possa se constituir. Nesse sentido, mais do que uma crítica ao modernismo, Koolhaas e O.M.A operam nessa dialética caos-ordem uma *releitura* “hedonista” do funcionalismo modernista:

Nós sempre suspeitamos que a arquitetura moderna é, em realidade, um movimento hedonista e que sua severidade, abstração e rigor são apenas um arcabouço sobre o qual são construídas condições mais provocativas para esse experimento que é a vida moderna. (p.746)⁶³



Figura 109. Trecho do episódio dedicado a *Delirious New York*, páginas 22-3 e 26-7. Fonte: arquivo do autor.

Seja na análise de Koolhaas em DNY a respeito da novidade fundamental de Manhattan na relação entre malha quadricular e verticalização extrema, ou seja na apresentação de projetos como o *Parc de la Villette*, a *Très Grand Bibliothèque* e as *Deux Bibliothèques de Jusseau* (coincidentemente, todos eles propostas não construídas), destaca-se um tipo de situação em que uma estrutura racionalizadora geral — relativamente neutra, arbitrária e “democrática” — serve de substrato à “irracionalidade” individual, à extrema heterogeneidade “hedonista”. Tal relação é em parte reproduzida em *S,M,L,XL*: por um lado, uma estruturação relativamente *convencional* em formato, numeração, materiais e manuseio das páginas, sendo explorada em “máxima liberdade” nas informações contidas nela; por outro, a divisão geral em grandes partes (por escala) e episódios autônomos para, dentro de cada um constituir um “interior” completamente diferenciado, uma “experiência de conteúdo” tão distinta das outras a sua volta quanto cada projeto individual apresentado é distinto dos outros — “quase como grutas ou projetos autônomos”, como no já citado verbete “envelope” (KOOLHAAS, 1995, p. 320).

⁶³ No original: “HEDONISM. We have always suspected that modern architecture is in reality a hedonistic movement and that its severity, abstraction and rigor are only a framework on which more provocative settings for that experiment which is modern life are constructed”.

À luz das características já enumeradas de *S,M,L,XL*, é interessante ver o quanto as considerações finais sobre a proposta para o concurso do *Parc de la Villette* (1982) se adequaria para descrever o que chamamos de organização de conteúdo desse livro:

Finalmente, insistimos que em nenhum momento presumimos ter produzido uma paisagem projetada. Nós nos limitamos a definir uma estrutura capaz de absorver uma série interminável de outros significados, extensões ou intenções, sem com isso implicar em concessões, redundâncias ou contradições. (KOOLHAAS, 1995, p.934)⁶⁴

S,M,L,XL parece também não querer se apresentar como “paisagem projetada”, mas como uma estrutura capaz de absorver intermináveis séries de novos significados, extensões e intenções, procurando ser o menos excludente o possível; porém, como está escrito na introdução do livro, um espaço onde “contradições não são evitadas”.

A dialética entre ordem e desordem parece transparecer em outro aspecto do design de *S,M,L,XL*: sua relação com as regularidades auto-impostas. Como já comentado na descrição do livro, aparte a heterogeneidade de caracterizar cada capítulo com um design próprio, o livro possui certas padronizações que atravessam todo o volume (numeração, estilo de início de cada capítulo, posição das “citações” de imagem ou texto, etc.); todavia, todas elas sofrem alguma variação ou descumprimento no decorrer do livro. Regras mínimas de design são inevitavelmente estabelecidas — repetidas com regularidade o suficiente para que as reconheçamos enquanto tais e, assim, seu rompimento faça alguma diferença — e elas *são* excedidas aqui e ali de acordo com a conveniência (ou meramente o capricho?) da ocasião.

Tais escolhas indicam uma escolha deliberada de princípios: não procurar harmonizar organicamente o livro numa totalidade, orquestrando o macro e o micro — o ideal clássico de um *projeto* — mas sim focar e explorar a tensão entre estes. O design de *S,M,L,XL* investe, assim, no resultados da sobreposição de diferentes lógicas de organização de conteúdo, umas mais específicas e localizadas (as de cada capítulo), outras mais gerais e abrangentes, e não renega os ruídos e choques que estas ocasionam. Embora talvez mais vendável e atrativa para uma contracapa, a alcunha de “romance sobre arquitetura” parece menos precisa, talvez, do que a de “romance arquitetônico” — um “romance” que se estrutura homologamente à maneira como Koolhaas e OMA trabalhariam a relação entre “forma” e “conteúdo” na arquitetura.

⁶⁴ No original: “Finally, we insist that at no time have we presumed to have produced a designed landscape. We have confined ourselves to devising a framework capable of absorbing an endless series of further meanings, extensions, or intentions, without entailing compromises, redundancies, or contradictions”.

5.5

Considerações finais: inteligência e *ethos*

Para encerrar este capítulo, cabe aqui fazer breves considerações, sem ambição definitiva, a respeito do efeito de *S,M,L,XL* no escritório cuja atividade retratou e em sua relação com a “cultura arquitetônica”. É sabido que seus realizadores — OMA, Rem Koolhaas e Bruce Mau — obtiveram considerável projeção, mas que aspectos ela tomou? Pelo que foi visto neste capítulo, enquanto produto (livro) voltado a um determinado público (arquitetos e interessados em arquitetura ou em cultura em geral) esse monofesto oferece uma gama invulgarmente ampla de interesses:

- *valor teórico*: as reflexões textuais sobre arquitetura, urbanismo, cidades e cultura pós-moderna, com algumas referências a autores importantes no panorama intelectual do momento;
- *valor discursivo*: a provocativa engenhosidade da linguagem empregada no texto escrito, nas imagens e na configuração do livro;
- *valor arquitetônico*: a discussão de assuntos relativos à arquitetura, a experiência prática de um escritório, detalhes de suas estratégias projetuais e de seus projetos;
- *valor de entretenimento*: o objeto em si como um dado visualmente instigante, quando não belo, fornecendo para a leitura experiências surpreendentes, desafiadoras ou mesmo meramente divertidas;
- *valor social de inovação*: um livro ousado e diferente do habitual em sua área, veiculando posições teóricas e políticas polêmicas, embalado no que havia de mais *atual* em termos de operação de linguagem e de referências intelectuais.

Obviamente, como o monofesto é um produto dedicado a retratar um escritório, tais vetores de valorização ecoam na imagem pública deste. Isto é tanto mais forte pelo fato de *S,M,L,XL* ser tratado como um *produto* do escritório, tal como os projetos; em sua performatividade e sua homologia, ele não é apenas representação, mas *amostra* das atividades, atitudes e, principalmente, da *inteligência* do escritório — e, em especial, de Koolhaas. Retomando o termo básico da hipótese desta pesquisa, pode-se dizer que a inteligência com que o livro foi concebido funciona como *sinédoque* da sagacidade dos envolvidos em sua criação: uma *parte* que serve de referente a um todo, e cujas qualidades se agregam à compreensão deste. Aparte a simples sagacidade, no entanto, é preciso indagar qual o *ethos*, a *imagem de si* que transparece no livro; e logo de início pode-se ver que não se trata de uma imagem simples e coesa, de uma assinatura ou “grife” razoavelmente identificável.

Apesar de Koolhaas claramente aparecer como figura maior e principal relações-públicas de seu escritório, OMA se notabilizou por declarar o caráter

coletivo e participativo de seu trabalho, que não possui ênfase em algum traço individual reconhecível. Nos textos de Koolhaas a precariedade da noção de “autoria” transparece com alguma frequência; em vários momentos de *S,M,L,XL* reitera-se o “nós”, a coletividade do escritório, em contraste à personalidade individual do narrador. Em vários pontos é ressaltada a colaboração e diálogo como constituinte do projeto, como no já citado gráfico do conjunto pré-textual do livro (pp.xxx-xxxi), que transforma visualmente os projetos numa “teia” de linhas entre participantes; ou ainda as páginas dedicadas exclusivamente à reprodução de anotações, croquis e memórias de cálculo do engenheiro Cecil Balmond, nas quais se oferece detalhes do diálogo técnico fundamental entre ele e OMA em alguns projetos de grande escala (pp. 672-685).

Como já mencionado, Roland Barthes foi importante referência intelectual para Koolhaas; ao compor o “dicionário”, o arquiteto e seus colaboradores mostram visível afinidade com a ideia barthesiana de *texto* como “tecido de citações”. Como descrito antes, o que à primeira vista parece uma coleção de citações de um mesmo autor (uma mesma “voz”) se revela justamente uma rede de textos de dezenas de autores diferentes⁶⁵. E é paradoxalmente através dessa teia que os autores/organizadores do livro constroem certa “identidade” discursiva e intelectual de OMA, identidade desde início tomada como necessariamente polifônica, produto de seleção e cruzamento de alteridades — cruzamento, aliás, característico da figura da *cultura metropolitana* à qual OMA faz menção pelo menos desde DNY e sua análise do arranha-céu como “condensador social”. Uma teia textual também é constituída no plano visual com as citações “artísticas” e “mundanas”, compondo uma amostra do panorama cultural e semiótico com a qual o pensamento e prática de OMA se relacionam.

O desenrolar do livro parece evitar dar pronto ao leitor qualquer teoria ou teleologia que “resolva” o conjunto apresentado em um todo coerente; sua insistência parece sempre se dar no sentido da fertilização e multiplicação de novas leituras possíveis, ressaltando o papel criativo do leitor na produção de significado.

A grande atração de “episódios”, para mim, é que entre eles há um espaço no qual você não precisa fazer coisas ou conexões. [...] Ao não fazermos qualquer material conectivo, o leitor é chamado a fazer essas conexões por si mesmo. Há algumas poucas coisas que permanecem ocorrendo, como o glossário, as interrupções, mas

⁶⁵ “Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único [...], mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004). Como já analisado, a paisagem mostrada pelas citações é de marcada interdisciplinaridade, outra questão cara a Barthes.

também há uma quantidade de referências secretas, analogias ou comparações e fontes similares. (KOOLHAAS, 1996-b)⁶⁶

O discurso construído no livro, é preciso lembrar, refere-se não só a OMA, mas à profissão da arquitetura como um todo. O objetivo declarado de *S,M,L,XL* de “restaurar um tipo de honestidade e clareza na relação entre arquiteto e público” supõe que tal relação não estaria clara e nem seria tratada com honestidade; Koolhaas adota assim, desde o início, a posição de *desmistificador* — uma posição normalmente privilegiada para a exibição de inteligência, principalmente quando se está rodeado das “vozes” de referências intelectuais de peso. Pode-se perguntar se a audácia (ou a pretensão, para os detratores) dessa “franqueza” desmistificadora também não serviria na verdade à constituição do “mito” do próprio Koolhaas — de um “personagem” através do qual estabelecer uma maior conexão com o público, ou através do qual buscar um nicho próprio de ação.

Eu tentei resgatar a arquitetura de uma série de ambições vazias e restaurar um tipo de habilidade operacional, se não glamour. Do semi-místico ou filosófico, ela então torna-se um aparelho essencial que é parte de um processo mais amplo de modernização, e pode ser discutida como tal, desmistificada — ou talvez seja simplesmente a substituição de uma mística por outra. (KOOLHAAS, 1996, p.24)⁶⁷

A atenção relativamente escassa aqui dispensada à discussão fundamental presente nos ensaios de Koolhaas pode dar a impressão de que se subscreve aqui a ideia fácil de que o sucesso e novidade do livro se devem principalmente a sua engenhosidade visual. Mas não é o caso; embora a radicalidade gráfica de *S,M,L,XL* permaneça atraente — e seja um dos dados mais reproduzidos na produção editorial de monofestos — deve-se ter em mente que seu contínuo sucesso e relevância é sem dúvida nenhuma inseparável de sua verve teórica e literária.

Por outro lado, embora se tenha sublinhado aqui os possíveis ganhos e vantagens do monofesto de OMA enquanto investimento, também é importante deixar claro que não seria correto reduzir o livro a mero caso de autopromoção inteligente e bem-sucedida via design. No que toca especificamente à constituição de uma autoimagem, é mais operativo compreender *S,M,L,XL* como uma prospecção radical; a “sinédoque” oferecida, afinal, não é a de uma identidade pronta, mas de

⁶⁶ No original: “The great attraction of episodes for me is that between them there is a space in which you don't have to make things and links. [...] By not making any connecting material the reader is called upon to make the connections himself. There are a few things which keep recurring, such as the glossary, the interruptions, but also a number of secret references, analogies or comparisons and similar sources”.

⁶⁷ No original: “I have tried to take architecture out of a series of hollow ambitions and to restore a kind of operational ability, if not glamour. From the quasi-mystical or philosophical, it becomes an essential apparatus that is part of a larger process of modernization, and can be discussed as such, demystified — or maybe it is simply the replacement of one mystique by another”.

algo aberto e em construção. Como bem colocou a crítica Sarah Whiting, o efeito desse livro é na verdade menos de uma síntese do que de uma *proliferação* das facetas de OMA (KOOLHAAS, 1999, p.39).

Realizado num esforço de “refundação”, o olhar retrospectivo de *S,M,L,XL* se volta sobretudo às possibilidades futuras de um escritório *em construção*: um “manifesto retroativo” de OMA sobre si mesmo. Nesse sentido, talvez, é que possa se compreender o ato retórico de incluir uma última seção do livro como “P.S.” (*post scriptum*): enfatizar pela própria estruturação do livro que não se tratava de um encerramento.

Penso que *S,M,L,XL* teve uma bela ambiguidade: ele usou o passado para construir o futuro e é muito categórico em notificar que isto não é o fim. É assim que me parecia, pelo menos. Isso é em si evidência de um tipo de desconforto com realizações medidas em termos de entidades identificáveis, e a declaração de que a continuidade do pensamento em qualquer forma, sobre qualquer assunto, é nossa ambição real. (KOOLHAAS, 2000)⁶⁸

Os anos posteriores de atividade do escritório e a criação de seu *alter ego* AMO, por sua vez, apontam para os efeitos dessa proliferação — em especial, a já citada defesa da arquitetura como forma específica de pensamento, de “inteligência” (como mencionado no capítulo 2). Essa ênfase, como já discutido no capítulo 2, tem seus próprios desdobramentos e aporias no plano mais geral das atuais relações entre projeto e marca, entre *design* e *branding*. Alguns desses aspectos problemáticos voltarão à discussão próximo capítulo, ao tratarmos dois casos de monofestos diretamente derivados de OMA e de *S,M,L,XL*.

⁶⁸ No original: “I think that S,M,L,XL has one beautiful ambiguity: it used the past to build a future and is very adamant about giving notice that this is not the end. That's how it felt to me, anyway. That is in itself evidence of a kind of discomfort with achievement measured in terms of identifiable entities, and an announcement that continuity of thinking in whatever form, around whatever subject, is the real ambition”.