



Grifes arquitetônicas no século XXI: características de formação e atuação profissional

Autores:

Lorena Petrovich Pereira de Carvalho - UFRN - petrovichlorena@gmail.com

Resumo:

Em meados do século XX, a arquitetura e o urbanismo assistiram a mudanças de cenário que refletiram na prática profissional. As críticas ao modernismo despertaram o repensar sobre o racionalismo e o funcionalismo excessivos e o distanciamento das artes. Também, a reconfiguração econômica global estimulou a transposição do planejamento estratégico corporativo para a cidade. Nova gestão e nova centralidade para os ícones urbanos e arquitetônicos. Ambas as conjunturas são consideradas influentes na consolidação da arquitetura contemporânea de grife. Apesar das bibliografias estarem em constante renovação, persiste a lacuna sobre os responsáveis por essa produção; a formação e atuação desses profissionais, sobre as quais, questiona-se: que elementos comuns se destacam na formação e nas estratégias de atuação de profissionais responsáveis pela espetacularização da arquitetura que tenham contribuído para elevar suas obras à condição de grifes arquitetônicas? O principal objetivo deste estudo é, portanto, verificar a existência de pontos coincidentes nas trajetórias de arquitetos do star system contemporâneo, que possam indicar um padrão entre eles.

GRIFES ARQUITETÔNICAS NO SÉCULO XXI

Características de formação e atuação profissional

INTRODUÇÃO

A arquitetura contemporânea de grife – também tratada sob os termos “espetacular” e “icônica” – carrega consigo muitos significados e expectativas. Caracterizada por uma estética surpreendente, ela sempre deseja passar uma mensagem positiva sobre o que representa e, com isso, ser capaz de elevar o número de negócios realizados; pretende ser uma espécie de catalisador arquitetônico para o sucesso econômico de cidades e corporações no espaço econômico dos fluxos. É exigido que ela esteja em constante renovação para dar continuidade ao projeto de diferenciação e exclusividade que compõe e isso implica, em grande medida, no emprego de alta tecnologia e materiais especiais, além de investimentos econômicos exorbitantes.

Este trabalho parte do pressuposto de que o desenvolvimento da arquitetura icônica contemporânea foi estimulado por pelo menos dois acontecimentos registrados na segunda metade do século XX. No âmbito teórico da arquitetura e do urbanismo, as críticas à prática modernista pontuaram questões como o excesso de racionalismo, o exagero das grandes escalas, a negligência com as especificidades locais e a falta de simbolismos, despertando o interesse por novas formas de se pensar a arquitetura e pela reaproximação desta disciplina com as artes. Já no contexto político-econômico, à reestruturação econômica global incutiu-se uma nova forma de planejamento urbano, dito estratégico, que visa a obtenção de recursos para a cidade objetivando atrair mais investimentos e consumidores.

Apesar deste nicho da produção arquitetônica ser explorado por diversos autores e sob perspectivas variadas, o estudo sobre o mesmo evidenciou uma lacuna no que diz respeito à caracterização dos profissionais que se responsabilizam pela concepção dos edifícios icônicos e midiáticos na atualidade. A carência à qual se faz referência diz respeito ao conhecimento do grupo de profissionais como um todo; a identificação de pontos comuns entre eles, que possam explicar o porquê de suas trajetórias profissionais terem certas semelhanças entre si, e de serem diferenciados dos demais, a ponto de consolidarem um nicho específico da produção arquitetônica contemporânea. Esta produção, como grife, lança tendências que são replicadas (ou refutadas) por profissionais ao redor do mundo e, por isso, merece uma análise mais minuciosa.

Este artigo é fruto do trabalho de mestrado, que buscou identificar os elementos comuns, em destaque no processo de formação e nas estratégias de atuação de profissionais do *star system* arquitetônico internacional, que podem ter contribuído para elevar as suas

obras à condição de grifes arquitetônicas. A realização do estudo partiu, então, da seleção de um grupo de profissionais/escritórios cujos nomes foram retirados das bibliografias sobre o tema, consolidando uma lista de 50 arquitetos (correspondentes a 37 escritórios). Em seguida, contou com o levantamento de dados sobre os mesmos através da consulta a portais eletrônicos oficiais (das empresas e das premiações mais relevantes na área) e livros publicados pelos arquitetos e/ou sobre eles. As informações coletadas foram organizadas em um banco de dados e, a partir dele, foi possível visualizar um panorama geral sobre os *starchitects* contemporâneos.

CRÍTICA PÓS-MODERNISTA, CIDADE CONTEMPORÂNEA E ARQUITETURA DE GRIFE

Ao se analisar obras como as de Jacobs (2009), Venturi (1995), Venturi *et al.* (2003), Rossi (2001) e Frampton (1983), por exemplo, entende-se que, por meio de diferentes abordagens, os críticos denunciavam a insatisfação com a monotonia – local e global – impressa nas paisagens urbanas e nas fachadas dos edifícios modernistas. Em virtude de os planejadores encararem o espaço urbano como *locus* desprendido de quaisquer amarras que limitassem ou influenciassem as intervenções que lhe fossem propostas, bem como colocarem o racionalismo acima dos aspectos históricos locais, erguiam-se cidades setorizadas, com distritos monofuncionais. Para os autores, enquanto isso representava, em teoria, áreas perfeitamente organizadas, na prática, consolidavam espaços sem vida.

Seguindo a mesma ideologia, os edifícios modernistas, concebidos sob o propósito da forma que segue a função e segundo o *Estilo Internacional*, nem sempre guardavam em sua estética algo de surpreendente, original ou emocionante. Ao redor do mundo, repetiam-se os materiais, técnicas e a supremacia da racionalidade a despeito das particularidades locais. O componente artístico da arquitetura, por sua vez, também estava abandonado em algum lugar do passado. Conforme Venturi *et al.*, a relação que a arquitetura moderna estabelecia com a arte era sempre segmentada. Mesmo quando próximas, jamais poderiam ser lidas como um único elemento:

“A integração das artes na arquitetura moderna sempre foi considerada uma coisa boa. Mas ninguém pintou *sobre* uma obra de Mies. Os painéis pintados fluíam independentes da escultura, por meio de articulações ocultas; a escultura ficava dentro ou perto, mas raramente cobre o edifício. Os objetos de arte eram usados para reforçar os espaços arquitetônicos, em detrimento de seu próprio conteúdo.” (Venturi *et al.*, 2003, p. 30-31)

Nesse contexto de reivindicação de novos rumos para a arquitetura através da aliança entre progresso técnico/tecnológico com os anseios e a história locais surgiram discussões que colaboraram para o desenvolvimento de novas correntes de pensamento sobre a arquitetura; contrapontos à tendência de padronização observada no Movimento Moderno que, segundo Ghirardo (2009, p. 02), detinham-se justamente às especificidades de cada caso. O pensamento em questão manifestou-se, dentre outros, nas proposições de Buckminster Fuller, do *Archigram*, dos metabolistas japoneses, do *Superstudio*, e nos regionalismos críticos.

Hal Foster sintetiza as tendências arquitetônicas surgidas nesse período dizendo que, assim como os demais campos ligados às artes, elas sofreram profundas influências da cultura *pop*, cuja premissa era “[...] uma reconfiguração gradual do espaço cultural, exigida pelo capitalismo consumista, em que a estrutura, a superfície e o símbolo eram combinados de novas maneiras” (FOSTER, 2017, p. 18). Em um primeiro momento, essa infiltração do *pop* na arquitetura é situada entre “[...] a reestruturação da arquitetura moderna instigada por Banham, por um lado, e a fundação da arquitetura pós-moderna pelos Venturi, por outro [...]” (FOSTER, 2017, p. 19).

“Para Banham, era imperativo que a arquitetura pop não só expressasse as tecnologias contemporâneas, mas também as elaborasse em novos modos de existência. [...] Banham procurava atualizar o imperativo expressionista da criação moderna de formas em relação a um compromisso futurista com a tecnologia moderna, ao passo que os Venturi rejeitavam as tendências expressivas tanto quanto as tecnofílicas; na realidade, opunham-se a qualquer prolongamento do movimento moderno nesse sentido. Para Banham, a arquitetura contemporânea não era moderna o bastante, enquanto para os Venturi ela se tornara desconectada tanto da sociedade quanto da história precisamente pelo seu comprometimento com uma modernidade abstrata e amnésica por natureza.” (FOSTER, 2017, p. 23)

Se a arquitetura pós-moderna precisava propor algo diferente de sua antecessora, necessitava também de uma teoria que embasasse seu projeto. O alicerce teórico pós-moderno começou a se configurar, conforme Ghirardo (2009), na década de 1980, utilizando-se de estudos em outras áreas do conhecimento. As discussões sobre arquitetura e, em seguida, sobre o processo construtivo em si foram influenciadas pelos pressupostos teóricos do pós-estruturalismo e da desconstrução, principalmente na Europa ocidental e nos Estados Unidos. A interpretação estruturalista para a questão do significado dos edifícios sofreu uma releitura: “a ideia de significado estreitou-se para ser entendida não como esfera de ação da sociedade em geral, nem mesmo do cliente, mas sim do arquiteto, tornando-a restrita e não universal” (GHIRARDO, 2009, p.32). Ou seja, não era mais imperativo denotar a função através da forma; a arquitetura tornou-se mais subjetiva, enquanto expressão do seu criador.

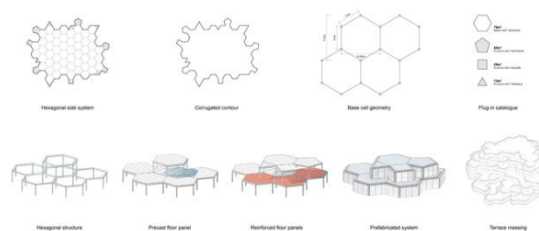
Em ensaio publicado originalmente no início da década de 1990, Jeffrey Kipnis (2013) aponta quais seriam as quatro diretrizes para a *Nova Arquitetura*: (1) permanecer contrária à ideia de demolições e substituições do antigo, inserindo-se em recombinações; (2) gerar uma heterogeneidade resistente a hierarquias fixas; (3) ser uma arquitetura com princípios (não regras) de projeto; e (4) experimentar novas formas, pois afirma não acreditar que, ao longo da história, a humanidade já tenha esgotado todas as suas possibilidades. Tal experimentação volumétrica, na visão do autor, é percebida em dois processos. A estratégia do *DeFormation* (Figuras 1 e 2) corresponde à geração da forma a partir de uma referência (via de regra, extraída da geometria, ciência ou natureza), que tem seus pontos manipulados numa espécie de desconstrução formal, até que não se possa mais reconhecer a configuração original. Já o *InFormation* (Figuras 3 e) agrega diferentes elementos formais e programáticos dentro de um monólito neutro e modernista (KIPNIS, 2013, p. 295).

Figura 1: Chirstiansholm (maquete)



Fonte: www.oma.eu

Figura 2: Explicação formal - Christiansholm



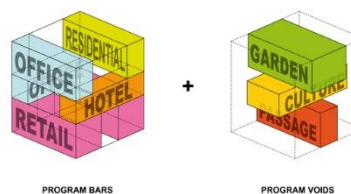
Fonte: www.oma.eu

Figura 3: Forum Rotterdam



Fonte: www.oma.eu

Figura 4: Explicação formal - Forum Rotterdam



Fonte: www.oma.eu

Podemos inferir até aqui, que o cenário de questionamentos ao Movimento Moderno, aliado às proposições para uma nova arquitetura e à busca pela consolidação de um novo arcabouço teórico, delineou as bases para a produção pós-moderna. No entanto, as mudanças observadas no âmbito da arquitetura e do urbanismo no final do século XX não ficaram restritas às questões da produção e estética formal. Borja & Castells (1996), Borja & Forn (1996), Harvey (1996), Castells (1999) e Compans (1999) são alguns dos autores que discutem questões relacionadas à reestruturação espacial decorrente das transformações econômicas ocorridas na segunda metade do século XX.

Quando o mercado internacional, ao desprender-se do intercâmbio de bens e produtos, deu lugar ao movimento dinâmico de capital, informações, tecnologias, interação organizacional, mídias e símbolos, alimentando o crescimento da cultura do consumo, o espaço físico também sofreu transformações. A configuração do espaço de fluxos, conceituado por Castells (1999), demandou das cidades novos padrões de infraestrutura, bem como requereu uma mudança de postura das suas administrações. O empresariamento urbano, sobre o qual se debruça Harvey (1996), passou a investir na competitividade, buscando a captação de negócios e profissionais qualificados que colaborassem na manutenção de uma atmosfera atrativa ao mercado internacional.

Os instrumentos utilizados pela gestão urbana contemporânea, ainda que presentes em alguns dos autores supracitados e outros, podem ser compreendidos a partir de Sánchez (1999 e 2001) e Vainer (2000). No contexto abordado, o *Planejamento Estratégico* entra em evidência como uma agenda de ações (intervenções e eventos) orientada à projeção

internacional da cidade e cujos eixos de maior força são o do *urbanismo espetáculo* e do *city marketing*. O primeiro objetiva construir uma imagem para a cidade, que seja atrativa ao público de investidores e/ou turistas. Há, nesse sentido, “[...] uma ênfase na forma mais do que na função, uma ênfase nos projetos pontuais mais do que nos planos gerais, buscando melhorar a imagem urbana mediante a criação de novos espaços ou pela revitalização de espaços antigos” (SÁNCHEZ, 1999, p. 123). O segundo, por sua vez, visa divulgar a cidade no âmbito internacional através da ideia de que é viável e proveitoso investir ali.

O *planejamento estratégico*, o *urbanismo espetáculo* e o *city marketing* fundem-se (e confundem-se) no trabalho em prol da construção de uma imagem impactante e, principalmente, sedutora, que traduza em si as características econômicas, sociais e tecnológicas concernentes à categoria urbana que se pretende integrar. Tal complexidade, diversas vezes, é expressada pela sua impressão simbólica em um artefato arquitetônico diferenciado, inserido arditosamente na cena urbana. Na “fórmula” do processo de transformação urbana, a arquitetura icônica é proposta como uma espécie de âncora no *masterplan* (o plano geral das intervenções urbanas); um protagonista, no qual se deposita grande expectativa de visibilidade e retorno financeiro.

Segundo Debord (1997), a sociedade capitalista é marcada por uma inversão de valores em que o real é desvirtuado pela difusão de uma ideia fictícia promovida pelo mercado. Nesse processo, os detentores do poder utilizam sua capacidade de persuasão para estimular o consumo através da propagação de um conceito ilusório que o associa ao poder. A sociedade, convencida de que consumir é uma demonstração de poder, se apega a essa prática, numa busca cíclica e fracassada pela felicidade. Isso ocorre também com a arquitetura, quando na conjuntura urbana contemporânea os edifícios icônicos têm o seu valor real (de uso) suplantado pelo consumo de sua imagem. Ao analisar *A arquitetura do espetáculo e o espetáculo da arquitetura*, Paiva (2017) é enfático:

“A arquitetura é um dos principais campos de expressão da cultura do espetáculo no contexto do capitalismo contemporâneo, uma vez que tende a um processo crescente de comodificação que superestima a imagem. As tendências pós-modernas [...] apontavam desde sua origem para a valorização do caráter imagético dos edifícios, estabelecendo novas linguagens de comunicação com o público, empregando desde o recurso ao historicismo e à intervenção no patrimônio edificado, passando pela incorporação da estética do consumo, das marcas, da propaganda e da *pop art*, até a “escandalização” da subjetividade e da abstração com a concepção de formas inéditas e icônicas, contribuindo para qualificar a arquitetura como mercadoria altamente valorizada e estimada na atualidade.” (PAIVA, 2017, p. 265)

Se a corrida urbana (e empresarial) contemporânea é pela diferenciação como estratégia de atração de negócios, não parece interessante ofertar o mesmo que a concorrência. Mesmo diante da provisão de tipos de equipamentos semelhantes, no que diz respeito à oferta de atividades – centros comerciais, culturais e de lazer, entre outros –, a distinção ainda é garantida por meio da arquitetura providenciada para os mesmos. Por isso,

conforme Arantes (2012), na contratação de grifes arquitetônicas, a exclusividade é item contratual, e sua manifestação ocorre tanto na forma do edifício, quanto nos materiais e tecnologias de concepção e/ou execução. É o próprio ineditismo que serve de *marketing* para a obra, a empresa ou a cidade, sendo veiculado internacionalmente junto à imagem do edifício.

A questão das exclusividades envolvidas no processo de produção da arquitetura espetacular é abordada por Arantes (2012) sob o viés da forma e do nível de envolvimento tecnológico necessário à concretização de projetos dessa categoria. As formas icônicas, enquanto aspecto visual dos edifícios, são trabalhadas ao máximo e atreladas a um retorno financeiro. A complexidade, somada a outros fatores, as torna únicas e permite a exploração financeira desse monopólio além do valor de uso da edificação. É comum a estratégia de redução da escala da forma, bem como da reprodução bidimensional da mesma (ou de partes dela), para a concepção de diversos artigos comercializados como *souvenirs* para os visitantes. De maneira semelhante, a experiência proporcionada pelo edifício é vendida como algo que não pode ser vivenciado em outro local.

O emprego de altos níveis tecnológicos, por sua vez, despertou para o fato de que os *softwares* e técnicas utilizados na arquitetura até pouco tempo atrás eram insuficientes para atender à demanda das formas inovadoras. A execução das *flores de aço* de Frank Gehry, por exemplo, requereu o desenvolvimento de novas formas de representação e produção dos projetos, sendo necessário importar tecnologias da engenharia aeronáutica e da medicina para torná-las exequíveis. O CATIA, *software* utilizado pelo arquiteto para sanar o problema de materialização de suas concepções, permitiu a modelagem tridimensional da estrutura e o envio digital de todas as orientações necessárias à confecção das peças em fluxo contínuo.

As circunstâncias diferenciadas em que ocorre a produção desse nicho da arquitetura contemporânea incluem também um grupo seletivo de profissionais responsáveis pela concepção dos edifícios. Nomes como Daniel Libeskind, Frank Gehry, Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Kohn Pedersen & Fox (KPF), Norman Foster, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Renzo Piano, Richard Rogers, Skidmore Owings & Merrill (SOM), Zaha Hadid, entre outros, geralmente adquiriram destaque a partir de uma obra de grande visibilidade, cuja realização funcionou como uma espécie de magneto, atraindo diversos outros contratos. Não raro, esses escritórios desenvolvem uma linguagem estética muito própria, através da qual passam a ser reconhecidos e em decorrência da qual passam a ser demandados. Assim como os edifícios se tornam a marca das cidades e empresas, a plástica neles impressa converte-se na marca (e no *marketing*) dos arquitetos que os concebem.

Nesse sentido, Foster (2017) discute como alguns arquitetos e/ou escritórios apropriam-se de conceitos da modernidade arquitetônica e/ou artística e como empregam os novos materiais e técnicas na consolidação da dimensão imagética de seus projetos. De forma bastante sintética, podemos dizer que: (1) Richard Rogers, influenciado pelas ideias de Buckminster Fuller desenvolve uma arquitetura *pop* e *high-tech*, com o deslocamento das instalações para o exterior da estrutura; (2) Norman Foster, também com apelo *high-tech*, adota o *diagrid* (malha losangular em vidro), que lhe permite trabalhar com diversas geometrias; (3) Renzo Piano, baseado em experiências do passado, alia o uso de materiais tradicionais e técnicas sofisticadas, utilizando a *peça* (um elemento recorrente no edifício que,

em geral, desempenha função estrutural e estética); (4) Zaha Hadid, influenciada pelo suprematismo de Kazimir Malevich, desenvolve uma linguagem abstracionista que costuma desafiar as convenções cartesianas; (5) Diller Scofidio + Renfro propõem a fusão entre arte, mídia e arquitetura para agregá-la um significado.

Existe, na discussão dos cinco escritórios abordados por Hal Foster, dois aspectos principais: (1) a preocupação, por parte dos arquitetos, em estabelecer uma estética distinta para a própria obra; e (2) a necessidade de diferenciar-se dos demais. Consolidar uma estética, conforme demonstrado nas descrições de Richard Rogers, Norman Foster, Renzo Piano, Zaha Hadid e Diller Scofidio + Renfro, transcende a escolha dos materiais e tecnologias empregados. A concretização da linguagem desses profissionais é, pois, conceitual e complexa; ao mesmo tempo em que precisa comunicar seus princípios (como tática de atração de clientes), ela também deve ser, em certa medida, moldável a diferentes programas e contextos. Em virtude disso, é também um processo demorado e contínuo, que envolve experimentações – para testar a viabilidade das ideias – e reinvenções, a fim de manter-se em concordância com as exigências do público-alvo.

Os pontos levantados neste item evidenciam, portanto, o que pode ser entendido como um “percurso” realizado pela arquitetura internacional entre os contextos do modernismo e da contemporaneidade. Ainda que não trace uma sucessão cronológica de acontecimentos, o panorama estabelecido permite a compreensão de que, ao passo que as críticas à arquitetura moderna (particularmente, ao seu Estilo Internacional) foram ponto de partida para a busca por novas soluções estéticas, formais e conceituais na disciplina, as transformações na economia mundial influenciaram a determinação de um novo papel para a arquitetura, entendida a partir de então como objeto de estratégia comercial. Esses dois eventos quase simultâneos, associados, culminam no estabelecimento do que alguns autores, em publicações mais recentes, a exemplo de Valença (2016), referem-se como sendo uma arquitetura *de grife*.

As características de exclusividade apontadas por Arantes (2012) e Foster (2017) representam, portanto, a principal condição de acomodamento entre a concepção arquitetônica e o desempenho econômico almejado. Conforme mencionado anteriormente, são poucos os arquitetos/escritórios que têm participado ativamente deste nicho do mercado e, tendo em vista toda a mediação envolvida em torno do sucesso de suas obras, é inevitável que estes se tornem referência para tantos outros profissionais atuantes na área. Sendo assim, justifica-se a necessidade de conhecê-los além de suas obras para entender o diferencial de formação e/ou atuação que os elevam ao patamar de *starchitects*, não mediante o propósito de estabelecer um padrão a ser buscado, mas sim para compreender se existem (e quais seriam) as características que definem um pequeno grupo responsável pela liderança do mercado de arquitetura no princípio do século XXI.

CONSOLIDAÇÃO DO RECORTE E CARACTERIZAÇÃO GERAL

Na seção anterior, demonstrou-se a estreita relação entre a arquitetura de grife e a mídia. Nesse sentido, Charles Jencks mencionou em entrevista¹, à época do lançamento do livro *The iconic building*, a existência de uma lista de 12 nomes/escritórios que seriam recorrentes nas publicações em torno de projetos icônicos. Este foi o ponto de partida. Apesar de Jencks não citar sua dúzia de eleitos, elaborou-se uma lista a partir dos nomes recorrentes em diversas fontes: Daniel Libeskind, Frank Gehry, Herzog & de Meuron, Jean Nouvel, Kohn Pedersen & Fox (KPF), Norman Foster, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Renzo Piano, Richard Rogers, Skidmore Owings & Merrill (SOM) e Zaha Hadid. Tais escritórios seriam o “senso comum”; aqueles que não poderiam deixar de integrar o estudo de maneira alguma.

A eles, foram acrescentados outros que, apesar de também serem citados nas bibliografias especializadas, talvez não sejam tão repetidos quanto os 12 supracitados. São eles: Adrian Smith, Álvaro Siza Vieira, Bernard Tschumi, César Pelli, Christian de Portzamparc, Coop Himmelb(l)au, David Chipperfield, Diller Scofidio + Renfro (DS+R), Massimiliano Fuksas, Morphosis, Paul Andreu, Rafael Moneo, Rafael Viñoly, Santiago Calatrava, Tom Wright e Will Alsop. Também buscou-se inserir expoentes asiáticos, incorporando ao grupo os nomes de Arata Isozaki, Ken Yeang, Tadao Ando, Toyo Ito e Shigeru Ban. E, por fim, selecionou-se nomes mais “novos”, em termos de faixa etária ou destaque midiático. Nesse caso, refere-se a Bjarke Ingels do BIG (jovem escritório que carrega seu nome), Elemental (escritório chileno liderado por Alejandro Aravena, que ganhou destaque internacional após ganhar o prêmio Pritzker em 2016), Snøhetta (escritório cuja visibilidade foi impulsionada com o projeto para o Memorial do *World Trade Center*, em Nova Iorque) e o escritório MVRDV (que, assim como o BIG, sua aparição no mercado é mais recente).

Outros fatores que contribuíram para a escolha dos profissionais foram: (1) a análise prévia dos portais eletrônicos oficiais dos respectivos escritórios, visto que eles garantem, em sua maioria, o acesso a informações relevantes para o estudo proposto; (2) a observação de pelo menos um projeto que possa ser considerado um marco de sua projeção internacional. Como resultado, obteve-se uma lista de 50 profissionais, correspondentes a 37 escritórios, vide quadro a seguir:

Quadro 1: Escritórios e arquitetos selecionados para compor a pesquisa.

ESCRITÓRIO	ARQUITETO(A)
Adrian Smith + Gordon Gill Architecture	Adrian Smith
aLL Design	Will Alsop
Arata Isozaki & Associates	Arata Isozaki
Arquitecto Álvaro Siza Vieira	Alvaro Siza Vieira
Ateliers Jean Nouvel	Jean Nouvel
Aterlier Christian de Portzamparc / 2Portzamparc	Christian de Portzamparc

¹ A entrevista aborda uma fala de Jencks na *Columbia University*, em que se referiu aos 12 nomes. Disponível em: <<https://archinect.com/features/article/29809/charles-jencks-being-iconic>>. Acesso em: 30 de julho de 2018.



Bernard Tschumi Architects	Bernard Tschumi
Bjarke Ingels Group (BIG)	Bjarke Ingels
Coop Himmelb(l)au	Wolf D. Prix
David Chipperfield Architects	David Chipperfield
Diller Scofidio + Renfro (DS+R)	Elizabeth Diller
	Ricardo Scofidio
	Charles Renfro
Eisenman Architects	Peter Eisenman
Elemental	Alejandro Aravena
Foster + Partners	Norman Foster
Frank O. Gehry & Associates	Frank Gehry
Herzog & de Meuron	Jacques Herzog
	Pierre de Meuron
Kohn Pedersen Fox Associates (KPF)	A. Eugene Kohn
	William Pedersen
	Sheldon Fox
Moneo Brock	Rafael Moneo
Morphosis Architects	Thom Mayne
MVRDV	Winy Maas
	Jacob Van Rijs
	Nathalie de Vries
Office for Metropolitan Architecture (OMA)	Rem Koolhaas
Paul Andreu Architecte	Paul Andreu
Pelli Clarke Pelli Architects	César Pelli
Rafael Viñoly Architects	Rafael Viñoly
Renzo Piano Building Workshop (RPBW)	Renzo Piano
Richard Rogers Partnership (RRP)	Richard Rogers
Santiago Calatrava Architects & Engineers	Santiago Calatrava
Shigeru Ban Architects	Shigeru Ban
Skidmore, Owings & Merrill LLP (SOM)	Gary Haney
	Mustafa K Abadan
	Leo Chow
	Scott Duncan
	Kent Jackson
Snøhetta	Brian Lee
	Kjetil Trædal Thorsen
Studio Fuksas	Craig Dykers
Studio Libeskind	Massimiliano Fuksas
T. R. Hamzah & Yeang Sdn. Bhd.	Daniel Libeskind
Tadao Ando Architects & Associates	Ken Yeang
Toyo Ito Associats, Architects	Tadao Ando
WKK Architects	Toyo Ito
Zaha Hadid Architects	Tom Wright
	Zaha Hadid

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

É possível que a lista estabelecida não esgote a totalidade de arquitetos e escritórios de grife existentes no mundo. O fechamento deste universo de estudo justifica-se pelos critérios considerados, que indicam serem estes escritórios de prestígio internacional que produziram edifícios icônicos consagrados. Consistindo em uma pesquisa exploratória, lida-se com fontes diversas que retardam o processo de levantamento de dados. Além disso, diante da ausência de critérios já estabelecidos em estudo anterior, cuja análise determine quem são as grifes arquitetônicas, inevitavelmente, a seleção tem um componente subjetivo e sempre haverá opiniões divergentes sobre a pertinência de alguns nomes. Considerando, no entanto, que a amostragem consolidada é relevante para atender aos objetivos do estudo, em um primeiro momento é possível caracterizar o grupo quanto ao gênero e à faixa etária.

Quadro 2: Idade e gênero por profissional

ARQUITETO(A)	IDADE	GÊNERO	ARQUITETO(A)	IDADE	GÊNERO
A. Eugene Kohn	87	Masculino	Mustafa K Abadan	60	Masculino
Adrian Smith	73		Nathalie de Vries	53	Feminino
Alejandro Aravena	51		Norman Foster	83	Masculino
Álvaro Siza Vieira	85		Paul Andreu	80	
Arata Isozaki	87		Peter Eisenman	85	
Bernard Tschumi	74		Pierre de Meuron	68	
Bjarke Ingels	43		Rafael Moneo	81	
Brian Lee	NI		Rafael Viñoly	74	
César Pelli	91		Rem Koolhaas	73	
Charles Renfro	54		Renzo Piano	80	
Christian de Portzamparc	74		Ricardo Scofidio	83	
Craig Dykers	57		Richard Rogers	85	
Daniel Libeskind	72		Santiago Calatrava	67	
David Chipperfield	64		Scott Duncan	NI	
Elizabeth Diller	64		Feminino	Sheldon Fox ²	
Frank Gehry	89	Masculino	Shigeru Ban	60	
Gary Haney	63		Tadao Ando	76	
Jacob Van Rijs	52		Thom Mayne	74	
Jacques Herzog	68		Tom Wright	60	
Jean Nouvel	72		Toyo Ito	77	
Ken Yeang	70		Will Alsop ³	NA	
Kent Jackson	NI		William Pedersen	80	
Kjetil Trædal Thorsen	60		Winy Maas	59	
Leo Chow	NI		Wolf D. Prix	75	
Massimiliano Fuksas	74			Zaha Hadid ⁴	NA

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

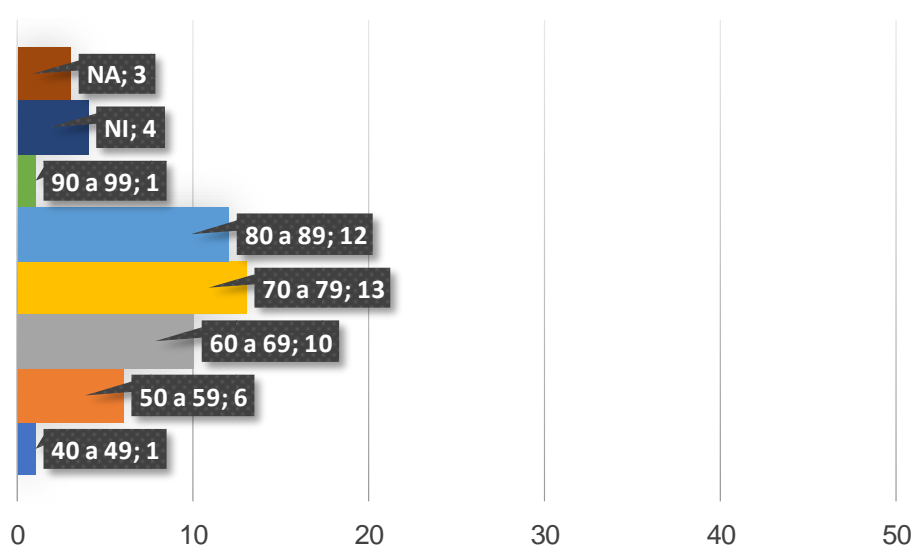
² Falecido em dezembro de 2006, aos 76 anos.

³ Falecido em maio de 2018, aos 70 anos.

⁴ Falecida em março de 2016, aos 65 anos.

Observa-se (Gráfico 1) a predominância de indivíduos acima dos 60 anos de idade – correspondendo a 36 dos 50 profissionais. Se agrupadas as faixas etárias duas a duas, tem-se uma incidência de apenas 7 profissionais abaixo dos 60 anos, contra 23 entre 60 e 79 anos e 13 acima dos 80. Tais números demonstram que o intervalo de idades dominante está entre 60 e 79 anos. Ainda se destaca que ambos os extremos não são representativos para o contexto. Visto que, tanto o subgrupo dos mais jovens, quanto o que reúne os profissionais mais idosos apresentam apenas 01 indivíduo (cada), entende-se estes casos como exceções à “regra”. E, acrescenta-se: caso fossem vivos, Sheldon Fox, Will Alsop e Zaha Hadid teriam atingido no ano de 2018 as idades de 88, 71 e 68 anos, respectivamente, não exercendo qualquer influência significativa sobre os resultados apresentados.

Gráfico 1: Idade dos profissionais



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Por fim, pela observação das fotos a seguir, estima-se que, dentre os que não tiveram suas idades identificadas, um esteja na faixa dos 40 anos (Scott Duncan), um em torno dos 50 anos (Kent Jackson) e outros dois na faixa dos 60 (Leo Chow e Brian Lee). Apesar de arbitrária, essa estimativa colabora para afirmarmos, novamente, que o quadro geral não seria alterado pelas possíveis mudanças. Ou seja, caso esta estimativa esteja correta, a preponderância etária no grupo permanece a mesma.

Figura 5: Scott Duncan



Fonte: www.som.com

Figura 6: Kent Jackson



Fonte: www.som.com

Figura 7: Leo Chow



Fonte: www.som.com

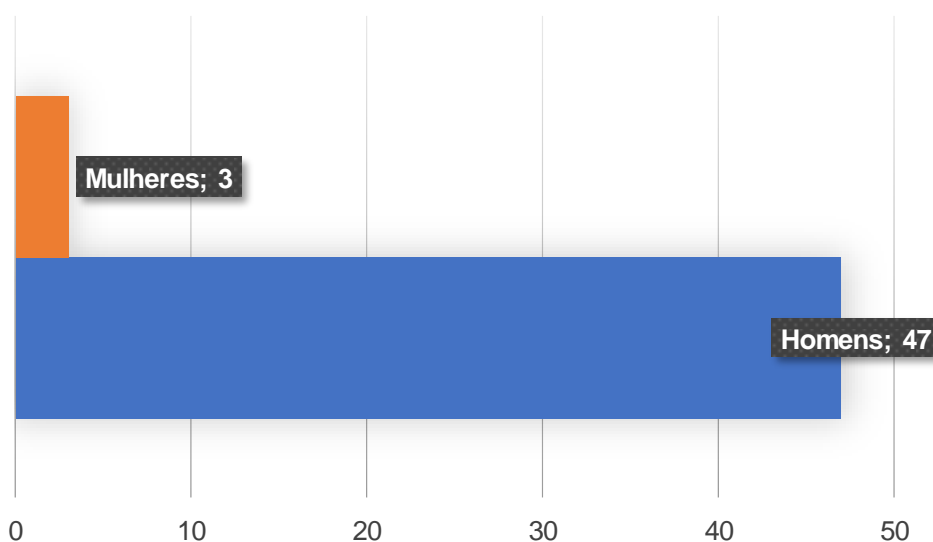
Figura 8: Brian Lee



Fonte: www.som.com

No que diz respeito ao gênero, por sua vez, tem-se 47 profissionais homens e apenas 03 mulheres – respectivamente, 94% e 6% –, vide Gráfico 2, a seguir.

Gráfico 2: Caracterização quanto ao gênero dos profissionais



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

CARACTERÍSTICAS DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL

O primeiro item de análise relacionado à formação dos profissionais refere-se à graduação em arquitetura, observando onde ela ocorreu e o ano de conclusão. No que tange às instituições, destaca-se que: (1) foi possível identificá-las para todos os casos aplicáveis; (2) para alguns arquitetos, foram identificadas mais de uma instituição no período referente à graduação em virtude de transferências e/ou complementações. Sendo assim, constatou-se 60 registros de passagem por 35 instituições, para 48 dos profissionais pesquisados; os outros 02 não possuem graduação em arquitetura, sendo Tadao Ando um autodidata e Gary Haney graduado em outro curso. A incidência de registros por instituição pode ser verificada no quadro abaixo.

Quadro 3: Incidência de registros por universidade na graduação

INSTITUIÇÃO	PAÍS	Nº DE INCIDÊNCIAS
1. <i>Architectural Association School of Architecture</i>	Inglaterra	07
2. <i>Columbia University</i>	Estados Unidos	01
3. <i>Cornell University</i>		04
4. <i>Delft University of Technology</i>	Holanda	03
5. <i>École Nationale des Beaux-Arts</i>	França	03
6. <i>Escola Superior de Belas Artes do Porto</i>	Portugal	01
7. <i>Escuela Técnica Superior de Arquitectura</i>	Espanha	03
8. <i>Harvard University</i>	Estados Unidos	01
9. <i>Institute for Architecture and Urban Studies</i>		01
10. <i>Istituto di Studi Italiani</i>	Itália	01
11. <i>Kingston University London</i>	Inglaterra	02
12. <i>Lehigh University</i>	Estados Unidos	01
13. <i>Manchester University</i>	Inglaterra	01
14. <i>Politecnico di Milano</i>	Itália	01
15. <i>Pontificia Universidade Católica de Chile</i>	Chile	01
16. <i>RHSTL Boskoop</i>	Holanda	01
17. <i>Rice University</i>	Estados Unidos	01
18. <i>Royal Danish Academy of Fine Arts</i>	Dinamarca	01
19. <i>Southern California Institute of Architecture</i>	Estados Unidos	02
20. <i>Swiss Federal Institute of Technology</i>	Suíça	03
21. <i>Texas A & M University</i>	Estados Unidos	01
22. <i>The Cooper Union</i>		04
23. <i>Universidad Nacional de Tucumán</i>	Argentina	01
24. <i>University of Buenos Aires</i>		01
25. <i>University of California</i>	Estados Unidos	01
26. <i>University of Graz</i>	Áustria	01
27. <i>University of Illinois</i>	Estados Unidos	01
28. <i>University of Minnesota</i>		01
29. <i>University of Oregon</i>		01
30. <i>University of Pennsylvania</i>		02
31. <i>University of Rome</i>	Itália	01
32. <i>University of Southern California</i>	Estados Unidos	02
33. <i>University of Texas</i>		01
34. <i>University of Tokyo</i>	Japão	02
35. <i>Vienna University of Technology</i>	Áustria	01

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Conforme o quadro, é possível afirmar que: (1) as instituições apresentadas são importantes no âmbito da arquitetura (algumas no cenário internacional, outras no contexto nacional); (2) não existe um domínio claro na formação desses profissionais por parte de uma

universidade específica; (3) apesar disso, a *Architectural Association School of Architecture* formou o maior número de arquitetos integrantes deste estudo, apresentando 07 alunos; (4) *Cornell University* e *The Cooper Union* aparecem em segundo lugar, com 04 alunos, cada; (5) o terceiro lugar é compartilhado por 04 instituições, que tiveram 03 alunos, cada – *Delft University of Technology*, *École Nationale des Beaux-Arts*, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura* e *Swiss Federal Institute of Technology*.

É válido atentar para o fato de que, dentre as 35 instituições mencionadas, 16 são americanas. Na sequência, aparecem 03 italianas e inglesas, 02 holandesas, austríacas e argentinas e 01 francesa, portuguesa, espanhola, chilena, suíça e japonesa. Isto pode sugerir, a princípio, um predomínio absoluto de universidades americanas, o que parece ainda carecer de um confronto com a origem desses profissionais, pois acredita-se que a superioridade do número de escolas americanas pode, também, estar relacionada a uma maioria de profissionais estadunidenses em detrimento de outras nacionalidades. Logo, não se pode afirmar nada a esse respeito.

No que concerne ao ano de conclusão do curso de graduação, coletou-se informações referentes a 42 dos profissionais pesquisados, sendo 02 casos não aplicáveis – Tadao Ando e Gary Haney, pelos mesmos motivos explicados no quesito anterior. O Quadro 4 apresenta-as e, na sequência, o Gráfico 3 ilustra o resultado obtido: o predomínio de profissionais graduados entre as décadas de 60 e 70, totalizando quase 24 profissionais do quadro geral; em segundo lugar, os formandos da década de 50 – porém, com apenas 07 formandos; e, por fim, os graduados em 80 e 90, apresentando – cada década – somente 04 graduandos.

Quadro 4: Levantamento de dados - ano de formação

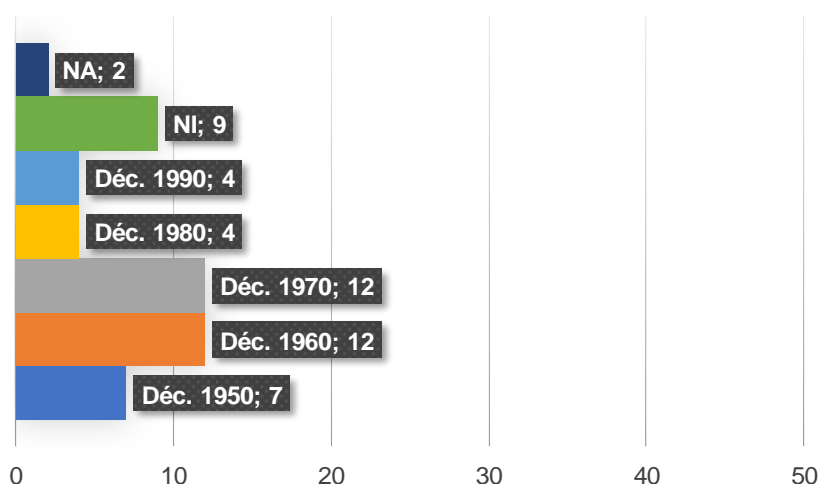
ARQUITETO(A)	GRADUAÇÃO	ARQUITETO(a)	GRADUAÇÃO
A. Eugene Kohn	1953	Mustafa K. Abadan	1982
Adrian Smith	1969	Nathalie de Vries	NI
Alejandro Aravena	1992	Norman Foster	1961
Álvaro Siza Vieira	1955	Paul Andreu	1961
Arata Isozaki	1954	Peter Eisenman	1955
Bernard Tschumi	1969	Pierre de Meuron	1975
Bjarke Ingels	1999	Rafael Moneo	1961
Brian Lee	NI	Rafael Viñoly	1968
César Pelli	NI	Rem Koolhaas	1972
Charles Renfro	NI	Renzo Piano	1964
Christian de Portzamparc	1969	Ricardo Scofidio	1960
Craig Dykers	1985	Richard Rogers	1959
Daniel Libeskind	1970	Santiago Calatrava	1974
David Chipperfield	1977	Scott Duncan	1994
Elizabeth Diller	1979	Sheldon Fox	1953
Frank Gehry	1954	Shigeru Ban	1982
Gary Haney	NA	Tadao Ando	NA ⁵

⁵ Profissional autodidata.

Jacob Van Rijs	NI	Thom Mayne	1979
Jaques Herzog	1975	Tom Wright	1983
Jean Nouvel	1972	Toyo Ito	1969
Ken Yeang	1972	Will Alsop	1973
Kent Jackson	1993	William Pedersen	NI
Kjetil Trædal Thorsen	NI	Winy Maas	NI
Leo Chow	NI	Wolf D. Prix	1968
Massimiliano Fuksas	1969	Zaha Hadid	1977
NI = Não identificado			
NA = Não se aplica			

Fonte: Elaboração da autora, 2018

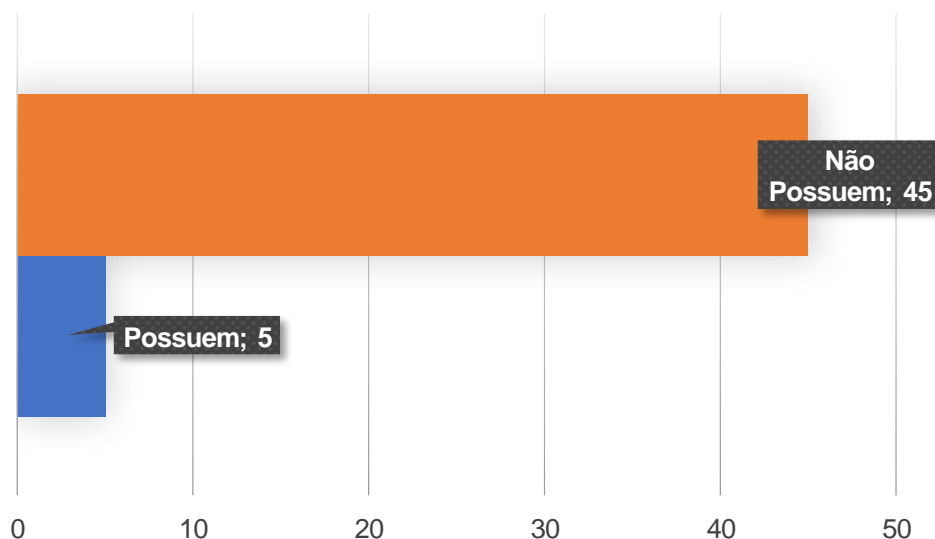
Gráfico 3: Ano de formação



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Além da arquitetura, também se procurou por formações complementares possivelmente realizadas por eles. A princípio, imaginou-se encontrar muitos cursos, principalmente relacionados às engenharias e às artes. No entanto, os resultados surpreenderam ao não se mostrarem tão expressivos. Dentre o universo de investigação, apenas 05 profissionais (10%) manifestaram essa informação, conforme expõem o Gráfico 4 e o Quadro 5. Dentre eles, cabe destacar que o caso de Gary Haney não se trata de um segundo curso, mas sim sua formação principal, uma vez que o mesmo não é graduado em arquitetura.

Gráfico 4: Outra graduação



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

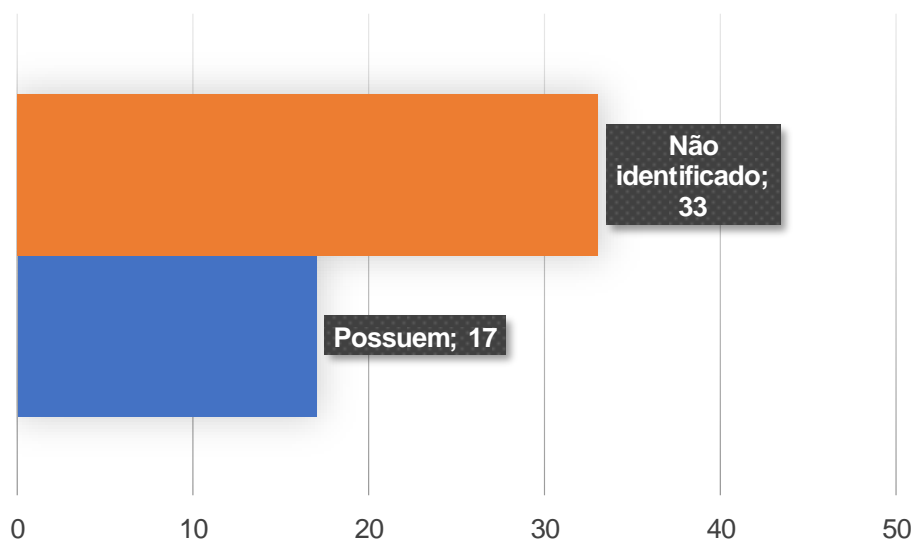
Quadro 5: Outras graduações

ARQUITETO(A)	CURSO	INSTITUIÇÃO
Frank Gehry	Planejamento Urbano	<i>Harvard University</i>
Paul Andreu	Engenharia	<i>École Polytechnique</i>
		<i>École de Ponts Paris Tech</i>
Santiago Calatrava	Engenharia Civil	<i>Swiss Federal Institute of Technology</i>
Gary Haney	<i>Environmental Design</i>	<i>Miami University Ohio</i>
Zaha Hadid	Matemática	<i>American University of Beirut</i>

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

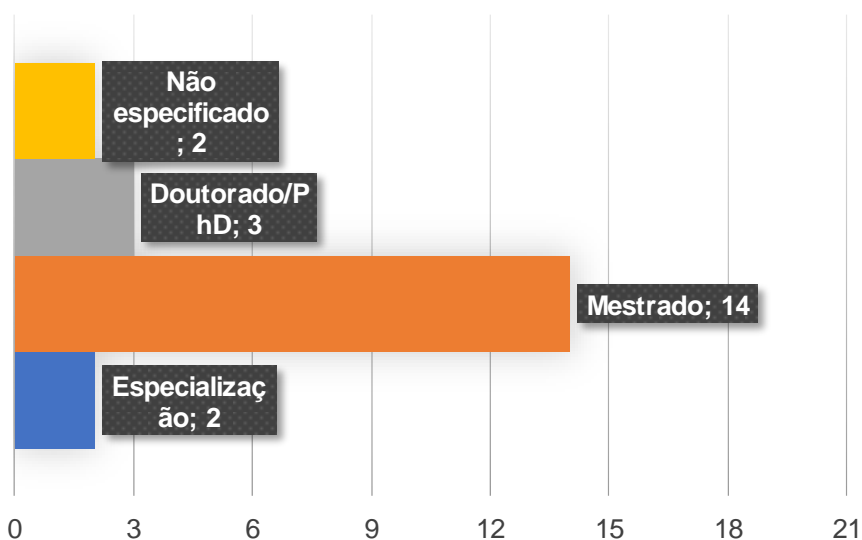
Ainda no aspecto das formações complementares, também se pesquisou a respeito dos cursos de pós-graduação, sem restringir a *stricto sensu* ou *lato sensu*. Assim como no caso anterior, detectou-se que a maioria não apresenta qualquer que seja o título, porém, nesse item o resultado foi mais positivo: 17 profissionais apresentaram algum curso de pós-graduação, enquanto 33 deles não cursaram (Gráfico 5). Aqueles que contêm, totalizam 21 títulos – 02 não especificados, 14 mestrados, 03 doutorados/PhD e 01 especialização (Gráfico 6).

Gráfico 5: Títulos de pós-graduação



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Gráfico 6: Número de títulos por tipo



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

O penúltimo item explorado nas questões de formação se confunde um pouco com a atuação. As experiências de docência, ao mesmo tempo em que são uma forma de prática profissional, têm potencial de exercer forte influência sobre o pensamento dos arquitetos e por isto foi alocada na análise da formação. Defende-se este ponto de vista pelo entendimento do ambiente universitário como um espaço de debates, em que, não só as trocas, mas também a produção de conhecimento é constante. Assim, parece coerente dizer que o *star system*, em permanente busca por novas soluções, se utilize da discussão acadêmica para fortalecer seu trabalho. Por outro lado, a academia também se beneficia dessa relação, utilizando os *starchitects* como objeto de projeção mercadológica. Com isso, consegue melhorar seus *rankings*, atrair alunos, pesquisas e investimentos.

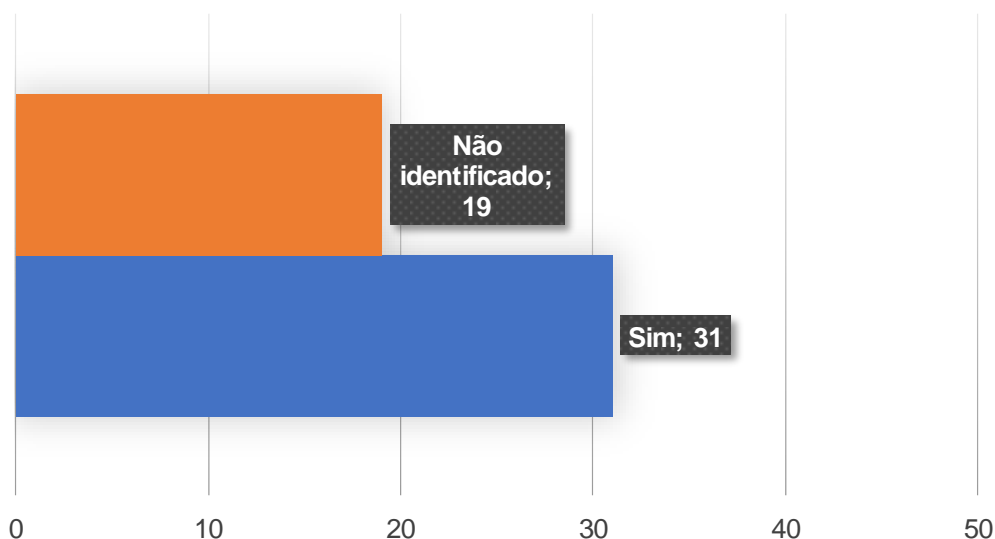
Corroborando com a ideia anunciada, a pesquisa mostrou que pelo menos 31 dos integrantes têm alguma experiência de docência, representando 62% do grupo (Quadro 6 e Gráfico 7).

Quadro 6: Levantamento de dados - experiência de docência

ARQUITETO(A)	DOCÊNCIA	ARQUITETO(A)	DOCÊNCIA
A. Eugene Kohn	NI	Mustafa K. Abadan	NI
Adrian Smith		Nathalie de Vries	Sim
Alejandro Aravena	Sim	Norman Foster	NI
Álvaro Siza Vieira		Paul Andreu	Sim
Arata Isozaki	NI	Peter Eisenman	
Bernard Tschumi	Sim	Pierre de Meuron	
Bjarke Ingels		Rafael Moneo	
Brian Lee	NI	Rafael Viñoly	
César Pelli	Sim	Rem Koolhaas	
Charles Renfro		Renzo Piano	NI
Christian de Portzamparc	NI	Ricardo Scofidio	Sim
Craig Dykers	Sim	Richard Rogers	NI
Daniel Libeskind		Santiago Calatrava	Sim
David Chipperfield	NI	Scott Duncan	NI
Elizabeth Diller	Sim	Sheldon Fox	
Frank Gehry	NI	Shigeru Ban	Sim
Gary Haney	Sim	Tadao Ando	
Jacob Van Rijs		Thom Mayne	
Jaques Herzog		Tom Wright	NI
Jean Nouvel	NI	Toyo Ito	Sim
Ken Yeang		Will Alsop	NI
Kent Jackson		William Pedersen	Sim
Kjetil Trædal Thorsen	Sim	Winy Maas	
Leo Chow	NI	Wolf D. Prix	
Massimiliano Fuksas	Sim	Zaha Hadid	
NI = Não identificado			

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Gráfico 7: Experiência de docência



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

A esse número de arquitetos docentes correspondem 124 registros de passagem por 57 instituições de ensino, conforme apresentado no Quadro 7. Novamente, as escolas americanas se sobressaem: somam 24, enquanto as japonesas – em segundo lugar – totalizam apenas 07, e as 26 restantes estão distribuídas em 12 países. Além disso, as três instituições que mais receberam personagens desta pesquisa também são americanas – de elite e de grife: *Harvard University* (16), *Columbia University* (11) e *Yale University* (8), respectivamente.

Quadro 7: Incidência de arquitetos docentes por instituição de ensino

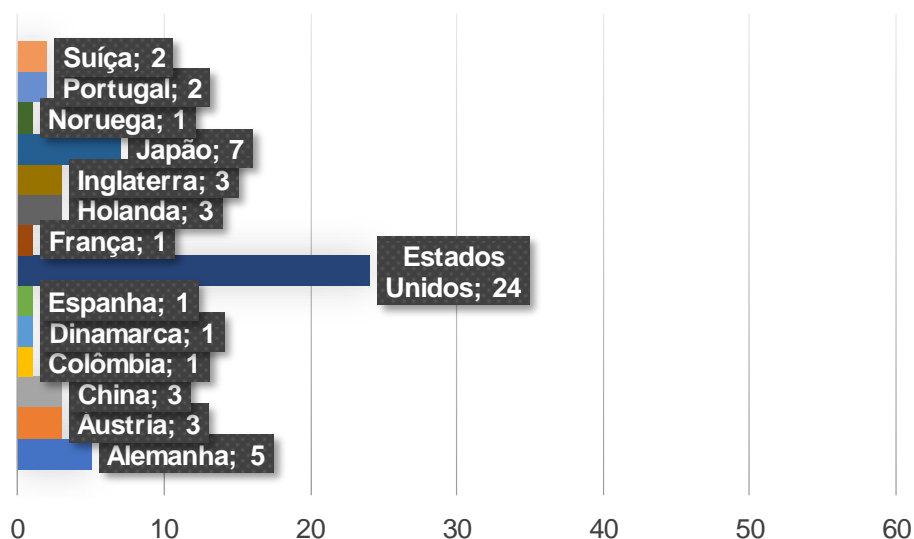
INSTITUIÇÃO	PAÍS	Nº DE INCIDÊNCIAS
1. <i>Akademie der Bildenden Künste</i>	Áustria	01
2. <i>Architectural Association School of Architecture</i>	Inglaterra	03
3. <i>Architectural College</i>	Noruega	01
4. <i>Architecture Academy Arnhem</i>	Holanda	01
5. <i>Berlage Institute</i>		03
6. <i>Columbia University</i>	Estados Unidos	11
7. <i>Cornell University</i>		02
8. <i>Cranbrook Academy of Art</i>		01
9. <i>École Polytechnique Fédérale de Lausanne</i>		Suíça
10. <i>École Spéciale d'Architecture</i>	França	01
11. Escola Superior de Belas Artes do Porto	Portugal	01
12. <i>Escuela Técnica Superior de Arquitectura</i>	Espanha	03
13. Faculdade de Arquitetura do Porto	Portugal	01
14. <i>Harvard University</i>	Estados Unidos	16
15. <i>Illinois Institute of Technology</i>		01
16. <i>Institute for Architecture and Urban Studies</i>		03
17. <i>Keio University</i>	Japão	01



18. <i>Kyoto University of Art and Design</i>		02
19. <i>Leuphana University of Lüneburg</i>	Alemanha	01
20. <i>Massachussets Istitute of Technology</i>	Estados Unidos	01
21. <i>Nihon University</i>	Japão	01
22. <i>Northeastern University</i>	Estados Unidos	01
23. <i>Ohio State University</i>		02
24. <i>Parsons School of Design</i>		02
25. <i>Pratt Institute</i>		01
26. <i>Princeton University</i>		04
27. <i>Rhode Island School of Design</i>		01
28. <i>Rice University</i>		03
29. <i>Royal Danish Academy of Fine Arts</i>	Dinamarca	02
30. <i>School of Visual Arts</i>	Estados Unidos	01
31. <i>Southern California Institute of Architecture</i>		02
32. <i>Staatliche Akademie der Bildenden Künste</i>	Alemanha	01
33. <i>Swiss Federal Institute of Technology</i>	Suíça	03
34. <i>Syracusa University</i>	Estados Unidos	01
35. <i>Tama Art University</i>	Japão	02
36. <i>Technical University Munich</i>	Alemanha	01
37. <i>Technical University of Berlin</i>		02
38. <i>Technical University of Delft</i>	Holanda	02
39. <i>The Bartlett School of Architecture</i>	Inglaterra	02
40. <i>The Cooper Union</i>	Estados Unidos	04
41. <i>Tokyo Institute of Technology</i>	Japão	01
42. <i>Tongji University Shangai</i>	China	01
43. <i>Universidad de Los Andes</i>	Colômbia	01
44. <i>University of Applied Arts</i>	Áustria	02
45. <i>University of California</i>	Estados Unidos	02
46. <i>University of Cambridge</i>	Inglaterra	01
47. <i>University of Hong Kong</i>	China	01
48. <i>University of Innsbruck</i>	Áustria	01
49. <i>University of Kentucky</i>	Estados Unidos	01
50. <i>University of Minnesota Foundation</i>		01
51. <i>University of Pennsylvania</i>		02
52. <i>University of Tokyo</i>	Japão	02
53. <i>University of Wismar</i>	Alemanha	01
54. <i>Washington University</i>	Estados Unidos	01
55. <i>Yale University</i>		08
56. <i>Yokohama National University</i>	Japão	01
57. <i>Zhejiang University</i>	China	01

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Gráfico 8: Docência - número de instituições de ensino por país



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Antes de passarmos ao último item de análise sobre a formação dos arquitetos, cabe fazer uma leitura geral das passagens desses profissionais pelas instituições de ensino, considerando todos os estágios analisados anteriormente (graduação, pós e docência). Este apanhado soma 190 registros de vínculos distribuídos por 80 universidades (vide Quadro 8), cujo *ranking* é liderado pelas seguintes instituições: *Harvard University* (18); *Columbia University* (12); *Architectural Association School of Architecture* (10); *The Cooper Union* (8); e *Yale University* (8).

Quadro 8: Análise geral - incidência de arquitetos por instituição de ensino

INSTITUIÇÃO	PAÍS	Nº DE INCIDÊNCIAS
1. <i>Akademie der Bildenden Künste</i>	Áustria	01
2. <i>American University of Beirut</i>	Líbano	01
3. <i>Architectural Association School of Architecture</i>	Inglaterra	10
4. <i>Architectural College</i>	Noruega	01
5. <i>Architecture Academy Arnhem</i>	Holanda	01
6. <i>Berlage Institute</i>		03
7. <i>Columbia University</i>	Estados Unidos	12
8. <i>Cornell University</i>		06
9. <i>Cranbrook Academy of Art</i>		01
10. <i>Delft University of Technology</i>	Holanda	03
11. <i>École de Ponts Paris Tech</i>	França	01
12. <i>École Nationale des Beaux-Arts</i>		03
13. <i>École Polytechnique</i>		01
14. <i>École Polytechnique Fédérale de Lausanne</i>	Suíça	01
15. <i>École Spéciale d'Architecture</i>	França	01



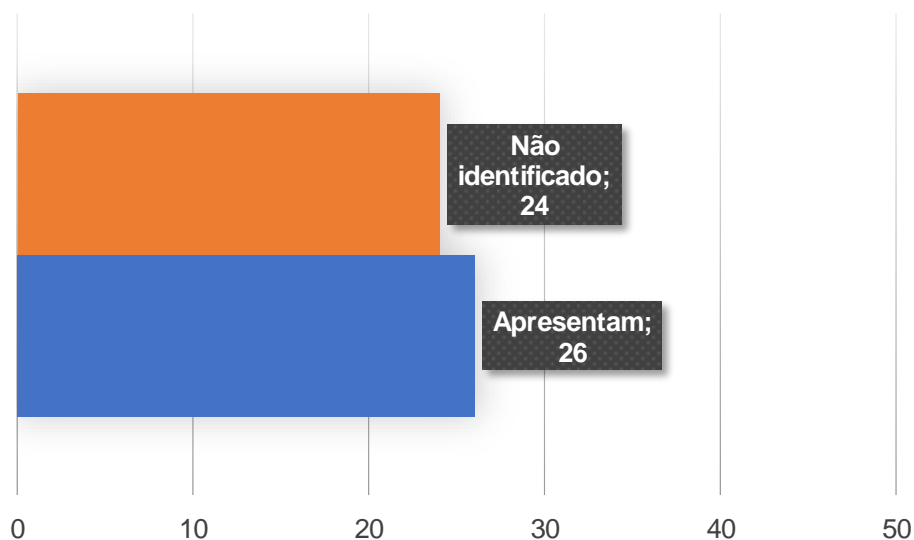
16. Escola Superior de Belas Artes do Porto	Portugal	02
17. <i>Escuela Técnica Superior de Arquitectura</i>	Espanha	06
18. Faculdade de Arquitetura do Porto	Portugal	01
19. <i>Harvard University</i>	Estados Unidos	18
20. <i>Illinois Institute of Technology</i>		01
21. <i>Institute for Architecture and Urban Studies</i>		04
22. <i>Istituto di Studi Italiani</i>	Itália	01
23. <i>Keio University</i>	Japão	01
24. <i>Kingston University London</i>	Inglaterra	02
25. <i>Kyoto University of Art and Design</i>	Japão	02
26. <i>Lehigh University</i>	Estados Unidos	01
27. <i>Leuphana University of Lüneburg</i>	Alemanha	01
28. <i>Manchester University</i>	Inglaterra	01
29. <i>Massachusetts Institute of Technology</i>	Estados Unidos	01
30. <i>Miami University Ohio</i>		01
31. <i>Nihon University</i>	Japão	01
32. <i>Northeastern University</i>	Estados Unidos	01
33. <i>Ohio State University</i>		02
34. <i>Parsons School of Design</i>		02
35. <i>Politecnico di Milano</i>	Itália	01
36. <i>Pontificia Universidade Católica de Chile</i>	Chile	01
37. <i>Pratt Institute</i>	Estados Unidos	01
38. <i>Princeton University</i>		04
39. <i>Rhode Island School of Design</i>		01
40. <i>RHSTL Boskoop</i>	Holanda	01
41. <i>Rice University</i>	Estados Unidos	04
42. <i>Royal Danish Academy of Fine Arts</i>	Dinamarca	03
43. <i>School of Visual Arts</i>	Estados Unidos	01
44. <i>Southern California Institute of Architecture</i>		04
45. <i>Staatliche Akademie der Bildenden Künste</i>	Alemanha	01
46. <i>Swiss Federal Institute of Technology</i>	Suíça	07
47. <i>Syracusa University</i>	Estados Unidos	01
48. <i>Tama Art University</i>	Japão	02
49. <i>Technical University Munich</i>	Alemanha	01
50. <i>Technical University of Berlin</i>		02
51. <i>Technical University of Delft</i>	Holanda	02
52. <i>The Bartlett School of Architecture</i>	Inglaterra	02
53. <i>The Cooper Union</i>	Estados Unidos	08
54. <i>Texas A & M University</i>		01
55. <i>Tokyo Institute of Technology</i>	Japão	01
56. <i>Tongji University Shanghai</i>	China	01
57. <i>Universidad de Los Andes</i>	Colômbia	01
58. <i>Universidad Nacional de Tucumán</i>	Argentina	01
59. <i>University of Applied Arts</i>	Áustria	02
60. <i>University of Buenos Aires</i>	Argentina	01

61. <i>University of California</i>	Estados Unidos	03
62. <i>University of Cambridge</i>	Inglaterra	01
63. <i>University of Graz</i>	Áustria	01
64. <i>University of Hong Kong</i>	China	01
65. <i>University of Illinois</i>	Estados Unidos	01
66. <i>University of Innsbruck</i>	Áustria	01
67. <i>University of Kentucky</i>	Estados Unidos	01
68. <i>University of Minnesota Foundation</i>		02
69. <i>University of Oregon</i>		01
70. <i>University of Pennsylvania</i>		04
71. <i>University of Rome</i>	Itália	01
72. <i>University of Southern California</i>	Estados Unidos	02
73. <i>University of Texas</i>		01
74. <i>University of Tokyo</i>	Japão	04
75. <i>University of Wismar</i>	Alemanha	01
76. <i>Vienna University of Technology</i>	Áustria	01
77. <i>Washington University</i>	Estados Unidos	01
78. <i>Yale University</i>		08
79. <i>Yokohama National University</i>	Japão	01
80. <i>Zhejiang University</i>	China	01

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

A última investigação sobre a formação preocupa-se com as relações de tutoria. Foram considerados tutores os profissionais de renome que tenham sido seus professores ou chefes. Identificou-se, assim, 47 tutores para 26 arquitetos (Gráfico 9), relacionados no Quadro 9. Ademais, é curioso observar que pelo menos 07 nomes da lista analisada nesta pesquisa foram tutores de seus colegas.

Gráfico 9: Relações de tutoria



Fonte: Elaboração da autora

Quadro 9: Relações de tutoria

ARQUITETO(A)	TUTOR
A. Eugene Kohn	Romaldo Giurgola
	Robert Venturi
	Louis Kahn
Adrian Smith	SOM
Álvaro Siza Vieira	Fernando Távora
Arata Isozaki	Kenzo Tange
Bjarke Ingels	Rem Koolhaas
César Pelli	Eero Saarinen
Charles Renfro	Smith-Miller + Hawkinson Architects
	Ralph Appelbaum Architects
Daniel Libeskind	Peter Eisenman
	Richard Meier
David Chipperfield	Douglas Stephen
	Norman Foster
	Richard Rogers
Frank Gehry	Andre Remondet
	Victor Gruen
Jaques Herzog	Aldo Rossi
	Dolf Schnebi
Jean Nouvel	Claude Parent
	Paul Virilio
Norman Foster	Serge Chermayeff
	Paul Rudolph
	Vincent Scully
Pierre de Meuron	Aldo Rossi
	Dolf Schnebi
Rafael Moneo	Javer Sáens de Oiza
	Jorn Utzøen
Rem Koolhaas	Oswald Mathias Ungers
Renzo Piano	Franco Albini
	Louis Kahn
Richard Rogers	Paul Rudolph
	James Stirling
Shigeru Ban	Arata Isozaki
	Ricardo Scofidio
	Tod Williams
	Bernard Tschumi
	Peter Eisenman
	John Hejduk
Sheldon Fox	Romaldo Giurgola
	Robert Venturi
	Louis Kahn

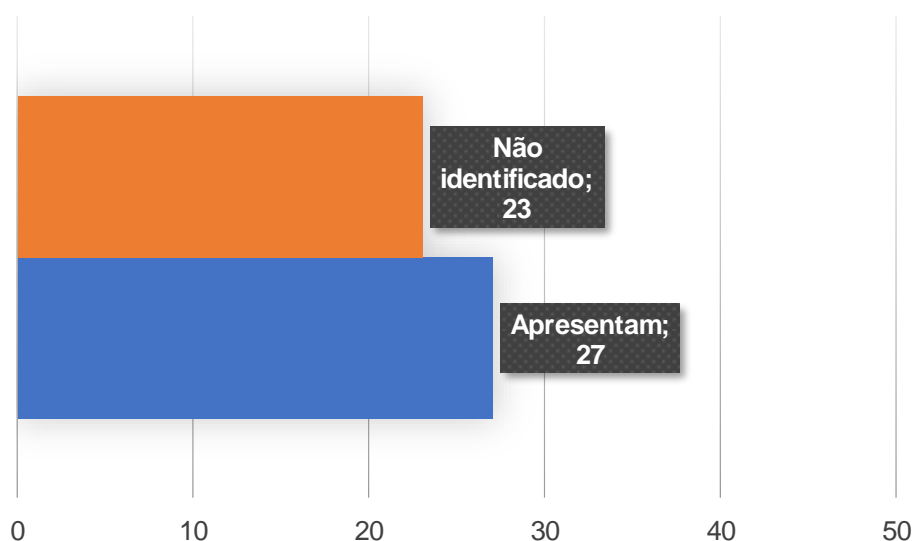
Tadao Ando	Le Corbusier
Thom Mayne	Victor Gruen
Toyo Ito	Kiyonori Kikutake
Will Alsop	Cedric Price
Zaha Hadid	Rem Koolhaas

Fonte: Elaboração da autora, 2018

CARACTERÍSTICAS DE ATUAÇÃO PROFISSIONAL

A última análise da seção anterior abrangeu as relações de tutoria, mostrando profissionais que foram aprendizes de outros nomes da arquitetura e vice-versa. Agora, convém verificar a respeito de experiências prévias: períodos trabalhados para outros escritórios ou antigas sociedades, pois ambos podem ser interpretados como momentos de experimentação e/ou de amadurecimento profissional. Detectou-se informações referentes a 27 profissionais, mas ainda não seria correto afirmar que os demais não estabeleceram esse tipo de prática. Em alguns casos, a não identificação pode ter se dado apenas pela carência da informação nas fontes consultadas para esta pesquisa.

Gráfico 10: Experiência prévia



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Para os 27 arquitetos referidos, correspondem 50 vivências profissionais preliminares. Elas foram classificadas, segundo o tipo de vínculo, em: (1) sócio, quando se tratava de escritório próprio; (2) colaborador, quando integrava o quadro de arquitetos, independentemente da função desempenhada; (3) aprendiz, para os casos de estágios. A distribuição desses dados pode ser observada no Quadro 10 e Gráfico 11.

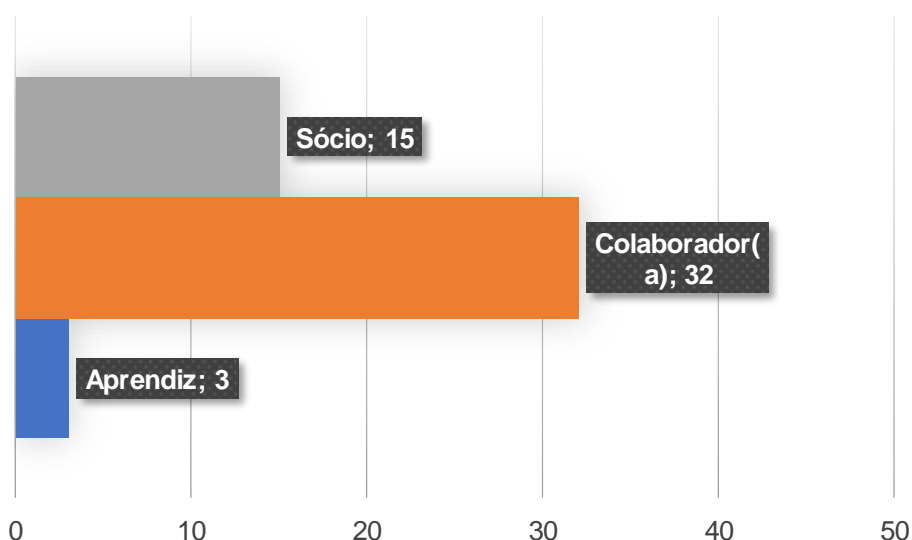
Quadro 10: Experiências prévias e tipos de vínculos

ARQUITETO(A)	EXPERIÊNCIA	VÍNCULO
A. Eugene Kohn	John Carl Warnecke	Colaborador
Adrian Smith	SOM	
Alejandro Aravena	Alejandro Aravena Architects	Sócio
Álvaro Siza Vieira	Fernando Távora	Colaborador
Arata Isozaki	Tange Associates	
Bjarke Ingels	OMA Rotterdam	
	PLOT Architects	Sócio
César Pelli	Eero Saarinen & Associates	Colaborador
Charles Renfro	Smith-Miller + Hawkinson Architects	
	Ralph Appelbaum Architects	
	Department of Design	Sócio
Daniel Libeskind	Richard Meier	Aprendiz
David Chipperfield	Peter Eisenman	Colaborador
	Douglas Stephen	
	Norman Foster	
Frank Gehry	Richard Rogers	
	Victor Gruen Associates	
	Pereira & Luckman	
	Andre Remondet	
Jean Nouvel	Claude Parent e Paul Virilio	Sócio
	Gilbert Lézénès e François Seigner	
	Gilbert Lézénès e Pierre Soria	
Massimiliano Fuksas	Granma Studio	
Norman Foster	Team 4	Colaborador
	Buckminster Fuller	
Rafael Moneo	Javer Sáenz Oiza	Aprendiz
	Jorn Utzon	Colaborador
Rafael Viñoly	Estudio de Arquitectura	Sócio
Renzo Piano	Franco Albini	Aprendiz
	Louis Kahn	Colaborador
	Piano & Rogers	Sócio
	Piano & Rice	
Richard Rogers	SOM	Colaborador
	Team 4	Sócio
	Piano & Rogers	
Sheldon Fox	Kahn & Jacobs	Colaborador
	John Carl Warnecke	
Shigeru Ban	Arata Isozaki	
Thom Mayne	Victor Gruen Associates	
Tom Wright	Atkins	
Toyo Ito	Kiyonori Kikutake Architects & Associates	
Will Alsop	Maxwell Fry & Jane Drew	

	Cedric Price	
	Alsop & Lyall	Sócio
	Alsop & Störmer	
	Alsop Architects	
	RMJM	
William Pedersen	I.M. Pei	Colaborador
	John Carl Warnecke	
Zaha Hadid	OMA	

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Gráfico 11: Classificação das experiências prévias por tipo de vínculo



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Passando aos escritórios atuais da lista de arquitetos, verificou-se, primeiramente, há quanto tempo tais empresas encontram-se no mercado. Conforme ilustra o Gráfico 12, as décadas de 70 e 80 assistiram à fundação da maior parte dos escritórios, seguidas pela década de 60. Este fato se mostra interessante quando relacionado à predominância da formação dos arquitetos entre as décadas de 60 e 70, seguidas pela década de 50. Tal proximidade sugere uma possível tendência à consolidação dos escritórios durante a primeira década de formação. Além disso, atenta-se aqui para: (1) a existência de uma lacuna na década de 40; (2) o fato de o escritório mais antigo ser o SOM, cujo sucesso permanece mesmo décadas após o falecimento dos sócios-fundadores (que dão nome à empresa); (3) o escritório mais recente ser o WKK Architects, que conta com a experiência adquirida por Tom Wright durante anos de trabalho para a Atkins.

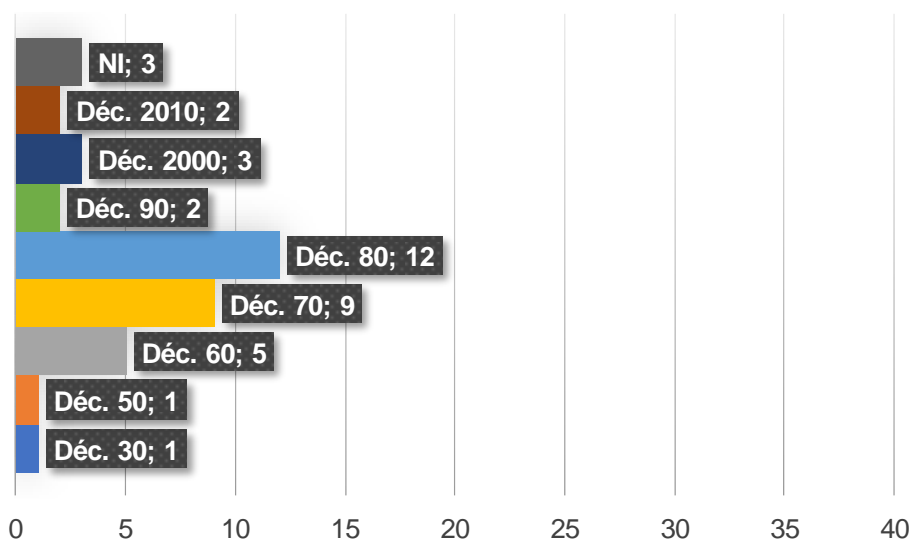
Quadro 11: Ano de fundação dos escritórios

ESCRITÓRIO	ANO	ESCRITÓRIO	ANO
Adrian Smith + Gordon Gill Archit.	2006	MVRDV	1993
aLL Design	2011	Office for Metropolitan Architecture	1975
Arata Isozaki & Associates	1963	Paul Andreu Architecte	NI

Arquiteto Álvaro Siza Vieira	1954	Pelli Clarke Pelli Architects	1977
Ateliers Jean Nouvel	1994	Rafael Viñoly Architects	1983
Aterlier Christian de Portzamparc	1980	Renzo Piano Building Workshop	1981
Bernard Tschumi Architects	1983	Richard Rogers Partnership	1977
Bjarke Ingels Group (BIG)	2005	Santiago Calatrava Architects & Eng.	1981
Coop Himmelb(l)au	1968	Shigeru Ban Architects	1985
David Chipperfield Architects	1985	Skidmore, Owings & Merrill LLP	1936
Diller Scofidio + Renfro	1981	Snøhetta	1989
Eisenman Architects	1984	Studio Fuksas	1989
Elemental	2001	Studio Libeskind	1989
Foster + Partners	1967	T. R. Hamzah & Yeang Sdn. Bhd.	1975
Frank O. Gehry & Associates	1962	Tadao Ando Architects & Associates	1969
Herzog & de Meuron	1978	Toyo Ito Associats, Architects	1979
Kohn Pedersen & Fox Associates	1976	WKK Architects	2013
Moneo Brock	NI	Zaha Hadid Architects	1979
Morphosis Architects	1972	NI = Não identificado	

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Gráfico 12: Fundação dos escritórios



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Além da característica de serem, em sua maioria, empresas duradouras, as grifes arquitetônicas costumam dispersar-se pelo mundo através sedes e sub-sedes, provavelmente, para acompanharem mais de perto os principais polos da construção civil e, assim, manterem-se atuantes em diversas regiões. Para as 37 empresas analisadas, foram identificados 124 escritórios físicos⁶, conforme detalhamento no Quadro 12.

⁶ Para os casos de Frank Gehry e Santiago Calatrava, em que não foi possível identificar a localização do(s) escritórios, foi admitido o quantitativo mínimo de 1 escritório para cada um deles.

Quadro 12: Quantitativo de escritórios físicos

ESCRITÓRIO	SEDE(S)	SUBSEDE(S)
Adrian Smith	01	01
Alejandro Aravena	01	-
Álvaro Siza Vieira	01	-
Arata Isozaki	01	03
Bernard Tschumi	01	01
Bjarke Ingels	01	02
César Pelli	01	05
Christian de Portzamparc	01	-
Daniel Libeskind	01	01
David Chipperfield	01	03
Diller Scofidio + Renfro	01	-
Frank Gehry	01	-
Herzog & de Meuron	01	04
Jean Nouvel	01	-
Ken Yeang	01	03
Kohn, Pedersen & Fox	01	05
Massimiliano Fuksas	01	02
MVRDV	01	01
Norman Foster	01	11
Paul Andreu	01	-
Peter Eisenman	01	-
Rafael Moneo	01	01
Rafael Viñoly	02	07
Rem Koolhaas	02	05
Renzo Piano	01	02
Richard Rogers	01	01
Santiago Calatrava	01	-
Shigeru Ban	01	02
Snøhetta	02	02
Skidmore, Owings & Merrill	01	09
Tadao Ando	01	-
Thom Mayne	01	01
Tom Wright	01	-
Toyo Ito	01	01
Wil Alsop	01	02
Wolf D. Prix	03	06
Zaha Hadid	01	01
Somatório Parcial	42	82
Total		124

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

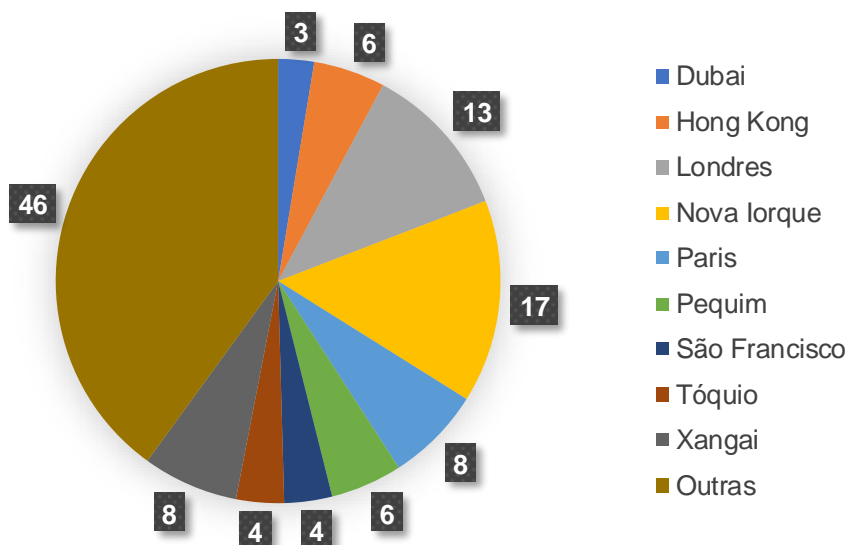
As 122 unidades cuja localização pôde ser identificada estão distribuídas em 49 cidades (Quadro 13). Assim, observa-se: (1) a concentração de cidades nos continentes das Américas do Sul e Norte, Europa, Ásia e Oceania; (2) maior número de escritórios em Nova Iorque e Londres – 17 e 13, respectivamente –, seguidas por Paris e Xangai, ambas com 08; (3) apenas 09 cidades concentram 60% das sedes e sub-sedes – os outros 40% estão distribuídos entre 40 cidades (Gráfico 13). Aqui, novamente, um fato se destaca. Durante a discussão das experiências de docência, constatou-se o predomínio de instituições americanas e, agora, vê-se que 17 escritórios estão presentes somente na cidade de Nova Iorque. A alta incidência de ensino em universidades americanas, somada ao grande número de escritórios presentes no país, portanto, parece ser um ponto comum.

Quadro 13: Distribuição do número de escritórios por cidade

CIDADE	Nº DE ESCRITÓRIOS	CIDADE	Nº DE ESCRITÓRIOS
1. Abu Dhabi	04	26. Melbourne	01
2. Ampang	01	27. Milão	02
3. Baku	01	28. Mumbai	01
4. Bangkok	01	29. New Heaven	01
5. Barcelona	02	30. Nova Iorque	17
6. Basel	01	31. Osaka	01
7. Berlim	02	32. Oslo	01
8. Brisbane	01	33. Palo Alto	01
9. Buenos Aires	02	34. Paris	08
10. Caldecott Close	01	35. Pequim	06
11. Chicago	03	36. Porto	01
12. Chongqing	01	37. Roma	01
13. Copenhague	01	38. Rotterdam	02
14. Cupertino	01	39. Saint Louis	01
15. Doha	02	40. Santiago	01
16. Dubai	03	41. São Francisco	04
17. Frankfurt	01	42. Seul	01
18. Gênova	01	43. Shenzhen	01
19. Hong Kong	06	44. Singapura	01
20. Horsham	01	45. Tóquio	04
21. Innsbruck	01	46. Viena	01
22. Londres	13	47. Washington	01
23. Los Angeles	02	48. Xangai	08
24. Madri	02	49. Zurique	01
25. Manchester	01		

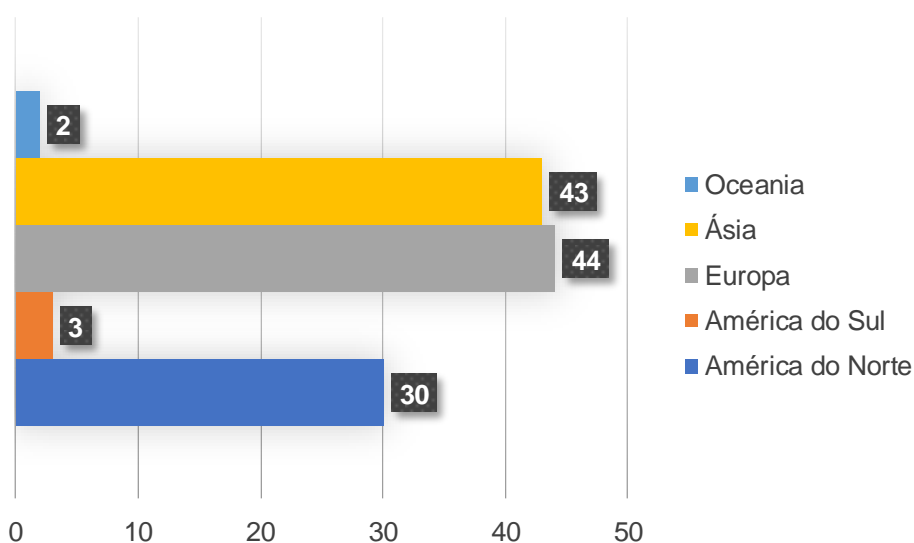
Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Gráfico 13: Concentração de escritórios por cidade



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Gráfico 14: Concentração dos escritórios por continente



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

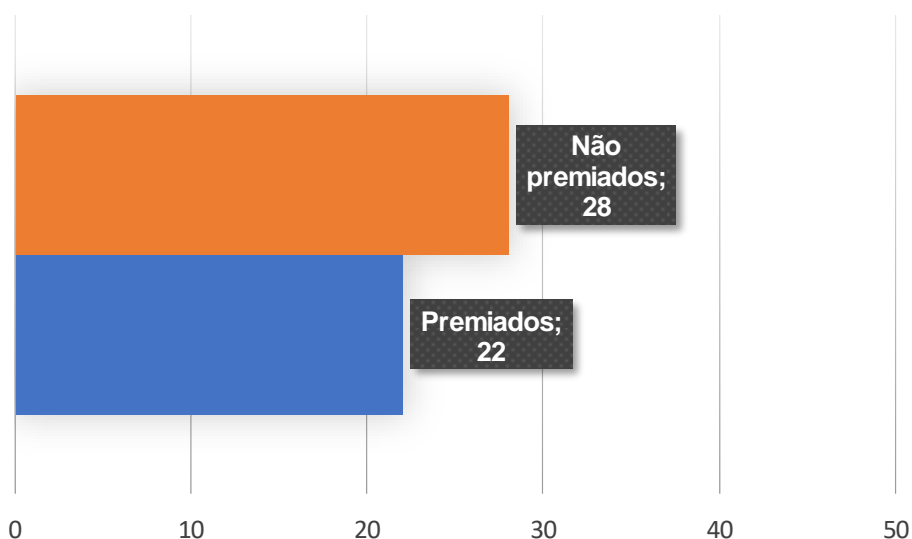
PREMIAÇÕES RECEBIDAS

Como último item de análise, expõe-se a questão das premiações recebidas, uma vez que os troféus, medalhas e similares são itens concedidos aqueles que se destacam de seus semelhantes quando avaliados sob determinado critério. Foram eleitos 05 importantes prêmios da arquitetura para verificar quais componentes desta pesquisa foram condecorados: (1) o *Pritzker Prize*, concedido anualmente a um arquiteto, ou mais, em vida, cujo trabalho demonstre talento, visão e comprometimento e gere contribuições para a humanidade; (2) a *Royal Gold Medal*, concedida pela rainha da Inglaterra em reconhecimento pelo trabalho desenvolvido ao longo da vida; (3) o *Praemium Imperiale*, concedido anualmente pela

Associação de Artes do Japão; (4) o *AIA Gold Medal*, concedido pelo *American Institute of Architects*, que premia aqueles cuja obra deixa um legado para a teoria e a prática da arquitetura; (5) o *Golden Lion for Life Achievement*, concedido pela Bienal de Veneza, também pelo trabalho vitalício.

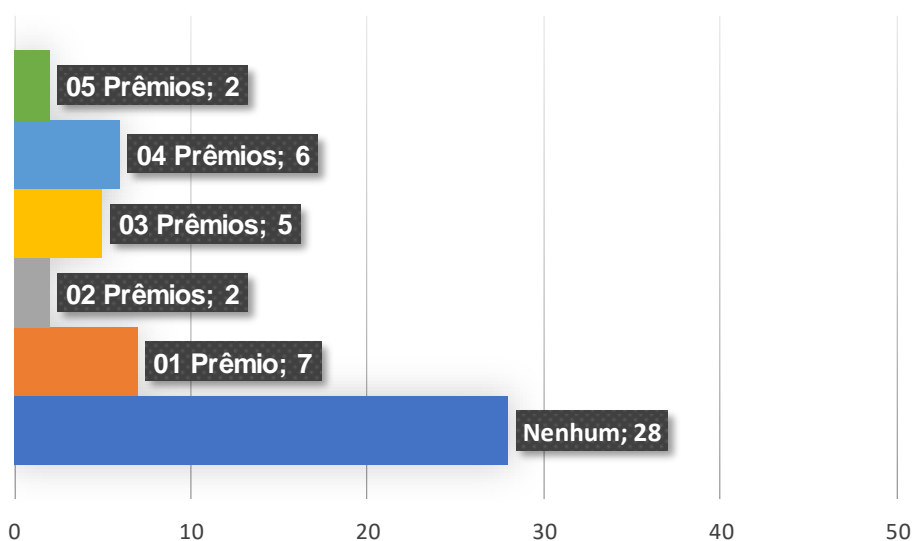
Identificou-se, no total, 22 arquitetos premiados (Gráfico 15) e as seguintes incidências: (1) 16 arquitetos possuem o *Pritzker Prize*; (2) 14 receberam o *Royal Gold Medal*; (3) 13 foram condecorados com o *Praemium Imperiale*; (4) 7 adquiriram o *Golden Lion for Life Achievement*; (5) 9 foram premiados com o *AIA Gold Medal*. Além disso, observa-se que Frank Gehry e Renzo Piano acumulam os 5 prêmios referidos e outros 6 arquitetos possuem 4 destes prêmios (Gráfico 16). Vejamos a distribuição dos prêmios no Quadro 14, abaixo.

Gráfico 15: Arquitetos premiados



Fonte: Elaboração da autora

Gráfico 16: Quantidade de prêmios X Número de profissionais ganhadores



Fonte: Elaboração da autora, 2018.

Quadro 14: Distribuição dos prêmios dentre os premiados

ARQUITETO(A)		PRÊMIO	ANO
Alejandro Aravena		Pritzker Prize	2016
Alvaro Siza Vieira		Pritzker Prize	1992
		Royal Gold Medal	2009
		Praemium Imperiale	1998
		Golden Lion for Lifetime Achievement	2012
Arata Isozaki		Royal Gold Medal	1996
César Pelli		AIA Gold Medal	1995
Christian de Portzamparc		Pritzker Prize	1994
David Chipperfield		Royal Gold Medal	2011
		Praemium Imperiale	2013
Frank Gehry		Pritzker Prize	1989
		Royal Gold Medal	2000
		Praemium Imperiale	1992
		Golden Lion for Lifetime Achievement	2008
		AIA Gold Medal	1999
Herzog & de Meuron	Jacques Herzog	Pritzker Prize	2001
	Pierre de Meuron	Royal Gold Medal	2007
Jean Nouvel		Praemium Imperiale	2007
		Pritzker Prize	2008
		Royal Gold Medal	2001
Norman Foster		Praemium Imperiale	2001
		Pritzker Prize	1999
		Royal Gold Medal	1983
		Praemium Imperiale	2002
		AIA Gold Medal	1994
Peter Eisenman		Golden Lion for Lifetime Achievement	2004
Rafael Moneo		Pritzker Prize	1996
		Royal Gold Medal	2003
		Praemium Imperiale	2017
Rem Koolhaas		Pritzker Prize	2000
		Royal Gold Medal	2004
		Praemium Imperiale	2003
		Golden Lion for Lifetime Achievement	2010
Renzo Piano		Pritzker Prize	1998
		Royal Gold Medal	1989
		Praemium Imperiale	1995
		Golden Lion for Lifetime Achievement	2000
		AIA Gold Medal	2008
Richard Rogers		Pritzker Prize	2007
		Royal Gold Medal	1985
		Praemium Imperiale	2000
		Golden Lion for Lifetime Achievement	2006

Santiago Calatrava	AIA Gold Medal	2005
Shigeru Ban	Pritzker Prize	2014
Tadao Ando	Pritzker Prize	1995
	Royal Gold Medal	1997
	Praemium Imperiale	1996
	AIA Gold Medal	2002
Thom Mayne	Pritzker Prize	2005
	AIA Gold Medal	2013
Toyo Ito	Pritzker Prize	2013
	Royal Gold Medal	2006
	Praemium Imperiale	2010
	Golden Lion for Lifetime Achievement	2002
Zaha Hadid	Pritzker Prize	2004
	Royal Gold Medal	2016
	Praemium Imperiale	2009

Fonte: Elaboração da autora, 2018.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto produto parcial do trabalho de mestrado, os resultados do estudo já demonstram alguns aspectos considerados como resposta positiva à questão de pesquisa. É possível visualizar como características do *star system* arquitetônico contemporâneo, por exemplo, a questão do tempo de atividade profissional (e dos escritórios) e a associação da prática projetual à docência, a estratégia empresarial de dispersão geográfica a partir do estabelecimento de sedes e filiais e o acúmulo de premiações. As duas primeiras, mais relacionadas ao amadurecimento do/no ofício e à necessidade de renovação (ou reinvenção) para preservar a coerência com as demandas. As outras duas, ligadas ao caráter corporativo que esses escritórios assumem, inserindo-se em diversos mercados e garantindo títulos que endossem a credibilidade de seu trabalho.

É interessante notar que essas características corroboram, de certo modo, para a confirmação do ponto de partida teórico da pesquisa. A formação e início da carreira de muitos dos profissionais estudados ocorre na segunda metade do século XX, juntamente com as críticas à arquitetura moderna e às discussões sobre novos princípios de concepção. Também o palco desses acontecimentos é coincidente, pois, enquanto o debate sobre o pós-estruturalismo e a desconstrução se deu com mais força nos Estados Unidos e na Europa Ocidental, eram nesses locais que se encontravam a maior parte dos arquitetos. O exercício da docência, por sua vez, os mantém próximos às universidades que, em geral, são espaços onde surgem muitas discussões conceituais, decisivas para as transformações da profissão.

O estudo não permite precisar uma atitude determinante para elevar os nomes ao *star system*, contudo, aponta esse espraiamento espacial como um comportamento padrão, característico das grandes corporações mundiais e coerente com o atual contexto de competitividade urbana e consumo da arquitetura. Com média de 3 a 4 espaços físicos por empresa, percebe-se forte presença nas grandes cidades globais – Nova Iorque e Londres

lideram o *ranking* – e alguma expressividade em outros centros, explicada pelo momento econômico que vivem estas localidades, ou pela origem dos arquitetos que lideram o escritório. Nessa dinâmica, percebe-se que, em termos de estabelecimento de sedes e filiais, a América Latina, África e Oceania ainda estão à margem dos acontecimentos.

Entende-se, por fim, que os resultados apresentados não esgotam todas as possibilidades. A leitura sugere cruzamentos que podem ser enriquecedores e deverão ser analisados em outro momento: (1) relacionar a nacionalidade dos profissionais com o seu local de formação (são pessoas que foram estudar fora? O índice de universidades americanas condiz com os arquitetos americanos?); (2) relacionar o local onde os escritórios estabelecem suas sedes e o índice de universidades americanas que os têm como docentes (a forte presença de escritórios nos EUA relaciona-se com o índice de docência nas universidades do país?); (3) verificar se os profissionais formados pelas mesmas universidades foram contemporâneos; (4) verificar o tempo entre a formação e a fundação do escritório atual para identificar profissionais que buscaram amadurecimento ou já firmaram escritório de imediato.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Pedro Fiori. **Arquitetura na era digital-financeira**. Desenho, canteiro e renda da forma. São Paulo: Editora 34, 2012. 368 p.
- BORJA, Jordi; CASTELLS, Manuel. “As cidades como atores políticos”. **Novos Estudos Cebrap**, n. 45, 1996, p. 152-166.
- BORJA, Jordi; FORN, Manuel de. Política da Europa e dos Estados para as cidades. **Espaço & Debates**, ano XVI, n. 39, 1996. p. 32-47.
- CASTELLS, Manuel. O espaço de fluxos. In: _____. **A sociedade em rede**. Volume I. 8ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 467-522.
- COMPANS, R. O paradigma das *global cities* nas estratégias de desenvolvimento local. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Campinas, n. 1, 1999, p. 91-114.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237 p.
- FOSTER, Hal. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: UBU Editora, 2017. 288 p.
- FRAMPTON, Kenneth. *Toward a critical regionalism. Six points for an architecture of resistance*. In: FOSTER, Hal. (ed.). **The anti aesthetic. Essays on postmodern culture**. Washington: Bay Press, 1983. p. 16-30. Disponível em: < <http://www.modernindenver.com/wp-content/uploads/2015/08/Frampton.pdf> >. Acesso em: 14 fev. 2018.
- GHIRARDO, Diane Yvonne (2002). **Arquitetura contemporânea: uma história concisa**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. 2ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. 304 p. (Coleção Mundo da Arte).

- HARVEY, David. Do gerenciamento ao empresariamento: a transformação da administração urbana no capitalismo tardio. **Espaço & Debates**, ano XVI, n. 39, 1996. p. 121-145.
- JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 510 p.
- PAIVA, Ricardo Alexandre. A arquitetura do espetáculo e o espetáculo da arquitetura. In: _____ (Org.). **Megaeventos e intervenções urbanas**. Barueri: Manole, 2017. p. 253-276.
- ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. 2. ed. São Paulo SP: Martins Fontes, 2001. 309 p.
- SÁNCHEZ, F. A reinvenção das cidades na virada do século: agentes, estratégias e escalas de ação política. **Revista de Sociologia e Política**. Curitiba, n. 16, 2001, p. 31-49.
- SÁNCHEZ, F. Políticas urbanas em renovação: uma leitura crítica dos modelos emergentes. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, Campinas, n. 1, 1999. p. 115-132.
- VAINER, Carlos B. Pátria, empresa e mercadoria. Notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano. In: ARANTES, Otília B. F.; VAINER, Carlos B. & MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único**. Desmanchando consensos. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 75-101.
- VALENÇA, Márcio M. **Arquitetura de grife na cidade contemporânea**: tudo igual, mas diferente. Rio de Janeiro: Mauad, 2016. 160 p.
- VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. 231p.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. **Aprendendo com Las Vegas**: o simbolismo esquecido da forma arquitetônica. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 220 p.