

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a
*Bigness e o big business***

Paolo Colosso

São Paulo, 2015

Paolo Colosso

**Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a
*Bigness e o big business***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ficha Catalográfica

C683r

Colosso, Paolo

Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o big business / Paolo Colosso; orientador Celso Fernando Favaretto. - São Paulo, 2015.
220 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Estética Contemporânea. 2. Arquitetura Contemporânea. 3. Estudos Culturais Urbanos. 4. metrópole. 5. Rem Koolhaas. I. Favaretto, Celso Fernando, orient. II. Título.

Email: paolocolosso@usp.br; paolocolosso@gmail.com

Folha de Aprovação

COLOSSO, Paolo. *Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o big business*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Otília Beatriz Fiori Arantes (FFLCH-USP)

Prof. Dr Luiz Antonio Recamán Barros (FAU-USP)

Orientador: Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto (FFLCH-USP)

Agradecimentos

É preciso agradecer, primeiramente, à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, cujos subsídios foram imprescindíveis para a concentração de esforços na pesquisa, para aquisição de materiais e para a visita à obra de Lille. Agradeço ao orientador Celso Favaretto pela confiança desde o início e pela prontidão em responder minhas demandas. Agradeço à Otilia Arantes pela leitura atenta do texto, pelas indicações dentro e fora da banca e, ainda, pela atenção dada ao jovem desconhecido que certo dia, sem mais, apareceu em sua porta. Agradeço a Luiz Recaman pelo acompanhamento desde os germes do projeto, pelas conversas recorrentes e por ter me despertado, há algum tempo, para as mediações entre Arquitetura e seus fundamentos sociais. Agradeço a Rodrigo Nogueira Lima e a Fabiano Sartori pelo companheirismo e os reforços mútuos. Agradeço também às parceiras e parceiros já queridos do Grupo de Estética Contemporânea pelas colaborações e pela experiência de retomar o ânimo em trabalhar coletivamente. Agradeço ainda a Antonio de Pádua Colosso pelo papel central na introjeção de uma agressividade que se torne disciplina e persistência. Agradeço sobretudo à Maria Iolanda e à Jéssica Omena por me fornecerem o vínculo fundamental e seus conteúdos. E ainda a José Carlos Rodrigues, Maria Aparecida, Marina Colosso e Paulo Couto, figuras com as quais vivo o prazer de rir juntos e a possibilidade de poetizar o cotidiano.

Nós devemos o mapa cultural mais claro da mudança estrutural não aos escritores e críticos literários, mas aos arquitetos e designers. Seus produtos, seus papéis sociais como produtores culturais e a organização do consumo na qual intervêm criam mudanças permanentes na paisagem num sentido mais material. Tanto como objetos de desejo quanto como formas estruturais, os trabalhos destes articulam espaço e tempo¹

Não se recompõe a cidade e o urbano a partir dos signos da cidade, dos semantemas do urbano e isto ainda que a cidade seja um conjunto significante. A cidade não é apenas uma linguagem, mas uma prática. Ninguém portanto, e não tememos repeti-lo, ressaltando-o, está habilitado a pronunciar esta síntese, a anunciá-la. Não mais o sociólogo ou o ‘animador’ do que o arquiteto, o economista, o demógrafo, o linguista, o semiólogo. Ninguém tem nem o poder nem o direito de fazê-lo. Talvez apenas o filósofo tenha esse direito, isto se a filosofia, no decorrer dos séculos, não tivesse mostrado a incapacidade de atingir totalidades concretas (ainda que ela sempre tenha objetivado a totalidade e levantado questões globais e gerais). Apenas uma práxis, em condições a serem determinadas, pode se encarregar da possibilidade e da exigência de uma síntese, da orientação na direção desse objetivo: a reunião daquilo que se acha disperso, dissociado, separado, e isso sob a forma da simultaneidade e dos encontros.²

¹ ZUKIN, Sharon. *Landscapes of Power: from Detroit to Disney World*. Berkeley and Los Angeles: University

² LEFEBVRE, H. (1968) *O Direito à Cidade*. Trad. De Rubens Eduardo Farias. São Paulo: ed. Moraes, 1991, p 98

COLOSSO, Paolo. *Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o big business*. 2015. 220f. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Resumo

Ao longo de sua trajetória, as frentes de atuação do arquiteto Rem Koolhaas se multiplicam entre investigações urbanas, atividade projetual, ensino universitário, curadorias e, ainda, parcerias com o mundo da moda. Este trabalho pretende reconstituir marcos fundamentais da produção teórica e arquitetônica de Rem Koolhaas diante da chamada condição metropolitana, destacando deste percurso – entre o fim dos anos 1970 e a primeira década do século XXI – suas vigas mestras. Para tanto, são selecionadas noções-chave, teses recorrentes e projetos paradigmáticos, compreendendo-os na teia de relações sociais nas quais se inserem. No primeiro capítulo o foco incide nos estudos de Koolhaas sobre Nova York e, mais especificamente, na noção de “Cultura da Congestão” desenvolvida no manifesto retroativo por Manhattan. Ainda neste momento evidenciam-se os dois vetores que prevalecerão no modelo de ação forjado por Koolhaas, quais sejam, a *estetização* e a *crítica*. No segundo, as atenções se voltam à “Bigness” – a noção que se torna fio condutor desta dissertação – enquanto proposta arquitetônica e urbana que visa ao enfrentamento das condições dadas; e ainda para os projetos do Terminal em Zeebrudge, a Biblioteca de Paris e o Congrexpo de Lille. O terceiro capítulo analisa as objetivações diversas das ambivalências de Koolhaas, mapeando interfaces e retroalimentações entre a análise urbana na direção de estudos de pós-graduação na *Harvard Design School*, seus descaminhos com a grife Prada na mercantilização do cotidiano e, ainda, o projeto para a Pequim Olímpica. Por fim, argumenta-se que na ampliação das práticas de Koolhaas-OMA-AMO a técnica da colagem, enquanto deslocamento espacial e reinserção de elementos – sejam estes imagens, objetos ou proposições – noutros contextos, funciona para Koolhaas-OMA-AMO como dispositivo na manutenção das frentes de atuação do grupo, ocultando as inconsistências de sua produção, mas não impedindo que sua figura como intelectual público cinda num conjunto de forças com vetores opostos.

Palavras-chave: Estética Contemporânea, Arquitetura Contemporânea, Estudos Culturais Urbanos, metrópole, Rem Koolhaas.

COLOSSO, Paolo. *Rem Koolhaas in delirious metropolis: between Bigness and big business*. Master Degree – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

Abstract

Throughout his professional career, the fronts of atuation of architect Rem Koolhaas multiply between urban research, projects, higher education, curatorship and also partnerships with the fashion world. This work aims to reconstruct central landmarks of theoretical and architectural production of Rem Koolhaas on the called metropolitan condition, highlighting in this route - between the late 1970s and the first decade of this century - its guidelines. The research select key concepts, recurrent theses and paradigmatic projects, inserting them in the social relations in which they operate. The first chapter focus on studies on New York and, more specifically, the notion of "Culture of Congestion" developed in retroactive manifesto for Manhattan. Yet this moment, we show up the two vectors that will prevail in forged action model by Koolhaas, namely *aesthetization* and *criticism*. In the second, the attention turns to the "Bigness" -- the notion that becomes the guiding principle of this work - as architectural and urban response to the given conditions; and also analyses three projects: Terminal Zeebrudge, Paris Library and Congrexpo of Lille. The third chapter focus on various objectivations of Koolhaas's ambivalences, mapping interfaces and feedbacks among urban studies toward undergraduation at Harvard Design School, his partnership with Prada in everyday life commodification and also the project for the Beijing Olympic Games. Finally, it is argued that the expansion of Koolhaas-OMA-AMO's practices is done under a collage technique, as spatial displacement and reintegration of elements - images, objects or propositions - in other contexts. This device allows keep together Koolhaas-OMA-AMO atuation, hiding the inconsistencies of their production, but not preventing the scission of Koolhaas's figure as public intellectual.

Keywords: Contemporary Aesthetic; Contemporary Architecture; Urban Cultural Studies; metropolis; Rem Koolhaas.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Horror e Júbilo em Nova York	14
1.1 os Anos de Formação e o Manifesto Retroativo	15
1.2 As contribuições de Koolhaas segundo Hal Foster e Fredric Jameson.....	41
Considerações.....	44
2. Bigness e as Cidades Genéricas: a “hiperarquitetura” na década de 90.....	48
2.1 Situando a Bigness.....	49
2.2 A necessidade da Bigness e seus “teoremas”.....	71
2.3 Três Expêriencias da Bigness: O Terminal em Zeebrudge, a Biblioteca de Paris e Euralille.....	98
Considerações sobre a Bigness na década de 90.....	134
3. – Anos 2000: a Arquiteto Global entre a Bigness e o big business	138
3.1 Estudos urbanos: Project on the City e Junkspace.....	140
3.2 OMA-AMO: a arquitetura em sua forma pura.....	165
3.3 CCTV: descaminho da Bigness ou retorno à Coop Himmelb(l)au?.....	180
3.4 Hipóteses de Leitura.....	186
Considerações Finais.....	193
Bibliografia	217
Lista de Ilustrações.....	225

Introdução

Ao longo de sua trajetória, as frentes de atuação do arquiteto Rem Koolhaas se multiplicam entre investigações urbanas, atividade projetual, ensino universitário, curadorias e, ainda, parcerias com o mundo da moda; estas inserções ramificadas e por vezes controversas tornam mais difícil uma análise que consiga dar conta de sistematizar os traços fundamentais de sua postura arquitetônica.³ Comentadores mais simpatizantes referem-se a ele como o Le Corbusier de nossos tempos, um agitador da arquitetura, desestabilizador da cena glamourosa do *star system*; é o caso por exemplo de Jeffrey Kipnis. Outros, na antípoda, vêem em Koolhaas a figura do cinismo pós-ideológico de um “realismo de mercado”, o precursor do *managerial approach* em arquitetura, aquele que sabe conciliar as encenações de transgressão nas artes com a necessidade de inovação dos grandes negócios; é o caso de Michael Speaks. Adrián Gorelik, por sua vez, pondera que Koolhaas “parece utilizar conscientemente as armas da crítica à ideologia” e, ainda, que este “consegue traduzir as grandes mutações urbano-territoriais em interrogantes socioculturais e, definitivamente, filosóficas”⁴, por outro lado destaca que o arquiteto parece inverter os propósitos da crítica no dito “realismo cínico”. Otilia Arantes, em *Chai-na*, destaca o potencial elucidativo das análises de Koolhaas, nem por isso deixa de pontuar o mesmo “realismo cínico”.⁵ Outros dois autores, Fredric Jameson e Hal Foster, detêm-se em trabalhos teóricos do arquiteto e, cada um ao seu modo, destacam ambivalências em Koolhaas. Com efeito, o arquiteto holandês parece estar entre aqueles cuja obra desperta, quase simultaneamente, fascínio e aversão. Estas recepções tão díspares de Koolhaas parecem ser um motivo para que – nos centros de debates do cenário brasileiro – seus trabalhos sejam pouco analisados, ou mesmo por vezes ignorados, como se o arquiteto já não tivesse deixado suas marcas na história recente da arquitetura.

Sem tentar resolver de modo definitivo as controvérsias de seu atual posicionamento, este trabalho visa a reconstituir marcos centrais da produção teórica e arquitetônica de Rem Koolhaas diante da chamada condição metropolitana, destacando de sua *démarche* – entre o fim

³ Termo de Montaner, em *Depois do Movimento Moderno*. Barcelona:ed. Gustavo Gili, 2001. Para Montaner, quando se analisa o percurso de uma arquiteto ou artista “é possível descobrir um hardcore de princípios invioláveis que podem nos ajudar a identificar exatamente o que faz com que um seja diferente de outro e que alguns arquitetos possam agrupar-se em certas posturas. Descobrir quais são as regras formais, tecnológicas, políticas e éticas que cada um segue”. Ob.cit., p 07. Vale salientar que não pretendo, com isso, encontrar princípios que norteiem desde o início a produção de Koolhaas tampouco alinhar as análises aqui empreendidas à metodologia de Montaner, mas somente perceber que no decorrer da atuação de Koolhaas algumas linhas de força se repetem e solidificam. Destas poderemos extrair, no final, algo como uma “postura” ou uma posição suficientemente definida.

⁴ GORELIK, Ádrian. “Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York”. Prefácio de *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.20-21.

⁵ cf. ob.cit, sobretudo páginas 24 e 44

dos anos 1970 e a primeira década do XXI – problemáticas ligadas a um tema central para o arquiteto, qual seja, o impacto da modernização nas dinâmicas urbanas e, mais especificamente, na produção de arquitetura.⁶ Isto significa, em outros termos, entender de que maneira o arquiteto lida com uma cultura urbana orientada pela modernização agora em escala global.

Para tanto, as análises destacam noções-chave, teses recorrentes e projetos paradigmáticos do arquiteto, compreendendo-os na teia de relações sociais nas quais se inserem e, por meio destes expedientes, estudos urbanos e propostas arquitetônicas são alinhavados. Em termos mais específicos este percurso analítico se converte no seguinte. Tendo por base seus estudos de juventude, no primeiro capítulo a ênfase incide sob a noção de *Cultura de Congestão* e em questões posteriormente transformadas em vigas mestras dos trabalhos de Koolhaas: o elogio à densidade da vida urbana nas grandes cidades, a necessidade de construir um pensamento capaz de dar conta das transformações advindas com a explosão urbana, a postura ambivalente que objetiva enfrentar uma realidade sem utopismos mas cria situações idealizadas, conjecturais. E ainda evidencia-se em que medida já desde os primeiros textos as narrativas inventivas, carregadas de ironias e antinomias, combinam dois vetores: a *estetização* e a *crítica*.

No segundo capítulo, analisa-se a proposta da “hiperarquitetura”⁷ enquanto resposta à condição urbana na qual seu escritório OMA se insere, isto é, tem-se a “Bigness” – a noção que se torna fio condutor do percurso analítico desta dissertação – como a categoria arquitetônica de enfrentamento das condições dadas. Quanto à produção teórica, a análise se volta para a obra onde a *Bigness* se insere, a saber, o S,M,L,XL, elucidando as formulações de Koolhaas acerca da necessidade de reabilitar um pensamento urbano e, também, a respeito da categoria de “Cidade Genérica”. Em seguida, são analisadas três obras que, segundo o próprio arquiteto, foram fundamentais para a criação da categoria *Bigness*: O Terminal Marítimo em Zeebrudge, a Biblioteca de Paris e o Projeto Urbano de Lille.

O terceiro capítulo trata de Koolhaas enquanto arquiteto global, cuja atuação se multiplica pelos continentes europeu, americano e asiático. Destaca-se as objetivações de suas ambivalências, mapeando interfaces e retroalimentações entre a análise urbana na direção de estudos na Harvard Design School, seus (des)caminhos pelos circuitos da moda na mercantilização do cotidiano e, ainda, o projeto de grande porte para a Pequim Olímpica – os marcos fundamentais são a noção de “*Junkspace*”, trabalhos para a grife Prada e o edifício da

⁶ A centralidade do tema é reconhecido por Koolhaas. Quando perguntado sobre a influência da história da arquitetura em seu trabalho, responde o arquiteto: “é provável que seja totalmente subconsciente, mas desde o primeiro momento em que me interessei por arquitetura, interessei-me também pelo fenômeno da modernidade e da modernização”. *Conversas com Estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 54.

⁷ Termo usado por Koolhaas no manifesto de 1994, para caracterizar sua arquitetura dotada de Bigness. Em: *Três Textos sobre a Cidade*. Trad. de Luís Santiago Baptista. Barcelona: ed. Gustavo Gili, 2009, p. 26.

CCTV. Ainda neste capítulo, trazemos as perspectivas bastante distintas de dois autores que tentam fazer um juízo global da posição de Koolhaas e, com isso, constroem parâmetros para avaliar a trajetória controversa deste arquiteto. Por fim, explicitamos em que medida neste período a técnica da colagem, enquanto deslocamento espacial e reinserção de elementos noutros contextos, funciona para Koolhaas-OMA-AMO como um dispositivo na manutenção das frentes de atuação do arquiteto, ocultando inconsistências de sua produção, mas não impedindo que sua figura enquanto intelectual público⁸ cinda num conjunto de forças com vetores em direções contrárias.

Ver-se-á que, em muitos momentos do texto, utilizamos a ideia de “cultura urbana” como uma chave explicativa, o que traz consigo referenciais teóricos. Neste sentido, é válido esclarecer minimamente que temos como horizonte teórico, em linhas gerais, o que autores como Adrián Gorelik chamam de “história cultural urbana”. Isto significa, nos termos do autor, “pensar relações entre cidade e sociedade, entre cultura material e história da cultura, o que também significa pensá-la entre os diferentes tempos que a atravessam. Para isso, o caminho da história cultural urbana é começar a se perguntar, de modo aparentemente banal, por que a cidade é como é, por que suas formas são como são, e de que modo essas formas se relacionam com a cultura, a sociedade e a política. E, de outro lado, buscar a cultura, a sociedade e a política nas formas da cidade, nos próprios processos materiais, nas discussões e nos projetos que a idealizaram, nas suas representações”.⁹ Com esta escolha, não sugerimos que Koolhaas opere nesta chave, contudo parece-nos a mais adequada para compreender a pluralidade de temas que emergem em seus trabalhos.

A busca por associar a produção de arquitetura às condições histórico-sociais por meio da noção de cultura urbana já é uma decisão metodológica. A escolha por compreender a arquitetura no seio das relações sociais não é senão outro modo de explicitarmos este mesmo método dos estudos culturais de viés materialista. As referências teóricas com as quais fundamentamos tal decisão são Fredric Jameson, Hal Foster, Otília Arantes e o próprio Gorelik, autores que, respeitadas suas especificidades, operam neste registro e, por esta via, analisam trabalhos de Koolhaas. Este método é elucidado, por exemplo, por Jameson em *O Tijolo e o Balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária*. Neste o autor caracteriza o campo do

⁸ Na tentativa reiterada por redefinições das possibilidades de suas práticas, é como “intelectual público” que Koolhaas caracteriza a figura do arquiteto com papel crítico-transformador. Cf. EISENMANN, Peter. *Supercrítico: Peter Eisenmann, Rem Koolhaas*. Trad. de Cristina Fino. São Paulo: ed. CosacNaify, pp. 27-28.

⁹ NOBRE, Ana Luiza. “Cultura Urbana sob Novas perspectivas – entrevista com Adrián Gorelik.” Em: *Novos Estudos Cebrap*, n.84, jul2009, p249.

estético enquanto uma esfera *semi-autônoma* que, apesar de se desenvolver em suas dinâmicas próprias, estabelece mediações diversas e em mão-dupla com a “totalidade social”.¹⁰

Falando ainda em termos de método, as considerações feitas por André Glaser acerca do materialismo cultural são elucidativas. Para Glaser, na teoria materialista da cultura, em especial na de Raymond Williams, as análises da estética coincidem com uma sociologia da cultura. Entre outras razões, porque ambas preocupam-se com as condições de formação das manifestações artísticas e, por esta via, consideram as artes como um momento privilegiado dos processos socioculturais, mas não um esfera autônoma e específica desses. Nos termos do autor: “O passo decisivo do materialismo cultural está na formulação de uma sociologia da cultura capaz de fundir sociologia e estética. O privilégio do efeito estético como forma qualitativamente superior de comunicação dissolve-se diante de sua apreensão como prática social distinta de outras práticas apenas no que tange à especialização que realiza de práticas sociais específicas”.¹¹

¹⁰ Vale conferir o artigo em *A Cultura do Dinheiro*, Petrópolis: Vozes, 2002, p. 175. Este programa estético que compreende manifestações culturais de modo interdisciplinar e crítico é formulado por Jameson de maneira mais geral em *O Inconsciente Político.— A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo, Ática, 1981, p. 15-98

¹¹ GLASER, André. *Raymond Williams: materialismo cultural*. São Paulo : Biblioteca 24horas, 2011, p.286.

1: Horror e Júbilo em Nova York

A criança vê tudo como *novidade*; ela está sempre inebriada. Nada se assemelha mais àquilo que chamamos de inspiração do que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor. Eu ousaria ir mais longe; afirmo que a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime vem acompanhado de um espasmo nervoso, mais ou menos forte, que reverbera até no cerebelo.¹²

¹² BAUDELAIRE, C. *O Pintor da Vida Moderna*. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: ed. Autêntica, 2010, p. 28, grifo do autor.

As relações entre arquitetura e grandes cidades estão no centro das investigações de Koolhaas desde seus primeiros trabalhos na década de 70. Ao analisar a Nova York das últimas décadas do século XIX e o início do XX o arquiteto encontrou as possibilidades de uma arquitetura cuja escala e densidade rompem com os padrões históricos conhecidos nas cidades europeias. Destes estudos surgem os interesses de Koolhaas por uma “hiperarquitetura”, na década de 90 chamada de *Bigness*. Neste capítulo, percorremos os primeiros textos de Koolhaas acerca do que o arquiteto chama de “condição metropolitana”, dividindo o percurso em dois blocos: num primeiro, a perspectiva de Koolhaas sobre Nova York, com destaque para alguns pontos: i) a retícula urbana como especulação em duplo sentido, enquanto modo de racionalizar o solo urbano com fins especulativos, mas também enquanto impulso de projetar-se sobre o existente e a natureza; ii) o arranha-céu nova-iorquino entendido em seus diversos aspectos: como cidades dentro da cidade, como extrusão das forças contraditórias da “tecnologia do fantástico”¹³, como “instrumento revolucionário” e “condensador social” da vida urbana; iii) o Rockefeller Center enquanto experiência arquitetônica coletiva e maior realização da “cultura da congestão”; iv) a importância do método crítico-paranoico; v) por fim, a título de elucidar a postura ambivalente de Koolhaas por meio de uma comparação, analisa-se brevemente a crítica radical de Manfredo Tafuri acerca do contexto de surgimento do Rockefeller. No segundo bloco, as perspectivas de dois autores – Hal Foster e Fredric Jameson – acerca da posição de Koolhaas, atentando para o que os estes consideram ser contribuições do arquiteto holandês.

1) Os Anos de Formação e o manifesto retroativo

Koolhaas inicia sua graduação na *Architectural Association* de Londres em 1968. Entre os docentes estão Cedric Price, os irmãos Peter e Alison Smithson e integrantes do grupo *Archigram* – especialmente Peter Cook, com quem Koolhaas reconhece estabelecer uma relação ambigua –, cuja influencia é notória na universidade. Nesta estudavam outras figuras de posterior destaque internacional como Charles Jencks, quem Koolhaas considera ser um bom leitor de sua obra, e Bernard Tschumi.¹⁴ Em 1974 o jovem holandês vai a Nova York estudar na Universidade de Cornell, nos Estados Unidos, no momento em que lecionavam Oswald Mathias Ungers, professor com quem se identifica e vem a trabalhar por um tempo; e Colin Rowe, considerado entusiasta de um “modernismo desideologizado”, professor a quem Koolhaas se

¹³ Os termos *cultura da congestão*, *tecnologia do fantástico* e *lobotomia*, bem como a idéia segundo a qual o arranha-céu tem um potencial revolucionário para a vida social são expressões de Koolhaas; e ficarão mais claras ao longo do texto.

¹⁴ Há um pequeno relato sobre o ambiente universitário da AA em S, M,L, XL, pp. 215-216.

opõe desde os primeiros contatos¹⁵. Ainda nesta cena nascia a revista *Oppositions* organizada por Peter Eisenman.

Em seu trabalho final de Graduação, Koolhaas desenvolve um projeto ficcional bastante inusitado no qual a referência do Muro de Berlin, uma anomalia urbana, é utilizada como elemento de isolamento num reduto metropolitano para “prisioneiros voluntários da arquitetura”¹⁶. Segundo o jovem Koolhaas, do lado externo esta arquitetura teria aspecto sereno, já no interior uma vida social intensa, em estado de contínuo frenesi. Os banheiros, por exemplo, tem a função de “reciclar fantasias publicas e privadas, inventar, testar e possivelmente novas formas de comportamento. O edificio é um *condensador social*”. Como veremos, esta busca por uma arquitetura com exterior racional e internamente intensa reaparecerá diversas vezes na trajetória do arquiteto¹⁷

A título de contextualização, vale lembrar do *turn point* que foi a década de 1970. À medida que o moderno era absorvido em suas versões mais puristas e estilizadas de Mies e Philipp Johnson pela retórica de inovação das grandes corporações empresariais, ficava mais difícil para as novas gerações de arquitetos acreditarem na continuidade do chamado projeto moderno. Se desde o segundo pós-guerra ocorriam revisões e questionamentos de princípios, nos anos de 1970 alguns marcos históricos reforçam a ideia de ruptura com a modernidade. Em 1972, o conjunto habitacional de Pruitt Igoe foi demolido depois de alguns anos com taxas de ociosidade, estigmas e negligências de seus habitantes.¹⁸ Como destaca Kate Nesbitt, a demolição televisionada dos edifícios foi tão celebrada quanto sua inauguração; “um claro sinal de alerta para os arquitetos”¹⁹. Também em 1972 Robert Venturi publica *Aprendendo com Las Vegas*, texto onde celebra — contra o agora considerado autoritarismo do Estilo Internacional — a arquitetura comercial da cidade norte-americana e especialmente a iconografia vulgar de seus letreiros. Em 1977, Charles Jencks publica *Linguagem da Arquitetura Pós-moderna*, onde reforça a tese de que o conjunto Pruitt-Igoe foi o dia e o lugar onde terminou a concepção modernista de habitação social. Nestes mesmos anos Colin Rowe, o influente professor da Universidade de Cornell, defende que “a arquitetura moderna europeia foi importada para a América sem o seu componente ideológico”, sinalizando para o fato de que a ideia de

¹⁵ Cf. Entrevista de Koolhaas a Jean François Chevrier: “Changement de dimensions – Entretien avec Rem Koolhaas”. In: *L'Architecture d'Aujourd'hui* n. 361.nov-dec 2005, p. 92.

¹⁶ Encontra-se uma versão do trabalho final de Koolhaas em SMLXL, pp. 20-22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13

¹⁸ Cf. NESBITT, Kate. *Uma nova Agenda para a Arquitetura*. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 22,

¹⁹ *Ibidem*, p. 23.

modernidade não se restringe ao modernismo arquitetônico dos mestres europeus.²⁰ Consoante a esta última proposição, figura no círculo da Universidade de Cornell e também em torno da revista *Oppositions* uma formulação geral segundo a qual o espírito moderno não se realizara em sua plenitude²¹. Como salienta Rafael Moneo, essa formulação geral aparece não apenas em Rowe, mas também em Peter Eisenman e, ainda, nos trabalhos de Koolhaas, onde ganha os seguintes contornos: evitando utopismos e posturas distanciadas da realidade, Koolhaas se volta para uma cidade existente, Nova York, a fim de identificar nesta as forças que movem sua modernização e seu crescimento urbano.²² Com esta orientação, Koolhaas evidencia que a cidade moderna é onde a tecnologia está a serviço sobretudo do crescimento da economia e das fantasias cosmopolitas, mas também nesta vê em tom entusiasta a cultura urbana onde ocorrem experiências coletivas diversas, modos inéditos de sociabilidade, uma vida social densa e plural.

Antes de proceder na análise dos textos de Koolhaas sobre Nova York, é importante destacar que estes vão desde um ensaio livre e crítico, em *Life in the Metropolis or The Culture of Congestion*, ao manifesto em defesa de Manhattan – o já conhecido *Nova York Delirante*. Isto significa que é preciso entendê-los já como parte dessa postura que vai ao estudo da realidade existente, a fim de nela atuar; noutros termos, são textos escritos sob a ótica de um arquiteto que busca encontrar, a partir de condições dadas, princípios para produzir sua arquitetura. Nesse sentido temos uma teoria arquitetônica onde se combinam leitura urbana e vontade construtiva. De modo geral, a análise da realidade social das metrópoles é permeada de novos termos e moldada numa forma narrativa *sui generis*, onde arquitetura e cidade não são o cenário ou o contexto da estória, mas protagonistas de um enredo em certos momentos cômico, noutros dramático. Mostram, com isso, a formação anterior de seu autor como roteirista. Segundo Moneo, de lá deriva o entusiasmo de Koolhaas pelas cidades e suas técnicas narrativas.²³

Para Koolhaas, podemos dizer, a modernização das forças técnico-produtivas e a concentração de pessoas cresceram a tal ponto que geraram uma categoria singular de cidade, qual seja, a metrópole. Para o arquiteto, esta mudança qualitativa no modo de vida urbano exige a compreensão da condição metropolitana de maneira específica. Neste sentido afirma que esta nova categoria de cidade

²⁰ Citado em NESBITT, p. 23. Cf. Introdução ao *Five Architects*. Nova York: Wittenborn 2 Company, 1972, p. 15

²¹ A formulação nesses termos é fornecida por Moneo, quando este analisa as origens dos trabalhos de Peter Eisenmann e de Koolhaas na Universidade de Cornell e nas aproximações com Colin Rowe na revista *Oppositions*. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual -- na obra de oito arquitetos contemporâneos*. Trad. de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008. Cf. págs 137

²² MONEO, ob.cit., p.284

²³ MONEO, ob.cit., p 283

gerou seu próprio urbanismo: uma arquitetura ligada às misérias e esplendores da condição metropolitana; uma arquitetura com seus próprios teoremas, leis, métodos e realizações que se mantêm fora do campo de visão da arquitetura oficial e da crítica.²⁴

A metrópole gera dinâmicas urbanas e produção arquitetônica em parâmetros de densidade nunca antes vistos, tanto em termos populacionais quanto em infra-estrutura; e as disciplinas tradicionais ainda são muito deficientes para compreender estes fenômenos. Nesse sentido diz Koolhaas sobre a metrópole: “sua arquitetura promove um estado de congestão em todos os possíveis níveis, explora essa congestão para inspirar e suportar formas particulares de interação social”²⁵. Estes fenômenos ligados a densidade e a congestão serão centrais quando Koolhaas toma Nova York como exemplo paradigmático de metrópole. Mas não somente isto. A congestão será um dos traços da vida urbana preconizados em tom entusiasta. Nesse tom o arquiteto abre o manifesto por Nova York: “tendo Manhattan como exemplo, este livro é um projeto para uma ‘cultura da congestão’”.²⁶

“Manifesto Retroativo”: a Retícula Urbana e os Parques Populares

A ideia de “manifesto retroativo” forjada por Koolhaas opera numa estrutura, pode-se dizer, antinômica. Imbuído da orientação de evitar utopias, defende uma cidade existente, todavia afirma pretender torná-la outra, ou mais, criar uma “uma manhattan teórica, uma Manhattan como conjectura, que tem na cidade concreta a sua realização parcial e imperfeita”²⁷. E ainda, contrariando o que poderia se esperar de um manifesto, este por diversas vezes ridiculariza o objeto a ser defendido. *Nova York Delirante* apresenta a modernidade de sua Manhattan nos seguintes termos: um “teatro do progresso”, cujo desfecho é “a barbárie cedendo lugar ao refinamento”²⁸, mas de tal maneira que o “refinamento num momento será barbárie no momento seguinte”²⁹. Trata-se de “uma reafirmação cíclica de um único tema – a criação e a destruição irrevogavelmente entrelaçadas, infindavelmente reencenadas. O único suspense no espetáculo provém da sempre crescente intensidade da atuação”.³⁰ Temos aí um primeiro traço importante

²⁴ KOOLHAAS, R.(1977) “Life in the metropolis or the Culture of Congestion”, In: *Architectonic Theory since 1968. (org):* Hays, K. Michael. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 322. A partir daqui, quando a referência não especificar tradutor, trata-se de tradução nossa.

²⁵ Idem, p. 323

²⁶ KOOLHAAS, Rem.(1978) *Nova York Delirante*. Prefácio de Adrián Gorelik, trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008,p.27

²⁷ Ibidem, p. 27.

²⁸ Ibidem, p.31

²⁹ ibidem, p. 31

³⁰ibidem, p.31

da cultura urbana nova-iorquina. Koolhaas parece resgatar, ao seu modo, a problemática segundo a qual o modernismo está ligado a uma “destruição criativa”. Isto significa, em linhas gerais, que a marcha da modernização destrói seus estágios anteriores para poder prosseguir; ou noutros termos, é necessário que todo o existente seja negado, substituído para o *novum* moderno se estabelecer. Como destaca David Harvey em *Condição Pós-moderna*, a noção de “destruição criativa” foi usada diversas vezes para tratar da modernidade. A esta noção se remete Lukács quando disserta sobre o Fausto de Goethe, também o economista Schumpeter a utiliza quando descreve a natureza das ondas de desenvolvimento capitalista; e ainda nesses termos são compreendidas as operações de Haussman em Paris e as de Robert Moses em Nova York.³¹ Nesse momento do texto, Koolhaas não desenvolve sua versão de tal noção, contudo esta questão retorna – como veremos adiante – quando narra a história do Hotel Waldorf, cujo edifício cedeu lugar ao Empire State Building.

Reconstituindo as origens da colonização holandesa de Manhattan, Koolhaas encontra na retícula urbana um primeiro elemento da condição metropolitana ou “cultura da congestão” de Nova York. Ao analisar mapas do século XVIII e XIX, onde a ilha já aparece toda quadriculada, Koolhaas identifica a retícula urbana como parte do *projeto* de seus habitantes para a ilha, a saber, o de recriar a Europa em Manhattan. Em tom sarcástico, o arquiteto caracteriza o gesto ladrilhador dos colonizadores como “a previsão mais corajosa da civilização ocidental”, pois ela “divide uma terra desocupada, descreve uma população hipotética, situa edifícios fantasmagóricos, abriga atividades inexistentes”³². Koolhaas vê nesta não apenas uma forma de parcelamento do território facilitadora da especulação do solo, mas também um impulso mental projetado sobre a natureza, isto é, uma especulação mental que subjuga o existente³³. Nesse sentido afirma o autor: “o loteamento das ruas e quadras anuncia que a subjugação, se não a eliminação da natureza constitui sua verdadeira meta”³⁴. E este é um traço da modernidade de Nova York: o impulso de ordenar a natureza e o intento de viver num mundo todo construído pelo homem, denominado aqui de “sintético irresistível”. Mas se por um lado a retícula representa a vontade ordenadora, por outro:

³¹cf. ob. cit., São Paulo, Ed. Loyola, 1992, p. 26-27. Alguns anos depois do *NY Delirante*, Koolhaas menciona a referência que o auxilia a pensar o modernismo enquanto destruição criativa, a saber, a obra *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*, de Marshal Berman. Cf. *Conversa com Estudantes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 62

³²KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante*, p.36

³³ É Gorelik quem destaca a engenhosidade de Koolhaas ao jogar com um duplo sentido de especulação. Cf. ob. cit, p. 12

³⁴ Nova York Delirante, p. 37

a disciplina bidimensional da retícula também cria uma liberdade jamais sonhada para a anarquia tridimensional. A retícula define um novo equilíbrio entre controle e descontrole, em que a cidade pode ser ao mesmo tempo ordenada e fluida, uma metrópole do rígido caos.³⁵

Nesta passagem Koolhaas já dá mostras do tom epigramático de seu manifesto. Repleto de provocações, suas formulações exploram o efeito de choque obtido pelas hipérboles, pelos paradoxos e oxímoros. Pouco adiante, diz Koolhaas: “ela[a retícula] “*obriga* os construtores de Manhattan a desenvolver um novo sistema de valores formais, a inventar novas estratégias para diferenciar uma quadra da outra”³⁶. Desse modo, Koolhaas vê a retícula de NY como limitação, mas também como condição de possibilidade e motivo para a verticalização. E há aqui passagens esclarecedoras para entender a estratégia narrativa do autor. Koolhaas faz deliberadamente o caráter especulativo dos processos político-econômicos parecerem fenômenos naturais da metrópole e, ainda, faz o clima eufórico do *laissez faire* de Nova York parecer parte de seu *Destino Manifesto* – algo assumido inconsciente ou dissimuladamente pelos discursos ideológicos dos empreendedores de Manhattan³⁷. Além disso, o autor traz ao manifesto excertos de periódicos, de folhetins e outras propagandas da época, onde os eventos urbanos de Nova York são exaltados. Tais publicações, quando recortadas e deslocadas de seu contexto histórico, produzem o efeito de caricaturar os agentes e os fenômenos sociais nova-iorquinos. Estes procedimentos são usados em muitos outros episódios do manifesto e, apenas nos últimos capítulos, quando menciona novamente o mapa de 1672 de Nova York, o autor explicita que seu gesto convulsivo tem uma inspiração no método paranoico-crítico de Dalí³⁸.

Ainda voltado à história de Manhattan, Koolhaas retrata os parques temáticos populares de Coney Island construídos no final do XIX, defendendo que a ilha foi a “incubadora dos temas incipientes e da mitologia infante de Manhattan”.³⁹ A sensação do Luna Park, por exemplo, é seu skyline, uma cidade de torres sem função alguma, a não ser superestimular a imaginação e

³⁵KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante*, p.37.

³⁶ Ibidem, p.37, grifo nosso em “obriga”

³⁷ Ibidem, p.31

³⁸ Por meio “da luz artificial do mcp”, diz Koolhaas, é possível interpretar o mapa de 1672 como um grande projeto, uma grande projeção da Manhattan moderna; o mapa se torna “o retrato de uma Veneza paranoica, um arquipélago de colossais lembranças, avatares e simulacros que comprovam todos os ‘turismos’ acumulados – literais e mentais – da cultura ocidental”. Cf. ob.cit., p. 277. Veremos que o *método crítico-paranoico* será utilizado para analisar toda a cultura urbana da metrópole nova-iorquina, como um recurso com o qual o arquiteto mostra que, no subsolo da racionalidade vigente na metrópole não há somente a instrumentalidade de cálculos econômicos, mas todo um imaginário repleto de fantasias megalomaniacas que produzem, no mais das vezes, disparates, figuras cindidas, como os arquitetos, os empreendedores e os edifícios de Manhattan. Ainda sobre esse uso do *método crítico-paranoico* por Koolhaas vale conferir os comentários de Gorelik no Prefácio à edição brasileira, p.15

³⁹ Ibidem, p. 49.

manter à distância qualquer realidade reconhecível”.⁴⁰ Citando Frederic Thompson, um dos idealizadores do parque, Koolhaas destaca que neste as referências da história da arquitetura se combinam num estilo livre, cuja única intenção é despertar emoções, o que por sinal se torna um sucesso. Durante o dia, paira sobre o parque uma “aura de vulgaridade”,⁴¹ mas à noite a poderosa rede elétrica confere ao local seu status cosmopolita.

Atento ao êxito do clima onírico dos parques, o ex-senador William H. Reynolds constroi um parque cujo nome é nada menos do que *Dreamland*. Este traz para dentro de si um canal de Veneza, um Circo, uma Cidade dos Anões, um passeio submarino, a simulação de um vôo aéreo sobre Manhattan, a simulação de um passeio de trenó pela Suíça, entre outras atrações. Com isso, lembra Koolhaas, “Reynolds realiza plenamente o potencial da tecnologia de sustentar e produzir fantasias, da tecnologia como instrumento e prolongamento da imaginação humana”⁴². É importante salientar : sob as lentes do manifesto, em Coney Island e, posteriormente no manhattanismo, os avanços técnico-construtivos são mobilizados não para racionalizar a vida urbana, como pretendiam as utopias funcionalistas dos mestres modernos, mas sim para satisfazer prazeres e dar realidade às fantasias coletivas. Pode-se dizer, em termos forjados pelo autor, que em Coney e em NY o impulso do “sintético irresistível” está sempre ligado às fantasias da “tecnologia do fantástico”⁴³, promovendo a “escassez de realidade”⁴⁴

Outro aspecto importante levantado por Koolhaas ao analisar *Dreamland* é o de que este é um parque “pós-proletário”, onde “os avanços anteriores são elevados a um plano ideológico por um político profissional”⁴⁵. Os termos de Koolhaas nos remetem a problemáticas importantes para a tradição materialista de crítica cultural, contudo o trecho não nos fornece material para dele depreendermos muito. Pode-se destacar apenas que Koolhaas parece vislumbrar, ainda que de relance, formulações segundo as quais na América entretenimento e cultura de massas

⁴⁰ Ibidem, p. 63. E Koolhaas vincula a torre à ideia de vista aérea: um “dispositivo arquitetônico que gera autoconsciência, oferecendo aquela visão panorâmica de um território comum capaz de acionar um súbito jorro de energia e ambição coletiva”(p.53)

⁴¹ ibidem, p. 63

⁴² ibidem, p. 79

⁴³ Para Koolhaas, esse urbanismo da tecnologia do fantástico “define relações totalmente novas entre *local*, *programa*, *forma* e *tecnologia*. O local tornou-se agora um estado em miniatura; o *programa* é sua ideologia; a arquitetura é a disposição do aparato tecnológico que compensa a perda da corporeidade real.” Ibidem, p. 85. Essas afirmações são relevantes, pois sinalizam para os dispositivos arquitetônicos usados por Koolhaas em seus projetos de grande porte, onde o programa tem grande importância.

⁴⁴ Embora não haja possibilidade de desenvolver aqui uma chave interpretativa levantada por Otilia Arantes, vale pelo menos lembrá-la. Para autora, a abordagem inventiva de Koolhaas, que desvela as fantasias inconscientes da modernidade de Manhattan e vê Coney Island como origem do Manhattanismo, estabelece “afinidades involuntárias” com a arqueologia benjaminiana da Paris do fim do séc. XIX. Isto não impede Otilia de destacar, por outro lado, que cada autor tem objetivos e matrizes explicativas muito distintas. ARANTES, Otilia. *Chai-na*. São Paulo, EDUSP, 2011, p. 32.

⁴⁵ KOOLHAAS, *Nova York Delirante*, p.67

contribuíram ideologicamente para a dissolução de contradições sociais antes consolidadas no continente europeu.

E se em algumas passagens o manifesto parece ridicularizar a “mitologia infante” de Coney Island e o uso ideológico desta, noutras destaca que os dispositivos arquitetônicos e urbanísticos dos parques geram uma intensificação da experiência dos sujeitos, criam densas atividades coletivas e, ainda, proliferam novas formas de sociabilidade, superando as tendências fragmentadoras da vida artificial da metrópole. Nesse sentido o autor afirma que os denominados “cidadãos do artificial” obtêm uma “segunda anexação de natureza”⁴⁶:

até mesmo os aspectos mais íntimos da natureza humana estão sujeitos à experiência. Se a vida na metrópole gera solidão e distanciamento, Coney Island contra-ataca com os Toneis do Amor (...) a constante rotação da máquina forja uma intimidade sintética entre as pessoas, que, de outra maneira, jamais se encontrariam⁴⁷

Nos ambientes lúdicos dos parques as contradições da vida social na modernidade metropolitana, de modo insólito, dissolvem-se: o que contribuía para o isolamento existencial – um indivíduo diante da massa de habitantes – agora é revertido em interação intensa. As dissociações decorrentes do processo de racionalização técnico-científica e produtiva tornam-se ali forças propulsoras de energias coletivas. A ironia é que essas reconciliações não ocorrem numa experiência estética ou em formas de sociabilidade de um regime político radicalmente novo, mas num parque de diversões popular em plena América. Embora o “urbanismo hedonista” da tecnologia do fantástico seja coberto por uma “aura de vulgaridade”, é capaz de gerar experiências transformadoras, anti-intelectualistas contudo genuínas, uma espécie de “sublime barato”⁴⁸.

Esta defesa dos parques e da cultura de massas não aparece isolada de outras questões, isto é, o manifesto aponta para os debates nos quais pretende se inserir. Segundo Koolhaas, o urbanismo hedonista dos parques, ensaiado em Coney e desenvolvido em NY, “é um confronto entre o urbanismo reformista das atividades saudáveis e o urbanismo hedonista do prazer. É também um ensaio das lutas futuras entre a arquitetura moderna e a arquitetura do manhattanismo”. Aí está o escopo do manifesto: a defesa de uma modernização que supere o racionalismo funcionalista dos modernos e a utopia do Plano.

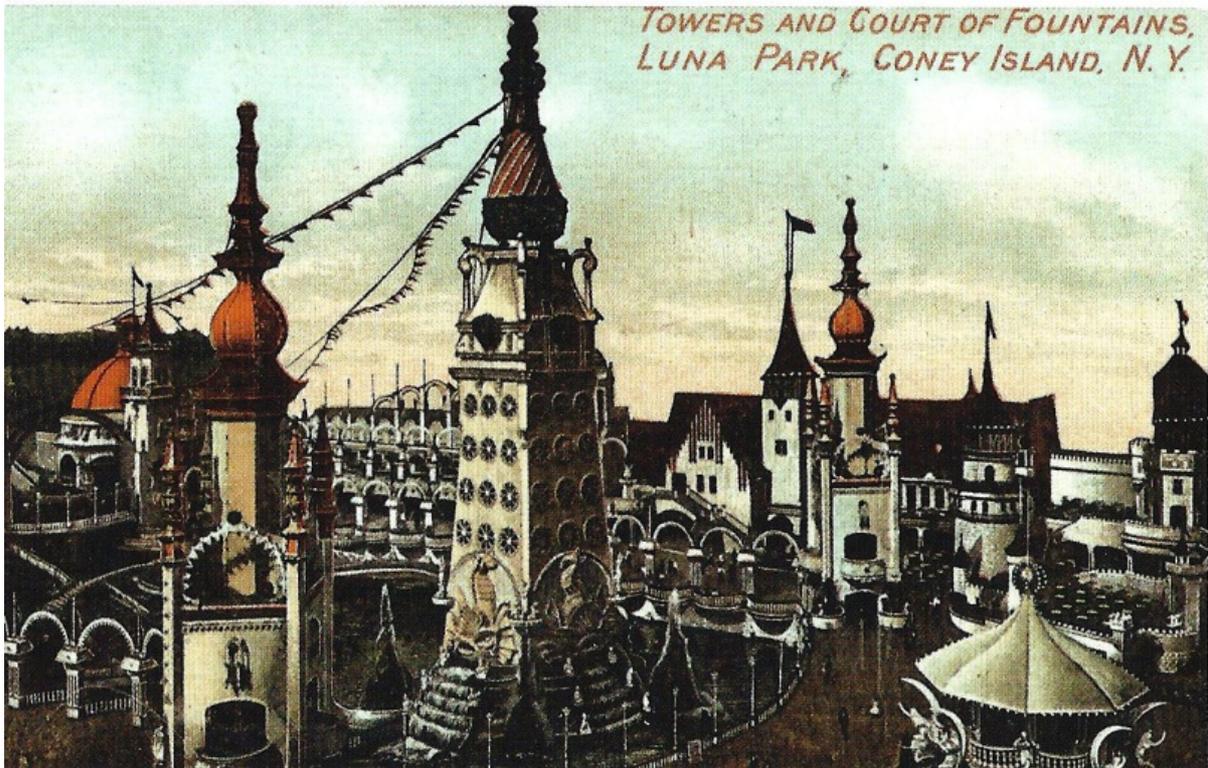
⁴⁶ Ibidem, p.55

⁴⁷ Ibidem, p. 56

⁴⁸ Termos usados por Koolhaas. Ibidem pag. 90.

No entanto, em Coney Island o urbanismo hedonista dura pouco tempo. Chega ao fim com o incêndio do *Dreamland* e, em seguida, quando Robert Moses coloca espaços públicos de Coney sob a jurisdição do Departamento de Parques da Cidade de Nova York. Mas segundo o manifesto, o urbanismo vibrante e festivo passará, então, a ser posto em prática na própria Manhattan, agora sob as vestes da racionalidade utilitária e pragmática dos negócios. Com isto o texto consegue, numa só tacada, mostrar em que medida fantasias inconscientes permearam o modernismo nova-iorquino e, ainda, o quanto uma cidade real pode se aproximar de um parque temático. Neste sentido afirma sobre Manhattan que “ para sustentar o álibi dos ‘negócios’, a incipiente tradição da Tecnologia do Fantástico se disfarça de tecnologia pragmática”.⁴⁹ E em seguida completa: “A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial – eletricidade, ar-condicionado, tubulações, telégrafos, trilhos e elevadores –, reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter o espaço bruto em escritórios”⁵⁰

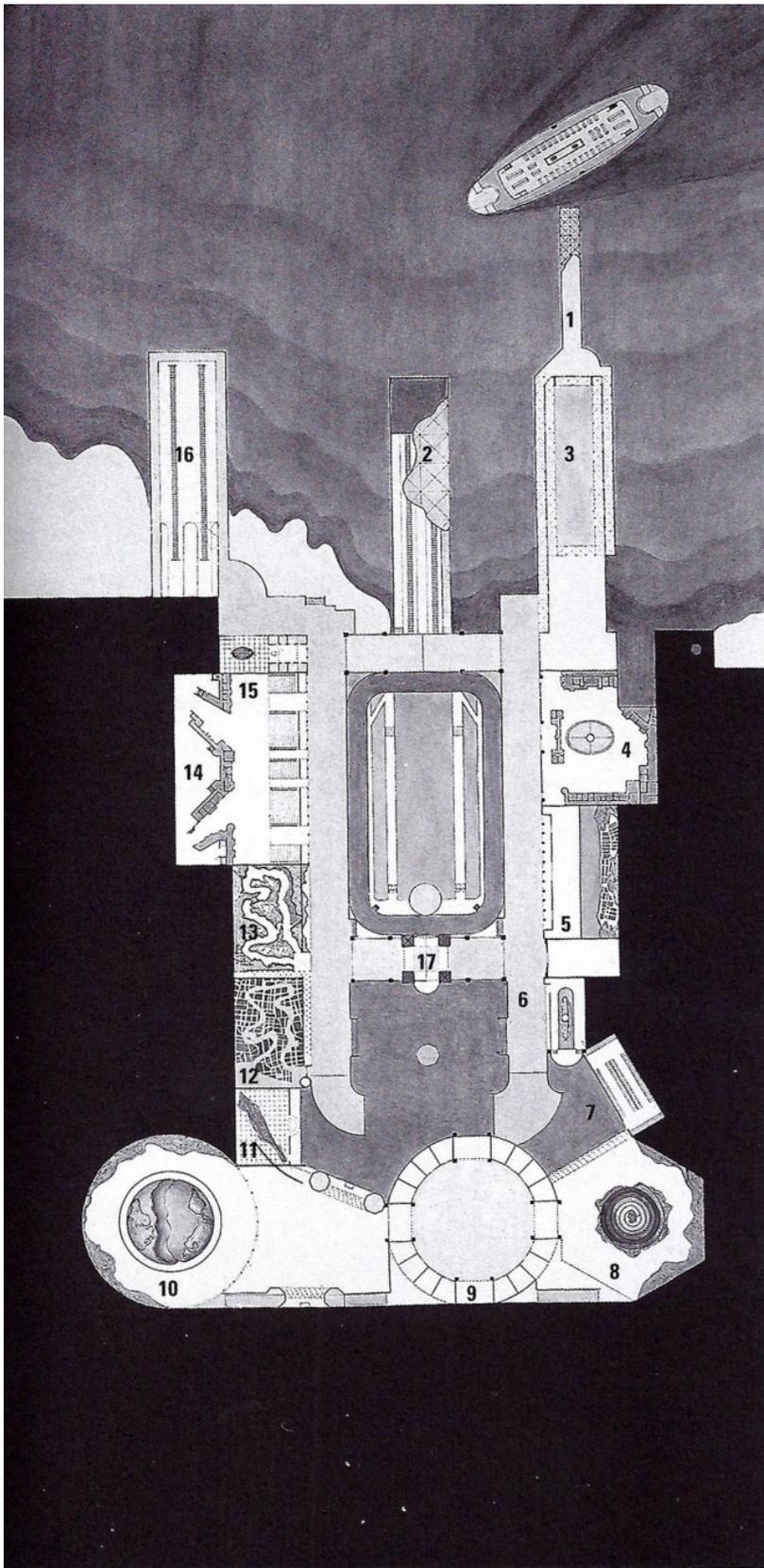
1) *Nova York Delirante* (1978), Skyline do Luna Park



⁴⁹ Ibidem, p.111

⁵⁰ ibidem, p. 111

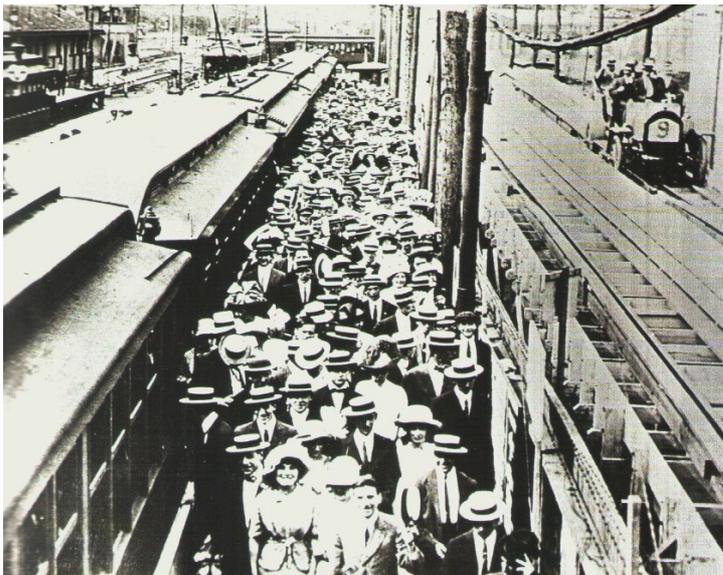
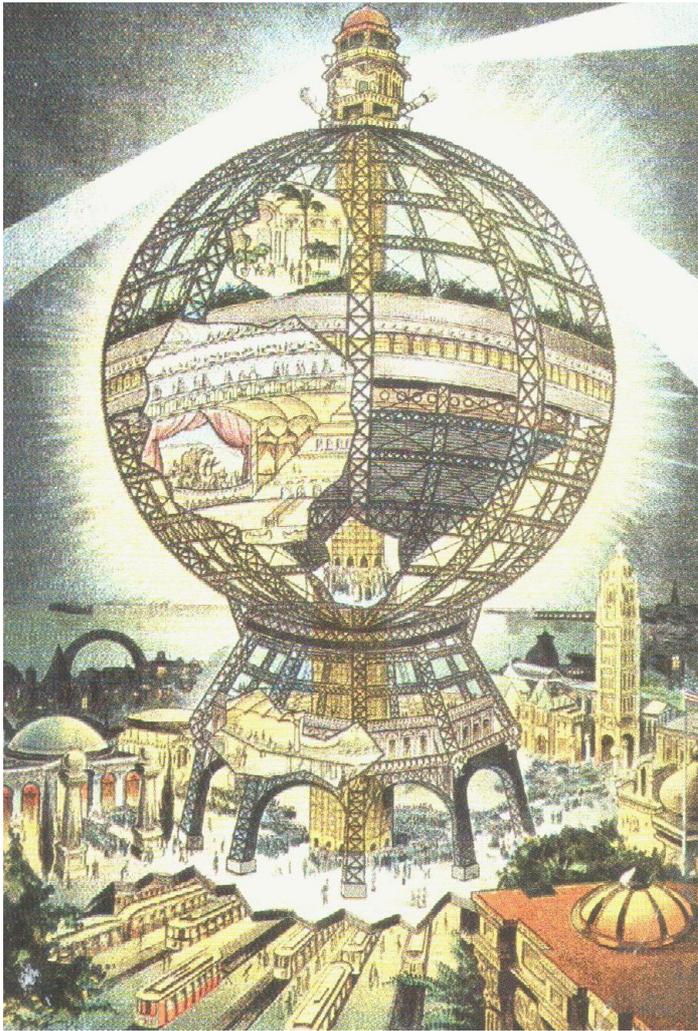
2) Nova York Delirante (1978), Planta de Dreamland



Planta de Dreamland:

- 1 Cais de aço
- 2 Shoot-the-Chutes levando à Laguna
- 3 Salão de baile
- 4 Lilliputia
- 5 Queda de Pompeia
- 6 Passeio num Submarino
- 7 Edifício da Incubadora
- 8 Fim do Mundo
- 9 Circo
- 10 Criação
- 11 Voo sobre Manhattan
- 12 Canais de Veneza
- 13 Percorrendo a Suíça de trenó
- 14 Combatendo as Chamas
- 15 Casa de Chá Japonesa com o Dirigível nº 9 de Santos Dumont
- 16 Ferrovia Pula-Sela
- 17 Torre Beacon

3) *Nova York Delirante* (1978), A Torre do Globo; 4) *Nova York Delirante* (1978), “multidões metropolitanas chegam a Coney Island”



O Arranha-céu

O arranha-céu é outro elemento fundamental para condição metropolitana de Nova York, pois é o objeto arquitetônico que incorpora as experiências da tecnologia do fantástico e do urbanismo hedonista, ou melhor, é o passo seguinte dos delírios construtivos esboçados nos parques. Na perspectiva de Koolhaas, quando se unem a retícula urbana às invenções do elevador e da eletricidade, há possibilidade técnica do surgimento de novos tipos arquitetônicos. Nestas novas tipologias, temos a construção de grandes estruturas, cuja ambição é a acomodar os mais diferentes usos, abrigar as mais diversas irracionalidades do imaginário vulgar compartilhado entre as massas e os empreendedores. Por isso afirma o manifesto que cada arranha-céu pretende ser uma “cidade dentro de outra cidade”, ou então, num universo contido em si mesmo ⁵¹. O arranha-céu, diz Koolhaas, “é o instrumento de uma nova forma de urbanismo incognoscível. Apesar de sua solidez física, ele é o grande desestabilizador metropolitano: promete uma instabilidade programática perpétua”⁵². Como se verá adiante, esta descrição dos arranha-céus de Nova York volta a figurar nas proposições da “hiperarquitetura” dotada de Bigness. Por ora, é válido nos determos nos eventos arquitetônicos novaiorquinos.

O manifesto descreve o famoso edifício Flatiron como um modelo do que ocorre em Manhattan: “a arquitetura não é tanto a arte de projetar edifícios, e sim a extrusão brutal rumo ao céu de qualquer terreno que o incorporador consiga reunir”⁵³. Nessa mesma competição e corrida aos céus estão o edifício World Tower, o edifício Benenson (City Investing), o Equitable. Com uma equipe da “vanguarda da reprodução territorial”, constituída sem nenhum arquiteto e liderada por Theodore Starret, os edifícios chegam à marca do 100 andares. Quando isso ocorre, os agentes se dão conta da ausência de demanda para tal verticalização, no entanto os idealizadores de Manhattan não vêem isto como limite, mas como possibilidade de criar ainda mais densidade no interior dos edifícios. Citando Starret, diz Koolhaas sobre o edifício de 100 andares: “contém em suas paredes as atividades culturais, comerciais e industriais de uma cidade grande”⁵⁴. No 20º, supermercado, no 40º conjunto de teatros; no 60º um setor de compras, no 80º um hotel, no 100º um parque recreativo com jardim e piscina. Entende-se então em que sentido o arranha-céu gera seu próprio urbanismo: é um edifício capaz de pôr abaixo as diretrizes de zoneamento monofuncional da urbanística racionalista, abrigar dentro de si a variedade de usos de toda uma cidade. Mas além disso, não se pode deixar de notar um aspecto

⁵¹ Cf. *ibidem*, p. 113 e 117. Extraíndo publicações de época, geralmente aquelas que faziam o marketing de cada edifício como um evento urbano, o escritor Koolhaas confere verosimilhança a sua narrativa. Sobre o edifício Equitable, traz citado que este “é divulgado como uma ‘cidade em si, abrigando 16 mil almas’”

⁵² *Ibidem*, p. 110

⁵³ *Ibidem*, p.112

⁵⁴ *Ibidem*, p. 115

mais crítico do manifesto. Koolhaas joga— satirizando e se entusiasmando — com o fato de sua Manhattan utilizar os avanços técnicos e construtivos de modo um tanto desideologizado, isto é, sem a utopia de estes conduzirem a um espaço social racional ou harmonicamente planejado. Em Nova York a modernização da arquitetura é movida pelo cálculo econômico, visando a especulação em seu grau máximo, mas também, e sobretudo, move-se pelo intento de realizar as mais diversas fantasias da “cultura da congestão” Nos termos do autor:

para sustentar o alibi dos negócios, a incipiente tradição da Tecnologia do Fantástico se disfarça de tecnologia pragmática. A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial – eletricidade, ar-condicionado, tubulações, telégrafos, trilhos e elevadores – reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter o espaço bruto em escritórios.⁵⁵

O arranha-céu é, para o manifesto, um resultado material e um instrumento desta cultura urbana. E se em alguns momentos, ao citar folhetins da época, o autor parece enredar-se com as fantasias megalomaniacas de Manhattan, noutras evidencia, ainda com humor, o tom da crítica: “a corrida do homem ao enésimo andar é uma disputa emparelhada entre o encanamento e a abstração”.⁵⁶ Em seguida completa: “somente em Nova York a arquitetura se converteu no projeto de fantasias que, em vez de revelar a verdadeira natureza de interiores repetitivos, deslizam suavemente até o subconsciente para desempenhar seus papéis simbólicos”⁵⁷. A história do hotel Waldorf Astoria é elucidativa.

De acordo com Koolhaas, o hotel sintetiza as fases dessa *cultura da congestão* e ilustra bem as forças regentes no progresso do manhattanismo. No início do XIX era terra virgem, adquirida por um *selfmade man* da família Astor. Foi construída uma mansão que, no fim do XIX, passa a ser um hotel quando a área se torna central na cidade. O hotel, diz Koolhaas, goza de um status progressista – ali frequentam os novos tipos da cidade –, ao mesmo tempo mantém a “aura” de distinção da linhagem Astor e a hospitalidade de uma casa. Em seguida, os dirigentes do hotel compram a outra metade da quadra, trazem para os andares térreos interligados intensas atividades sociais. Mas à medida que o sucesso do hotel valoriza a quadra, o próprio hotel se torna um entrave à continuidade de seu crescimento. Deste modo, diz Koolhaas, o hotel passa por uma “dupla libertação”: “o terreno é liberado para encontrar seu destino evolucionário, e a ideia do *Waldorf* se desprende para ser redesenhada como o exemplo de uma explícita ‘cultura

⁵⁵ Ibidem, p. 111. Em outra passagem dirá: “o fantástico suplanta o utilitário em Manhattan”, ibidem, p. 131

⁵⁶ ibidem, p. 157

⁵⁷ ibidem, p.157.

da congestão”⁵⁸. Esse processo de destruição criativa é chamada por Koolhaas também de “canibalismo arquitetônico”, uma vez que na marcha do capital imobiliário o último edifício destrói seus antecessores – liberando o terreno—, mas a “aura” ou o capital simbólico do hotel permanece, vagando até encontrar outro local para se instalar⁵⁹. Como desfecho, tem-se então o *Empire State* como auge da especulação e sinal do deslocamento da economia para o setor de serviços; e o *Waldorf*, transferido para outra localidade, terá a congestão ampliada, à medida que inventa novas metáforas para abrigar mais e mais atividades em seu interior.

Koolhaas adota novamente diante do arranha-céu metropolitano a postura dupla. Satiriza o frenesi especulativo do capital imobiliário, a parafernália da ilusão e a arquitetura de mau gosto do *Empire State*, no entanto isto não o impede de elogiar em tom hiperbólico as possibilidades “revolucionárias” criadas pelos edifícios que abrigam os mais diversos usos e estratos sociais, estabelecendo relações imprevisíveis. Diz Koolhaas sobre a capacidade dos edifícios em abrigar formas indeterminadas de programas: “em termos de urbanismo, essa indeterminação significa que um terreno deixa de corresponder a uma finalidade predeterminada”. E em seguida completa: “cada lote metropolitano acomoda – pelo menos em teoria – uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas, o que faz com que a arquitetura já não seja tanto um ato de antevisão e que o planejamento seja um ato de previsão bastante limitada. Tornou-se impossível ‘demarcar’ a cultura”.⁶⁰

Quando analisa o *Downtown Athletic Club*, o autor retoma a ideia de acordo com a qual em cada andar há um tema ou um enredo: clube de natação, campo de golfe, ginásio para lutas e muitos outros. Estas hibridizações são, para Koolhaas, fundamental como catalisador da vida “urbana” interna do edifício. Afirma o arquiteto que tal edifício funciona “como um condensador social construtivista: uma máquina empregada para gerar e intensificar formas desejáveis de contato humano”⁶¹. Pouco importa a Koolhaas a impureza e vulgaridade com a qual o modernismo é assimilado no *Downtown Athletic Club*. Importante é o fato de a estrutura arquitetônica se tornar “um instrumento da cultura metropolitana”,⁶² uma força que impulsiona interações sociais.⁶³ E por fim conclui Koolhaas que na metrópole a natureza – a imagem é a do

⁵⁸ ibidem, p.164

⁵⁹ O próprio Koolhaas comenta o progressismo de Manhattan como um “rito de ‘modernização’”, cf. p. 152.

⁶⁰ Ibidem, p.109

⁶¹ ibidem, pág 180.

⁶² Texto ao lado das imagens do edifício, ibidem, p. 181

⁶³ Ainda que a perspectiva montada pelos autores seja bastante diferente da que seguiremos aqui, vale lembrar da leitura do *Downtown A. Club* feita por Robert Somol e Sarah Whiting em “Notas sobre o efeito Doppler e outros estados de espírito do modernismo”. Em: KRISTA S., A (org.), *O Campo Ampliado da Arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2013, pp.146-147.

campo de golfe – é destruída e ressuscitada no interior do arranha-céu, não mais como natureza propriamente dita, mas como serviço. Recriar a natureza é o destino dos “cidadãos do artificial”.

Tendo analisado estes eventos arquitetônicos, já podemos voltar a uma espécie de definição dos diversos aspectos e metáforas criadas pela “cultura da congestão”:

A cultura da congestão propõe a conquista de cada quadra por uma estrutura única.

Cada edifício se tornará uma ‘casa’- um domínio privado que inflará para receber hóspedes, mas não ao ponto de pretender a universalidade no espectro de suas ofertas. Cada ‘casa’ representará um estilo de vida e uma ideologia diferentes. Em cada andar, a cultura da congestão organizará combinações inéditas e divertidas de atividades humanas. Com a ‘tecnologia do fantástico’, será possível reproduzir todas as situações – da mais natural à mais artificial --, onde e sempre que se desejar.

Cada *cidade dentro de uma outra cidade* será tão única que atrairá seus habitantes naturalmente.

Cada arranha céu, refletido nos capôs de um fluxo infundável de limusines negras, será uma ilha de Veneza muito modernizada -- *um sistema de 2.028 solidões*.

A cultura da congestão é a cultura do século XX⁶⁴

Por este excerto se entende, primeiramente, que a conquista da quadra é o objetivo do arranha-céu e também o fragmento-limite passível de planejamento. A definição reitera o fascínio irônico do autor por este frenesi metropolitano – impulsionado em grande medida pelo arranha-céu – vivido com certa ansiedade e euforia, capaz de construir “situações” que irrompem a criatividade coletiva. Entende-se também por esta as contradições das fantasias e metáforas da cultura da congestão: a intenção de fazer de cada pavimento do arranha-céu um *way of life*, com o máximo de artificialidade, sem contudo perder a hospitalidade da casa ou da vila. Constrói-se a maior intensidade da vida pública, mas resgatando a familiaridade da esfera privada. E percebe-se também que o escopo do autor não se resume a compreender Manhattan, mas sim vislumbrar no “arquetipo da condição metropolitana”⁶⁵ os traços predominantes da cultura de massas do século XX.

⁶⁴ *Nova York Delirante*, p. 151

⁶⁵ Estes são os termos com os quais Koolhaas caracteriza a imagem de Manhattan em “Life in the Metropolis or the Culture of Congestion”, p. 322.

5) Nova York Delirante (1978), corte axonométrico do novo Hotel Waldorf -Astoria



Raymond Hood e o *Rockefeller Center*: esquizofrenia e lobotomia

Koolhaas reserva um lugar de destaque a dois personagens representantes do Manhattanismo, a saber, ao arquiteto Raymond Hood e ao *Rockefeller Center*. Ao primeiro, pois Hood é quem incorpora o espírito cindido do Manhattanismo por meio de estratégias dissimuladoras, uma “sofística pragmática”⁶⁶ cujos objetivos são dar aparência utilitária e progressista às suas formulações fantasiosas. Hood, diz Koolhaas, é capaz de “explorar os pontos de contato entre as fantasias pragmáticas dos empresários e os sonhos de uma ‘cultura da congestão’ dos arquitetos”⁶⁷. E nesse sentido o arquiteto consegue fazer projetos capazes de combinar atividades tão dispareas quanto uma igreja com um estacionamento no subsolo, “sem qualquer preocupação com sua compatibilidade simbólica”⁶⁸. Hood, portanto, é a personificação do Manhattanismo, pois ambos lidam de modo suportável com posições antinômicas, até então inconciliáveis.

O *Rockefeller Center* ganha destaque por razões diversas e, a meu ver, é um dos momentos de maior ambiguidade do manifesto retroativo, uma vez que os jogos retóricos entre crítica bem-humorada e defesa entusiasta de uma Nova York “teórica” coincidem num mesmo objeto. Isto significa que a narrativa ora estetizante ora crítica não esclarece pontos fundamentais acerca da cultura urbana da metrópole em regime de modernização ultraliberal. Vejamos por quê. Koolhaas se foca na ideia segundo a qual o programa do *Rockefeller* consiste em conciliar incompatibilidades. A comissão idealizadora do Centro abraça com entusiasmo “o casamento forçado entre o capital e a arte”⁶⁹, e por essa via consegue “a realização da promessa de Manhattan”, isto é, consegue concretizar seus intentos paradoxais, quais sejam, o status de progressista com a reconstituição de um passado fictício (trazer toda a Europa para ilha), o mais belo possível com o máximo rendimento possível.⁷⁰ Não por acaso o Rockefeller é representado por outra figura cindida, aqui a ideia de “lobotomia”, a denominação dada pelo arquiteto para designar a disjunção entre forma e exigências funcionais dos edifícios nova-iorquinos, que rompem com as premissas ético-estéticas da arquitetura moderna. Este rompimento decorre, segundo o autor, do crescimento desmesurado dos arranha-céus e da incorporação das diversas atividades no interior destes. É um dispositivo bastante preconizado posteriormente por

⁶⁶ *Nova York Delirante*, p. 225

⁶⁷ *ibidem*, p.202

⁶⁸ *Ibidem*, p.200

⁶⁹ Cf. *Ibidem*, p.225

⁷⁰ Cf. *ibidem*, pág 235

Koolhaas, em seus projetos dotados de *Bigness*⁷¹. Segundo Koolhaas, a “lobotomia” oferece grande liberdade ao arquiteto, pois com isso se tem um exterior que aparenta racionalidade e um interior capaz de abrigar um grande número de eventos.⁷² Com o *Rockefeller*, por sua vez, tenta-se chegar ao momento da “grande lobotomia”: enquanto no interior proliferam novas formas de vida e modos de sociabilidade, o lado de fora, a cidade, pretende-se uma “calma planície metropolitana”.⁷³

Outro ponto de destaque e ambíguo é o seguinte⁷⁴. Koolhaas menciona desde o início do manifesto que em Manhattan os arranha-céus tornam-se um fenômeno de importância coletiva na cultura urbana de NY. Em certa continuidade com o espírito dos parques de Coney Island, os projetos dos edifícios são eventos arquitetônicos de grande popularidade e importância simbólica para a sociedade. A imagem mais caricata disso é o baile onde os arquitetos vão fantasiados de seus próprios edifícios⁷⁵. O projeto do *Rockefeller* é, segundo Koolhaas, o maior destes eventos e aquele que exigiu maior força de sua equipe, não somente pelo tamanho do empreendimento, mas também porque ocorreu no momento do crash de 1929 – as primeiras propostas são feitas em 1926, a inauguração do centro se dá em 1939. Nesse sentido, “ ‘a grande quebra’ esfacela os postulados em que se baseava o Centro: de empreendimento financeiramente racional ele passa a ser comercialmente irracional”⁷⁶. Isto exige das equipes de arquitetos, incorporadores e construtores, diz o manifesto, reforçar a lobotomia, as metáforas e outras estratégias capazes de fazer um edifício prosperar. Nesse sentido, o empreendimento se torna “mais idealista”.⁷⁷ O idealismo aponta, por outro lado, para o fato de o *Rockefeller* pretender ser, mesmo em condições adversas, uma operação imobiliária em condições ideais de rendimento, utilizando a seu favor o período da Grande Depressão. Como menciona Koolhaas, no início da construção o projeto mantém indefinições como modo de se adequar às incertezas vindouras; além disso, é uma das poucas obras do período, por isso consegue explorar as melhores ofertas em materiais e mão-de-obra.⁷⁸

Ainda segundo Koolhaas, o *Rockefeller* é também a maior aplicação do Manhattanismo no que diz respeito “a existência simultânea de diferentes programas num mesmo local, ligados apenas pelos dados comuns dos elevadores, das centrais de serviços, das colunas e do invólucro

⁷¹ Cf. o manifesto pela Bigness em KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Nova York: Monacelli Press, 1995, pp. 500-501. A ideia de “lobotomia” é utilizada, por exemplo, nos projetos para o Terminal Marítimo de Zeebrudge e na Biblioteca de Paris.

⁷² Ibidem, p.206

⁷³ Cf. ibidem, p. 206

⁷⁴ Ibidem, p. 214

⁷⁵ Cf. ob. cit., p. 154

⁷⁶ Ibidem, p.212.

⁷⁷ Cf. ibidem, p. 212

⁷⁸ cf. ibidem, p. 225.

externo”.⁷⁹ Todavia, como salienta Koolhaas, o *Rockefeller* é o primeiro fragmento de uma Manhattan definitiva, mas também o último. Tem-se, após o *Rockefeller*, o declínio da *cultura da congestão*. A Manhattan definitiva, diz Koolhaas, “só pode ser realizada como maquete; o Manhattanismo só consegue se completar em seu clímax na cartolina”.⁸⁰ É neste tom um tanto tragicômico, talvez próximo ao de uma *farsa*, que termina o manifesto pela *congestão*: “é provavelmente inevitável que uma doutrina baseada na contínua simulação do pragmatismo(...) nunca possa durar mais do que uma geração”⁸¹.

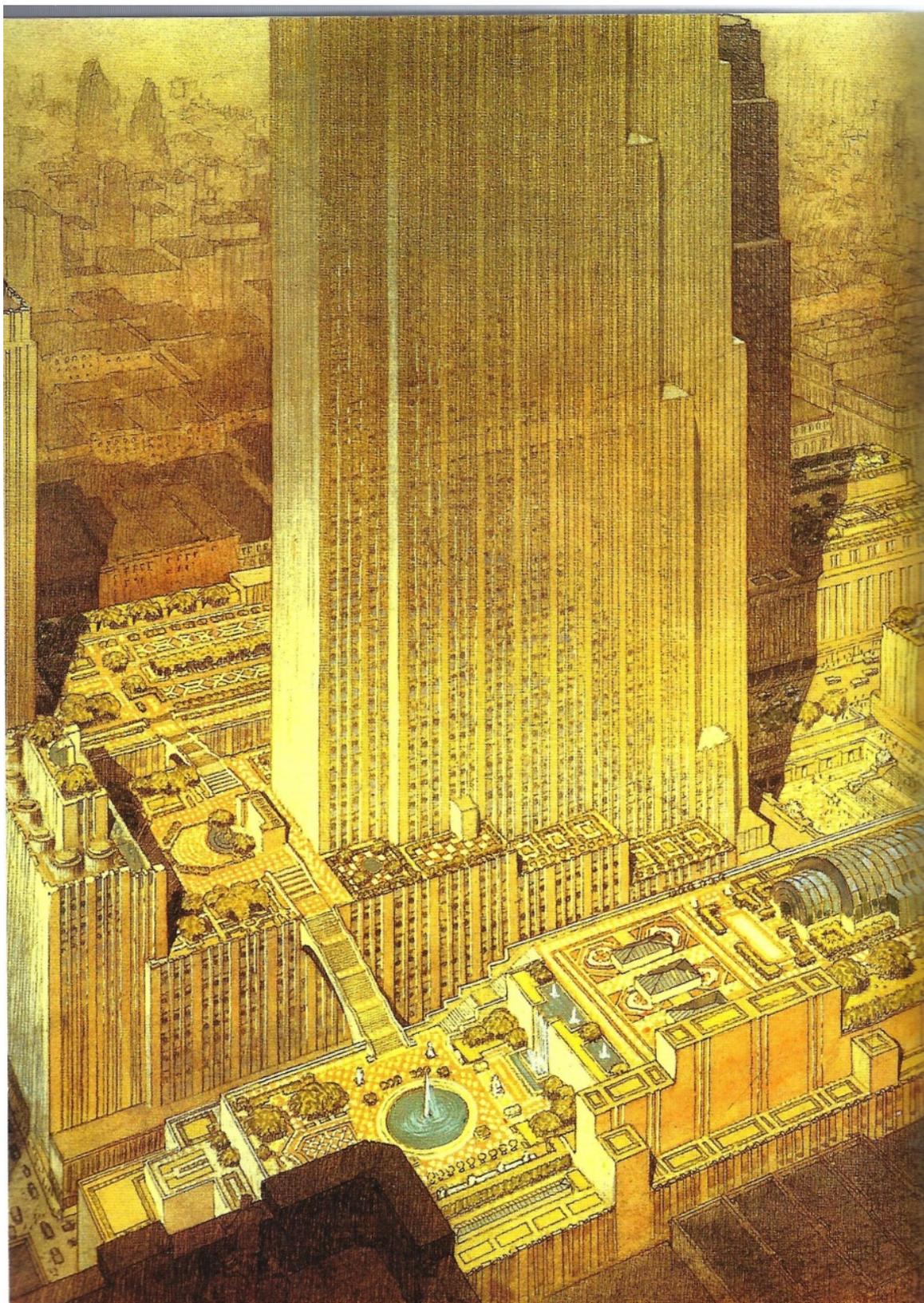
Do ponto de vista da crítica, a narrativa bem-humorada e ambivalente do manifesto se coloca de modo um tanto indeterminado, pouco transparente, dificultando deliberadamente extrairmos dela uma posição clara. No caso do *Rockefeller* esta postura fica mais evidente. Ainda que lembre do “casamento forçado entre arte e capital” do megaprojeto, entusiasma-se com o caráter coletivo do Centro, com a congestão gerada na vida urbana e, por esta via, não cria condições para compreendermos em que medida o *Rockefeller* foi a tentativa de estabelecer um modelo, pode-se dizer, irracional de crescimento urbano. Mais adiante, atentaremos para uma outra análise acerca do *Rockefeller* contemporânea a de Koolhaas, a saber, a de Manfredo Tafuri em *Montanha Descantada*, a fim de fazer um contraponto capaz de deixar mais claras as insuficiências do manifesto retroativo. Mas antes disso, vale passarmos pelo capítulo onde Koolhaas narra a experiência de dois europeus em Manhattan e, mais do que isso, evidencia traços importantes da narrativa do próprio manifesto.

⁷⁹ Ibidem, p.226.

⁸⁰ ibidem, p.319

⁸¹ibidem, p.321.

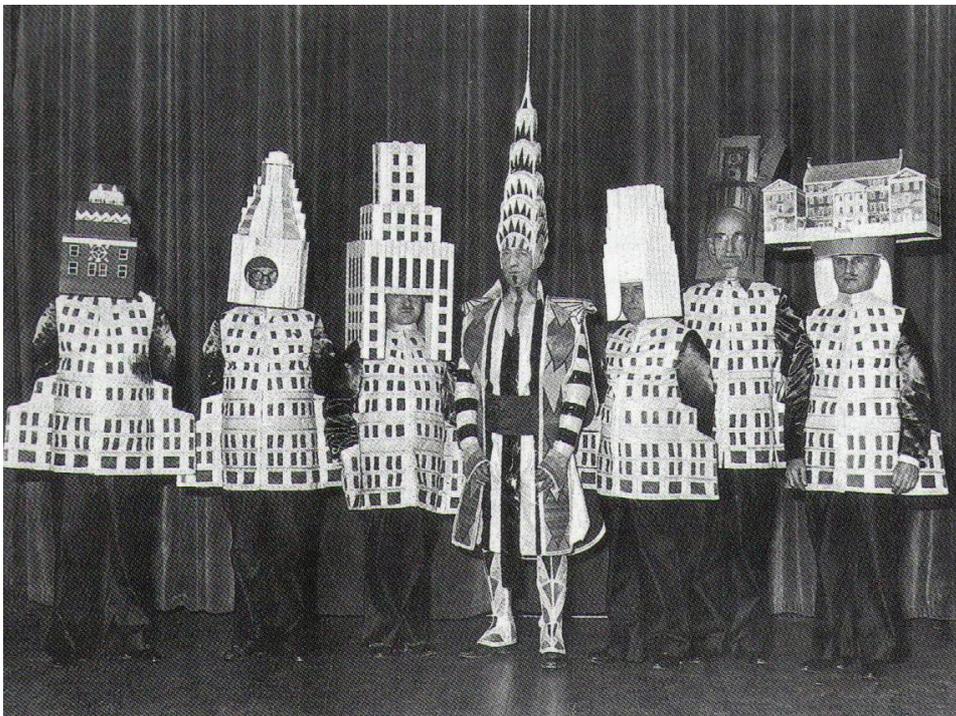
7) *Nova York Delirante* (1978), Rockefeller Center



8) *Nova York Delirante* (1978), “Arquitetos Associados e incorporadores jogando com Rockefeller Centers em miniatura”



9) *Nova York Delirante* (1978), “Arquitetos de Manhattan encenam o Skyline de Nova York”



Dalí e Le Corbusier em NY: o método paranoico-crítico

Ao apresentar as primeiras cartas geográficas de Nova York, Koolhaas se deu conta de que estas não visavam tanto ao mapeamento de um território, mas eram sobretudo parte das projeções de seus idealizadores, ou mais, eram um projeto para Manhattan. Já se aproximando do fim do manifesto, no capítulo onde narra as experiências de dois europeus em Nova York, Koolhaas retorna ao mapa de 1672, agora aproximando-o do método paranoico-crítico forjado por Salvador Dalí. Segundo o manifesto, tal método foi concebido pelo artista espanhol, mas já fora utilizado de modo inconsciente por colonizadores de Manhattan e, ainda, por outra figura central da história da arquitetura moderna: Le Corbusier.

De acordo com Koolhaas a atividade paranoico-crítica pretende dar realidade a desejos ao mesmo tempo delirantes e inovadores – o que Dalí chamou posteriormente de “a conquista do irracional”⁸² – com o intuito de “desacreditar o mundo da realidade”⁸³, isto é, a realidade existente. Koolhaas, citando Dalí, expõe o que entende por paranoia: “a essência da paranoia é essa relação intensa - ainda que distorcida – com o mundo real: ‘a realidade do mundo externo é usada como ilustração e prova[...] para atender à realidade de nossa mente’ ”.⁸⁴ O método propriamente dito é constituído por duas operações deliberadamente associadas. Na primeira tem-se “a reprodução sintética da maneira paranoica de ver o mundo sob uma nova luz – com sua rica safra de correspondências, analogias e padrões insuspeitados”. Isto significa um regime mental em estado de excitação, movido por associações diversas. Em seguida, a tarefa crítica consiste na compactação destas especulações até um ponto em que “atingem a densidade de um fato”. Com isto, o método consegue a concretização de suas fantasias e, ao mesmo tempo, “promete que, por meio de uma reciclagem conceitual, o conteúdo gasto e consumido do mundo pode ser recarregado ou enriquecido como urânio, e as gerações sempre novas de fatos falsos e provas inventadas podem surgir do simples ato de interpretação”⁸⁵. Ou seja, o método age no reembaralhamento de elementos já dados e assim obtém uma renovação de significados. Isto é de grande importância porque, nos termos do autor, “ todos os eventos, ingredientes, fenômenos etc. do mundo foram classificados e catalogados”⁸⁶. Na esteira mesmo das pesquisas surrealistas, esta

⁸² Idem, p. 268

⁸³ Em 1975, antes de escrever o manifesto, Koolhaas já dedicara uma palestra na universidade de Cornell à contribuição do método crítico-paranoico no raciocínio arquitetônico. Cf. *Supercrítico*, p.

⁸⁴ *Ibidem*, p.270. Segundo Koolhaas, sua noção de “paranoia” vem de Lacan, para quem esta não diz respeito apenas a uma mania de perseguição, mas uma atividade psíquica onde “ todos os efeitos se reforçam uns aos outros por meio da atividade interpretativa [...] em que todos os fatos e fenômenos se tornam um tipo de campo magnético que é o reforço de uma ilusão paranoica original de uma pessoa”. KOOLHAAS, R. *Supercrítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp.168-169

⁸⁵ Idem, p.273.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 273

busca pela renovação de significados vem, portanto, precedida da crítica à uma racionalidade de tendência homogeneizante e redutora.

Segundo o manifesto, o método paranoico-crítico é também um processo de colonização, à medida que elementos estranhos se impõem a um determinado solo. O autor dá o exemplo cômico do navegador Colombo que, ao pisar em solo americano, prova numa só tacada seus dois objetivos, a saber, que a Terra é redonda e que velejando para o oeste chegaria às Índias. A primeira hipótese estava correta, a segunda estava errada, “mas ao imprimir sua pegada no Novo Mundo, para sua própria satisfação, Colombo comprovou as duas teses”.⁸⁷ O mesmo ocorreu com o mapa de 1672, onde as construções de Amsterdam aparecem em Manhattan, como uma Nova Amsterdam. Mas o mais importante é que para o manifesto a arquitetura é inevitavelmente uma forma de atividade paranoico-crítica, pois opera sempre como uma projeção mental que se impõe a uma realidade dada.⁸⁸ Sempre em tom irônico, Koolhaas desenvolve sua formulação por meio do exemplo de Le Corbusier.⁸⁹ Para Koolhaas, embora o mestre franco suíço pretendesse utilizar de um “racionalismo cartesiano”, este também impunha seus sonhos mirabolantes, desprezando uma realidade concreta – o autor destaca a Cité Radieuse e o projeto de um asilo flutuante. Aqui o autor faz uma leitura heterodoxa da arquitetura moderna e mesmo caricaturada de Le Corbusier, ao mesmo tempo que acerta os pontos com sua herança modernista. Segundo o manifesto, a proposta higienista de Le Corbusier na Cidade Radiosa pretendia resolver os problemas urbanos com “arranha-céus cartesianos” e uma “congestão descongestionada”, mas deste modo conseguiria apenas um “não-acontecimento”.⁹⁰ Neste sentido, Le Corbusier não soube fazer uso do método paranoico-crítico. Nesta cena, a figura de Le Corbusier funciona como o personagem do qual Koolhaas pretende se distanciar, uma vez que sua visada é a densidade com máxima congestão.

Como lembra Adrian Gorelik, não devemos achar que a inspiração surrealista de Koolhaas se resume aos grafismos do manifesto. O capítulo dos europeus em Nova York diz muito sobre o modo como o arquiteto constroi sua narrativa. O método revela o procedimento convulsivo a partir do qual retrata a retícula, a corrida aos céus dos edifícios e a densidade da vida urbana nova iorquina. E entendemos então como se pode conceber a ideia de um manifesto que ao mesmo tempo sai em defesa de uma cidade existente e cria uma Manhattan teórica. Em entrevista, Koolhaas adere à ideia de ler o método paranoico-crítico na chave de um gesto de

⁸⁷ Ibidem, p.275.

⁸⁸ Na formulação de Koolhaas: “arquitetura= imposição ao mundo de estruturas que ele nunca pediu e que antes existiam apenas como nuvens conjecturais no espírito de seus criadores”. Ibidem, p. 278.

⁸⁹ A leitura de Koolhaas sobre Le Corbusier se dá aqui em chave sarcástica e seletiva, sua argumentação tende a mostrar o quanto o Plano da Cité Radieuse é desconectado da realidade.

⁹⁰ Cf. KOOLHAAS, *Nova York Delirante*, pp. 287-289

heroicização irônica.⁹¹ Isto porque aspectos da realidade são filtrados e reagrupados, numa sobrevalorização que ao mesmo tempo distorce a complexidade da realidade, simplifica-a, tornando-a mais coerente e, neste sentido, idealizada. Não por acaso a introdução do manifesto retroativo traz a ressalva de que a Nova York ali apresentada é conjectural.

A título de evidenciar em que medida a narrativa de Koolhaas, ao distorcer a realidade social, tem potenciais didático-críticos mas também limitações, vale fazermos um contraponto desta com a análise do teórico italiano Manfredo Tafuri, por sinal contemporânea a de Koolhaas, acerca do urbanismo nova-iorquino e em especial do projeto do Rockefeller.

A Crítica Radical de Tafuri: Rockefeller e o rosto público de uma aventura especulativa

O texto de Tafuri analisa mais cuidadosamente relações do episódio *Rockefeller* com políticas urbanas de Nova York no período que culminou no *crash* de 1929. Como lembra Tafuri, o Centro sintetizou diversas estratégias já ensaiadas pelos agentes e grupos – de arquitetos, engenheiros, construtores e incorporadores – que investiam nos projetos de grandes arranha-céus e intervinham nas dinâmicas urbanas. O RCA adota a ideia de criar um conjunto de edifícios conectados, inserindo-se na malha urbana como uma tentativa de criar uma “concentração racional em si mesma”, um “oásis de ordem”⁹² no ambiente eufórico da década de 20. Nesse sentido o Rockefeller se pretendia um modelo com pretensões cívicas:

O Rockefeller Center se insere sem agir sobre as instituições vigentes ou a dinâmica urbana corrente, como ilha de ‘especulação equilibrada’, nas malhas de Manhattan, sublinhando, em todos os aspectos seu caráter de intervenção urbana fechada que, sem embargo, pretende alcançar valor de modelo⁹³

Contudo, esse caráter de modelo é frontalmente criticado por Tafuri. Como destaca, o RCA foi uma iniciativa de dimensão excepcional e deliberadamente agressiva, deslocou o crescimento urbano para a região da cidade onde se instalou.⁹⁴ A operação se configurou como uma “gigantesca operação financeiro-publicitária”⁹⁵, cujo êxito introduziu desequilíbrios no mercado em depressão. O caso *Rockefeller* evidenciou, afirma Tafuri, “como realmente as forças econômicas em jogo, a do tipo mais avançado, concebiam a gestão do destino da cidade”.⁹⁶ Para

⁹¹ CHEVRIER, Jean François. “Changement de dimensions – Entretien avec Rem Koolhaas”. *L’Architecture d’Aujourd’hui* 361 nov-dec 2005, p. 92.

⁹² TAFURI, M. CIUCCI, Giorgio. DAL CO, Francesco, MANIERI-ELIA, Mario. *Montanha Desencantada*. In: “*La Ciudad Americana*”. Introdução e prólogo de Josep Quetglas. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980, p. 463

⁹³ *Ibidem*, p. 464

⁹⁴ *Ibidem*, p. 468

⁹⁵ *Ibidem*, p. 478

⁹⁶ *Ibidem*, p. 469

Tafuri o *Rockefeller* foi, na realidade, um exemplo do modo como o capital privado – sob a tutela da governança local – atuou em operações imobiliárias capazes de modificar estruturalmente os rumos do crescimento urbano e, ao mesmo tempo, tentou conferir à especulação um rosto público. Nos termos do autor, o *Rockefeller* representou “o intento de celebrar, em escala urbana, a pacificação entre trustes e coletividade”⁹⁷. Nesse sentido, foi na Manhattan ultraliberal desse período onde caiu por terra a ideia de um controle global do território. Por isso argumenta:

O realismo que caracteriza, até o limite do cinismo, o episódio do Rockefeller Center assinala o fim de qualquer utopia relativa ao controle global, por parte do poder público, do solo da cidade. O Rockefeller representa sobretudo uma vitória do *zoning code*: à neutralidade de este último, corresponde uma máxima concentração da intervenção que se insere sobre ele. Mas, ao mesmo tempo, a Rockefeller City representa também o eclipse definitivo do ‘arranha-céu como entidade singular’.⁹⁸

O texto de Tafuri, como se percebe, destaca as limitações das operações urbanas, ou talvez anti-urbanas, que pretendem ser cidades dentro da cidade. Mostra, do ponto de vista da economia política urbana, como o *Rockefeller* foi em última instância um “modelo paradoxal”⁹⁹, uma vez que funcionou somente enquanto dotado de um caráter de exclusividade, singularidade. A cada intervenção seguinte, percebeu-se que estas não incidiram mais “sobre o organismo urbano, nem funcional nem formalmente, com a intensidade alcançada pelo Rockefeller”¹⁰⁰. A crítica de Tafuri, nesse sentido, traz à tona desde as raízes de que modo as políticas urbanas do *laissez faire* eram incapazes de se autorregular.¹⁰¹

⁹⁷ Ibidem, p. 491

⁹⁸ Ibidem, p.491

⁹⁹ Ibidem, p. 493

¹⁰⁰ “O modelo Rockefeller, para ser operativo, pressupõe a possibilidade de uma sucessão de inversões de seu mesmo alcance e de condições econômicas que estimulem estas gigantescas concentrações de capitais na construção comercial” ibidem, p. 493

¹⁰¹ Não é em vão lembrar que a análise de Tafuri acerca do Rockefeller é considerada um marco no sentido de abordar fenômenos bastante importantes para o urbanismo do último quartel do século XX. A análise histórica de Tafuri elucida relações entre a mão invisível na governança urbana e um tipo de especulação imobiliária capaz de influenciar as estruturas socioespaciais da cidade, deslocando o crescimento da mesma; a chamada “especulação imobiliária estrutural”. Cf Mariana Fix. *São Paulo: cidade global – fundamentos financeiros de uma miragem*. São Paulo: ed. Annablume, 2008, p.77

2) As Contribuições de Koolhaas segundo Hal Foster e Fredric Jameson

Os textos de Koolhaas não pretendem fazer uma análise radical da cultura urbana de Nova York, mas são narrativas que, por meio de suas caricaturas, ora desvelam traços delirantes desta metrópole, ora se jubilam com a “Manhattan teórica” criada em seu enredo. Neste sentido lembra Gorelik que Koolhaas trabalha com “formulações de exaltada imaginação”, uma “combinação de razão e fantasia, ciência e brincadeira”¹⁰². Este modo de proceder contribui, evidentemente, para a recepção controversa da obra de Koolhaas e, ainda, para a dificuldade de analisá-la com distanciamento necessário. Por isso, as análises de dois autores ajudam a entender em que medida estes textos de Koolhaas contribuem para debates da teoria arquitetônica do último quartel do século XX.

Hal Foster: A Virada Estratégica de Koolhaas

Em *Arquitetura e Império*, Hal Foster analisa a produção de Koolhaas destacando que a leitura deste sobre Nova York empreende uma “guinada visionária”.¹⁰³ Atento ao contexto de publicação do manifesto, no fim da década de 70, afirma Foster: “tem-se o apogeu da arquitetura pós-moderna, esquemas urbanos estão em descrédito, Nova York está em bancarrota”¹⁰⁴. Para o autor, o *Nova York Delirante* emerge no momento onde predominam dois modelos opostos de propostas urbanas. De um lado estavam os irmãos Krier, insistindo num retorno ao *quartier* histórico como base do planejamento na Europa; de outro Robert Venturi, cuja obra acabou por advogar e abraçar o corredor comercial dos EUA.

Segundo Foster, com o manifesto Koolhaas conseguiu “rejeitar o reacionarismo historicista do primeiro e o populismo comercial do último”¹⁰⁵. A leitura de Koolhaas é considerada aqui uma terceira via precursora e também estratégica, pois não adere ao populismo de Venturi tampouco repudia o modernismo. A “virada corajosa” de Koolhaas “realoca sua forma exemplar [do modernismo] num episódio negligenciado”.¹⁰⁶ Nesse sentido, Koolhaas consegue um “modernismo renovado”,¹⁰⁷ uma vez que, como reconhece Foster, “o modernismo à La

¹⁰² GORELIK, ob. Cit., p. 15.

¹⁰³ FOSTER, Hal. “Architecture and Empire”. In: *Design and Crime – and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002, p. 43. No original, “visionary twist”.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 47

¹⁰⁵ Ibidem, p. 47

¹⁰⁶ Ibidem, p. 47

¹⁰⁷ Ibidem, p. 47

Corbusier estava desgastado naquele momento sobretudo por seu aspecto utópico, enquanto o modernismo à la Hood e Harrison ainda não estava estigmatizado”¹⁰⁸.

Para Foster, o exemplo pragmático de NY foi muito providencial, pois Koolhaas o leva consigo de volta à Europa no momento em que esta vive outra onda de modernização.¹⁰⁹ E é com estes ânimos que o arquiteto participa dos *grands projets* europeus da década de 80. A análise de Foster, portanto, destaca de que modo os momentos iniciais do arquiteto foram marcados por esse impulso renovador, estratégico, contra utopismos e posições reacionárias – seja em suas versões historicistas, seja nos populismos acrílicos.¹¹⁰

Jameson: O Interesse de Koolhaas pelo Insolúvel

O texto onde Jameson trata da posição de Koolhaas, *O Tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária*, analisa o processo de abstração da economia e suas relações com formas urbanas num período de passagem da predominância no capitalismo industrial moderno para o momento da predominância no capital pós-fordista, financeiro, mais especulativo – nesse texto este último aspecto tem seu correlato territorial, representado pela forma da especulação imobiliária. Jameson desenvolve suas análises por meio de mediações entre manifestações culturais e as condições materiais – sociopolíticas e econômicas – destas manifestações; isto é, no chamado regime de “semi-autonomia” e, por esta via, compreende o sentido e o papel de tais fenômenos culturais no todo social. Jameson mobiliza diversas referências que contribuem para sua reflexão: a de Simmel sobre o processo de abstração e racionalização das relações na metrópole moderna, a de Robert Fitch em *O Assassinato de Nova York*, onde este narra o processo de declínio da vida urbana da cidade no período de transferência de suas atividades ao setor financeiro e de serviços; a teoria de Arrighi acerca dos três estágios do capital, entre outros. Contudo não tenho possibilidade, neste momento, de reconstituir todo o fio desta argumentação. Foco-me nos momentos em que Jameson aponta as contribuições de Koolhaas, sobretudo no que diz respeito ao termo “cultura da congestão”.

Jameson insere a leitura de Koolhaas sobre Nova York, e mais especificamente sobre o *Rockefeller Center*, como um terceiro capítulo da historiografia crítica da arquitetura moderna, cujo primeiro está em Giedion e o segundo em Manfredo Tafuri. Como lembra Jameson,

¹⁰⁸ Ibidem,

¹⁰⁹ Cf. ibidem, p. 48

¹¹⁰ Em entrevista a Alejandro Zaera Polo Koolhaas reforça a perspectiva montada por Foster. Afirma Koolhaas: “naquele momento, me pareceu que a única forma na qual a modernidade poderia ser recuperada era através de sua outra cara: seu populismo, sua vulgaridade, seu hedonismo”. “Finding Freedoms”. In: OMA/Rem Koolhaas – 1987/1998. *El Croquis*, n.53+79. Madrid, 2005, p.25

Giedion viu nos grandes arranha-céus e complexos de edifícios “uma tentativa única de implementar uma nova concepção de desenho urbano no interior (para ele intolerável) da restrição de Manhattan”¹¹¹. Para Jameson, a leitura entusiasmada de Giedion, onde o *Rockefeller* era considerado um modelo, parece ter sido devastada pela proliferação de espaços como esses por toda Manhattan, ou em outros termos, parece que o status de *novum* dado por Giedion ao Centro dependia da escassez de seus exemplares, o que não é mais uma realidade. Manfredo Tafuri, por sua vez, denunciou o caráter ideológico do movimento moderno que acreditou poder resolver contradições sociais do ambiente urbano com iniciativas individuais como os arranha-céus. No entanto, para Jameson as críticas de Tafuri tendem a uma esterilização por não fornecerem saídas para as contradições de uma realidade que continua a avançar. Em termos um tanto categóricos, afirma Jameson que “ a desolação das leituras de Tafuri deriva da ausência sistemática em seu trabalho de qualquer possível estética futura, qualquer solução imaginária para os dilemas da cidade capitalista, qualquer caminho da vanguarda através do qual a arte poderia fazer uma contribuição para uma transformação do mundo, que para ele só pode ser econômica e política”¹¹². Isto porque, destaca Jameson, Tafuri “assume uma impossibilidade de qualquer transformação radical da cultura antes de uma transformação radical das próprias relações sociais”¹¹³. Segundo Jameson, o posicionamento do teórico italiano por vezes corre o risco de estar “ destinado ao desalento que com tanta frequência levou os marxistas à renúncia ao político como um todo”.¹¹⁴

Em *O Tijolo e o Balão*, Jameson risca fazer uma leitura quase caricatural de Tafuri, no intuito de acentuar um contraste com o lirismo entorpecido de Koolhaas. Afirma o autor: “o *Nova York Delirante* dá boas vindas entusiasmadas às contradições que Tafuri denuncia, fazendo desse interesse resolutivo pelo insolúvel uma nova estética”¹¹⁵. Na perspectiva de Jameson, Koolhaas consegue desenvolver de modo profícuo a ideia de Tafuri segundo a qual há uma “contradição fundamental” na modernização de Nova York. Tal contradição ganha a forma da “esquizofrenia” de Raymond Hood, o arquiteto que domina as estratégias manhattanistas de dissimulação tanto discursivamente quanto em seus projetos – Jameson lembra o episódio da combinação cindida entre uma solene igreja e uma enorme garagem subterrânea. Mas para Jameson a explicação mais definitiva das oposições de Manhattan está condensada no termo

¹¹¹ JAMESON, Fredric. “O Tijolo e o Balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”. In: *A Cultura do Dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2002, p.194

¹¹² Ibidem, p. 195

¹¹³ JAMESON, F. *Teorias do Pós-Moderno*. Em: “A Virada Cultural”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 56

¹¹⁴ Ibidem, p. 57

¹¹⁵ Ibidem, p. 196

“cultura da congestão”. Afirma o autor sobre o termo: “este condensa diversos significados diferentes: uso e consumo, o urbano, mas também a exploração dos negócios, o tráfego e a renda fundiária, e também a ênfase no apelo coletivo, popular ou populista”¹¹⁶. Na perspectiva de Jameson este caráter tensionado trazido deliberadamente pelo “cultura da congestão” funciona como “uma mediação entre todos esses traços distintos do fenômeno e do problema”¹¹⁷.

Parece-me, neste sentido, que para Jameson a poética de Koolhaas tem um potencial crítico na medida em que evidencia traços da condição pós-moderna da qual o próprio arquiteto não consegue escapar. Ou noutros termos: Koolhaas traz a público o vírus com o qual ele próprio já está contaminado.

Considerações

As análises de Foster, Jameson, Moneo, Gorelik e, ainda, de Otilia Arantes nos são úteis para evitar duas atitudes a meu ver precipitadas, quais sejam, ou aderir sem mais aos jogos da narrativa de Koolhaas, ou rejeitá-las de antemão. Além disso tais autores são, cada um a seu modo, importantes para compreendermos o sentido dos textos do arquiteto na atmosfera de reviravoltas do anos 70 e início dos 80. Koolhaas reforça as vozes cujo intento é criticar a austeridade e autoritarismo subjacente à tendência homogeneizante do Estilo Internacional e da urbanística estritamente funcionalista; adere também ao gesto de defesa estetizante de uma cidade existente, como havia feito Venturi, contudo de maneira um pouco menos populista. Koolhaas traz ainda aquele entusiasmo com a metrópole enquanto lugar da intensificação dos choques e contatos. E por esta via a postura ambivalente de Koolhaas, ainda que distorça a realidade, oferece-nos contribuições. Podemos destacar, como uma primeira, aquela notada por Jameson já em Venturi, a saber, a de que se resgata uma categoria bastante importante para a modernidade artística: a da ironia¹¹⁸. Não poucas vezes o manifesto mimetiza os discursos ideológicos dos arquitetos e empreendedores nova-iorquinos, mas em tom evidentemente paródico. Uma segunda contribuição está em mostrar – a partir de NY enquanto “arquétipo da condição metropolitana”¹¹⁹ – aspectos importantes da irracionalidade da urbanização no ambiente da cultura urbana ultraliberal. Das considerações de Foster extraímos uma terceira, qual seja, Koolhaas está ciente de que as contradições da modernização metropolitana não podem ser reconciliadas numa via de retorno, mas apenas na congestão da própria metrópole – postura esta que evita a volta a historicismos regressivos.

¹¹⁶ *ibidem*, p. 197.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 19

¹¹⁸ Cf. Jameson, “Limitações do Pós-moderno”. In: *Sementes do Tempo*. São Paulo: Ed. Ática, 1997.

¹¹⁹ Termo de Koolhaas, em “Life in The Metropolis or the Culture of Congestion”, p. 322

É evidente que na Nova York de Koolhaas arquitetura e eventos urbanos ganham o caráter e o estatuto de protagonistas de processos sociais. Deste modo, traz-se a disciplina e a figura do arquiteto à posição mais central na construção da cidade e da cultura urbana – como outrora quiseram os modernos. Com isso, a narrativa pode ser elucidativa para que se compreenda em que medida uma cultura urbana é resultante de forças divergentes envolvidas na produção do espaço social; e que a figura do arquiteto está inevitavelmente entre estas. Elucidativa, ainda, para evidenciar o caráter heterônimo dos fundamentos da arquitetura.

Os textos sobre Nova York – sobretudo o manifesto retroativo – articulam dois gestos: o de *estetização* e o de *crítica*. O primeiro aparece algumas das vezes que Koolhaas retrata sua Manhattan idealizada, a Manhattan como conjectura: quando pinta a densidade da vida urbana na cultura de massas dos parques e o caráter de “idealizadores” dos empreendedores de Manhattan – o ex-senador William Reynolds, o grupo de engenheiros de Starret, ou então quando Koolhaas consegue transpor o “condensador social” construtivista da Rússia revolucionária à Nova York ultraliberal e, ainda, chamar de “comuna” os investidores do novo hotel Astoria e se exaltar com o caráter coletivo do projeto do *Rockefeller*.

O segundo gesto, o da crítica, revela-se na maior parte das vezes quando o autor diz defender enquanto manifesto algo que denuncia. Isso se verifica quando o autor descortina o caráter ideológico da “mitologia infante” dos parques, quando lembra do caráter autodestrutivo que resultou no Empire State Building – uma concretização da “abstração financeira” –, e sobretudo quando pinta a figura cindida, “esquizofrênica” de Raymond Hood, o “representante humano” das tendências fragmentadoras das dinâmicas urbanas orientadas pelo capital desenfreado. O tom crítico e bem-humorado mostra ainda, ao seu modo, como Hood e o Rockefeller Center são figuras duais, agentes duplos, cujos objetivos são conciliar vetores tensionados: de um lado a do capital que procura se reproduzir indefinidamente, abstraindo-se em direção ao setor financeiro e ao de serviços; de outro, a dos arquitetos que visam fazer da metrópole o ambiente onde a modernização opere no sentido de proliferar novos modos de sociabilidade e de formas de vida. Os duplos gestos de Koolhaas, *estetização* e *crítica*, defesa entusiasta e acidez irônica, são pólos de uma posição que se mantém ambígua e ambivalente. Isto resulta em grande parte de seu próprio impulso inicial: voltar-se para uma realidade na qual – como lembra Jameson – há uma “contradição fundamental” com o objetivo de nela atuar.

Tais pólos auxiliam a analisar a narrativa de Koolhaas, mas risca empobrecê-la. E para evitar uma divisão binária entre tais termos, vale adicionar um outro à equação, capaz de conferir continuidade aos anteriores. A unidade das ambivalências de Koolhaas está no que podemos chamar de uma *erotização da arquitetura* e, de modo mais geral, uma *erotização da condição*

metropolitana.¹²⁰ As formas mais evidentes deste dispositivo estão em alguns grafismos do apêndice, trazendo os edifícios Chrysler e o Empire State antropomorfizados, *après l'amour*: se em Tafuri a competição eufórica rumo aos céus foi um índice evidente da crise por vir, para Koolhaas elementos desta competição estão aqui como casal sob uma cama, com sinal invertido, reconciliados – e sendo assistidos por muitos outros edifícios *voyeurs*.¹²¹ Mas não somente nos grafismos. Também na chave de uma *erotização* compreendemos a excitação de estímulos – sensíveis e intelectuais – com os quais arquitetura e vida urbana se tornam protagonistas de uma narrativa, isto é, a *erotização* faz da metrópole objeto de investimentos de energias sociais. Neste sentido, a excitação com o urbano se torna útil, em alguns casos, como desalienação e descortinamento de relações sociais antes ocultas. A *erotização* é, portanto, energia libidinal com a qual a Koolhaas desvenda e e se emaranha numa metrópole re-intensificada.

E para um autor cujo objetivo é produzir sua arquitetura, essa *erotização* pode ser também a força propulsora no projetar para si um campo de possibilidades de atuação e, ainda, o expediente a partir do qual se faz da arquitetura um ícone midiático ou uma forma fetiche. Portanto, a *erotização da arquitetura* e, no limite, da condição metropolitana, pode ser vista tanto como impulso na ativação da crítica quanto como recurso à estetização.

Esta será uma chave no interior da qual entenderemos, mais tarde, tanto o interesse sempre renovado de Koolhaas pela modernização nas grandes cidades quanto seus (des)caminhos nas parcerias pelos circuitos *fashion* e pelos grandes negócios. Quanto ao *Nova York Delirante*, ainda não sabemos se suas contribuições para a teoria da arquitetura cumprirão funções didáticas e críticas ou se tornar-se-á parte da cultura corporativa OMA, portfólio para impulsionar a atuação do AMO no gerenciamento de marketing de novas grifes ou na expansão dos escritórios pelos novos mercados do Oriente.

10) *Nova York Delirante* (1978), *Aprés l'Amour*

¹²⁰ No artigo *Recent Koolhaas*, Jeffrey Kipnis analisa projetos do OMA e menciona uma “esfera do erótico” em Koolhaas, mas para elucidar aspectos mais circunscritos às estratégias projetuais do arquiteto. Kipnis fala em “esfera do erótico” para designar uma arquitetura cujos dispositivos visam criar experiências, prazeres e pequenas liberdades circunstanciais. Cf. Kipnis, in: OMA/Rem Koolhaas – 1987/1998. *El Croquis*, n.53+79. Madrid, 2005. , p. 423. Aqui, tendo como objeto o trabalho teórico de Koolhaas, referimo-nos a um recurso sobretudo discursivo.

¹²¹ Cf. KOOLHAAS, *Nova York Delirante*, p. 349.



2- Cidades Genéricas e a Bigness: a hiperarquitetura na década de 90

A mudança social mais impressionante e de mais longo alcance da segunda metade deste século [o século XX], e que nos isola para sempre do mundo do passado, é a morte do campesinato.¹²²

Qualquer pessoa bem-intencionada quer ser subversiva, ninguém sustenta a situação tal como ela é. Qualquer pessoa bem-intencionada quer ser crítica¹²³

O trabalho do arquiteto pode ser tão exigente, tão simplista [simple-minded], tão primitivo em suas condições quase bestiais, que se necessita um domínio paralelo para sustentá-lo e manter o frescor. Por isso comecei a escrever S,M,L,XL, principalmente para ter outra vida...¹²⁴

¹²² HOBBSAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.284.

¹²³ KOOLHAAS, R. Entrevista a Hans Ulrich Obrist, Trad.de Inês Moreira. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009, p. 50

¹²⁴ KOOLHAAS, R. "Finding Freedoms - Entrevista a Alejandro Zaera". *El Croquis* 53+79, pp. 47-48

Os primeiros estudos de Koolhaas fornecem referenciais importantes para entendermos os trabalhos teóricos e práticos que culminam na *Bigness*. *Nova York Delirante* evidenciou o quanto a arquitetura nova-iorquina estava ligada à cultura urbana na qual estava inserida. Os projetos dos arranha-céus visavam criar uma vida social densa, concretizar as ambições do frenesi construtivo e, ainda, resolver de maneira peculiar seus impasses urbanos. Neste capítulo, devemos nos voltar para a produção teórica e arquitetônica de Koolhaas entre o fim dos anos 80 e meados da década de 90, período de grande difusão de seus trabalhos. O percurso de análise será o seguinte: primeiramente, aspectos gerais e o escopo do S, M, L XL, principal obra deste período, ilustrando um pouco das reflexões de Koolhaas sobre as condições de atuação do OMA, com destaque para a realidade das “Cidades Genéricas”. No segundo momento, tratamos das proposições em torno do manifesto pela *hiperarquitetura*. Por fim, serão analisados os projetos do Terminal Marítimo em Zeebrudge, da Grande Biblioteca de Paris e o de Eurallille, elucidando relações destes com os “teoremas” de Koolhaas.

1) Situando a *Bigness*

Nova York Delirante foi escrito num momento de passagem entre o Koolhaas escritor/jornalista e o arquiteto¹²⁵, enquanto abertura de uma agenda de interesses e possibilidades. Na década de 80 o escritório OMA já está mais estabelecido, alguns de seus projetos são construídos, como é o caso do teatro de Haia (1981) e o bloco de habitações IJ-Plein em Amsterdam(1981). No concurso do *Parc La Villette*, vencido por Bernard Tschumi, o OMA evita propor um parque pitoresco à maneira predominante entre os paisagistas franceses. Em 1986, a proposta da Prefeitura de Haia já traz alguns dispositivos projetuais que alguns anos depois integrarão a teoria da *Bigness*, como por exemplo a ideia de um grande contentor, uma massa informe constituído por uma estrutura dominó e espaços especiais – aqui uma biblioteca e um auditório. Em 1989 o OMA participa do concurso do Terminal Zeebrudge na Bélgica, de *grands projets* da era Mitterrand como a Biblioteca de Paris e, ainda, vence o Plano Urbano de Lille.

Neste período Koolhaas mantém os diálogos entre a produção arquitetônica e as investigações teóricas, refletindo sobre as cidades e também sobre o próprio fazer arquitetônico. A maior obra escrita deste período é o S, M, L, XL, cujo escopo é proporcional a seu tamanho físico. Em tom pretensamente vanguardista e linguagem pouco convencional,

¹²⁵ El Croquis 53+79, p. 39.

Koolhaas busca redefinir os limites da disciplina aproximando-a da realidade social na qual se insere e, ainda, investigando limitações e possibilidades da arquitetura.

para restaurar a honestidade e transparência na relação entre a arquitetura e seu público, S,M,L,XL é um amálgama que faz revelações acerca das condições sob as quais a arquitetura é produzida atualmente. Sua escala épica é tanto arrogante quanto hesitante. Tenta-se desinflar e reinflar [deflate and reinflate] a arquitetura – destruir e reconstruir. Com base no que está dado contemporaneamente, tenta encontrar um novo realismo sobre o que a arquitetura é e o que esta pode fazer. Em outros termos, é um doloroso empreendimento utópico.¹²⁶

O objetivo de ampla envergadura inclui desde revelar o cotidiano mais prosaico do OMA até investigar as condições histórico-sociais instáveis das quais a figura do arquiteto faz parte na produção das grandes cidades. Isto significa trazer à tona questões ligadas às participações em concursos, às dinâmicas de mercado com clientes – sejam estas pessoas ou instituições - até o impacto da globalização no fazer arquitetônico. Como salienta Koolhaas, o arquiteto vive por um lado a ambição de poder “modelar o mundo” [shaping the world] e, por outro, estar à deriva das demandas, das necessidades e dos gostos. Nesta instabilidade, a carreira dos arquitetos é envolvida por uma “aleatoriedade”, uma dissolução de parâmetros, uma “coerência cosmética” obtida apenas pela auto-censura.¹²⁷ As imagens pintadas pelo autor são as de uma “aventura caótica”, um “surfista sobre as ondas”, um prisioneiro tentando se livrar de uma bola de ferro com uma colher de chá.¹²⁸ Com isso, Koolhaas não apenas desfaz a figura do arquiteto como artista-criador, mas também revela seu objetivo de redefinir os papéis do arquiteto, liberando-o de algumas práticas e incorporando outras, através desse “destruir e reconstruir” a arquitetura.

Ainda nesta tentativa de retratar sua realidade, OMA monta gráficos que traduzem as flutuações de um escritório que ganha feições empresarias com projeção na Europa e nos EUA, o que significa uma ampla difusão de seus projetos, mas não necessariamente uma consolidação em termos administrativos. Em meio a estes, somam-se foto-montagens, imagens de exposições do OMA, fotos pornô e imagens de propagandas de roupas íntimas. O S,M,L,XL utiliza dispositivos da cultura pop mais subversiva, ressignificando no “romance da arquitetura” imagens da já estabelecida sociedade de informação e consumo. E além disso, inclui no domínio da disciplina formas recentes de expressão. Numa espécie de fanzine, retrata-se a vitória do OMA num concurso onde o escritório consegue emplacar – com amplo apoio

¹²⁶ KOOLHAAS, Rem e MAU, Bruce. S, M, L, XL, Nova York: Monacelli Press, 1995, p. xix.

¹²⁷ ibidem, p. xix

¹²⁸ As imagens estão todas no S,M,L,XL. A Aventura caótica e o prisioneiro na pág. xix, a do surfista na pág. 43

popular – um projeto que implanta no centro de Amsterdam um edifício orientado por princípios de “integração e complicação”, uma arquitetura que quer ser, nos termos do protagonista, “urbana”.¹²⁹Supreendentemente esta proposta vence os interesses comerciais de um grupo de investidores, dirigidos sempre pelo corte de orçamentos e pela simplificação utilitária. O livro constroi – entre outras mais – um glossário próprio. Com estes expedientes, o S,M,L,XL parece tentar incorporar nas redefinições do campo disciplinar da arquitetura a multiplicidade de vozes das grandes cidades, suas diversas camadas de conteúdos simbólicos, ou mais, todo o imaginário social da metrópole. Tenta recolher da metrópole seus materiais e conteúdos, trazendo-os para o interior da obra. Na ótica de Koolhaas, o diário vai ainda mais longe, isto é, seu trabalho gráfico se torna “um sistema urbano de disseminação de informação, mais do que algo pensado unicamente para uma configuração particular de espaços ou para ajudar a definir a identidade de um objeto arquitetônico singular”¹³⁰. Não por acaso o vocábulo “metropolitano” afirma que o escritório busca produzir uma arquitetura capaz de resgatar “funções míticas, simbólicas, literárias, oníricas, críticas e populares para os grandes centros urbanos”.¹³¹ Isto significa “uma arquitetura que acomoda e suporta as formas particulares de interação social, características da densidade metropolitana, uma arquitetura que abriga de modo mais positivo a *Cultura da Congestão*”.¹³² Estes anseios explicam, entre outras, a escolha por “OMA”, o *Office for Metropolitan Architecture*.

E se por um lado há um alargamento das fronteiras da arquitetura, por outro o S,M,L,XL relata uma redução drástica das possibilidades desta em relação às forças que moldam a metrópole. Por isso, sob o fundo de uma edição do *Nova York Delirante* o autor destaca que “a permanência do mais frívolo item da arquitetura e a instabilidade da metrópole são incompatíveis. Neste conflito, a metrópole é, por definição, o vencedor; em sua penetrante realidade, a arquitetura é reduzida ao status de um brinquedo, tolerada como uma decoração para ilusões de história e memória”¹³³. Esses movimentos de “desinflar e reinflar” a arquitetura ilustram, em alguma medida, por que razão para Koolhaas a figura do arquiteto oscila entre “a impotência e a onipotência”¹³⁴ Tendo em vista a presença do OMA em diversos continentes, outra questão ganha relevância para o escritório, qual seja, a relação entre a

¹²⁹ SMLXL, p. 354, 361

¹³⁰ Entrevista a Sarah Whiting, em *Assemblage*, n.40 dec1999, p.47

¹³¹ SMLXL, p. 926

¹³² Ibidem, p. 926

¹³³ No original: “the permanence 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 a décor for illusions of history and memory”. Ibidem, p. 22-29

¹³⁴ ibidem, p. xix

internacionalização de sua arquitetura e a modernização em escala global. O termo internacionalização do glossário afirma que

A nova internacionalização não significa necessariamente a emergência de uma nova homogeneidade internacional; significa, quase ao contrário, que um único arquiteto intervém e é influenciado por muitas diferentes culturas – há algumas semanas tenho trabalhado na Alemanha, na França e no Japão. Isto significa que o trabalho deste arquiteto só pode ser descrito por meio de um sistema de diferenciação.¹³⁵

Esta relação entre internacionalização e modernização em estágio global não deve ser subestimada, pois é fundamental para as condições histórico-sociais nas quais Koolhaas-OMA se inserem e com as quais lidarão no restante de suas trajetórias. Na passagem acima, o arquiteto enfatiza a ideia segundo a qual a atuação em diferentes contextos socioculturais permite ao arquiteto alimentar seu próprio quadro de referências e, com isso, de perspectivas.¹³⁶ No pequeno ensaio intitulado “Globalização” o arquiteto aposta na ambivalência de proposições que se auto-anulam e defende que a globalização “esvazia exponencialmente a imaginação arquitetônica” e, logo em seguida: “[a globalização] enriquece exponencialmente a imaginação arquitetônica”¹³⁷. No termo “globalização” do glossário, quando afirma que os países lidam com tal questão de maneiras muito diversas –alguns tentando resistir, outros numa busca desenfreada, como por exemplo o Japão – Koolhaas se questiona: “algum de nós tem os termos de referência para realmente julgar o sucesso ou o fracasso?”¹³⁸ Retórica ou não, a questão tem de ser destacada por ser o momento no qual o arquiteto, em seus antagonismos, parece não ter ou não querer estaquear uma posição firme e definitiva, tampouco conseguir encontrar critérios para avaliar fenômeno de tal magnitude. Não por acaso afirma em entrevista: “eu desconfio da enunciação definitiva de uma posição teórica. Nossos projetos não nascem de reflexões previamente conhecidas...nós somos um pouco como um surfista sob as ondas: ele não as controla, mas as conhece, sabe como fazer uso delas e também como ir contra

¹³⁵ Ibidem, p. 804

¹³⁶ No excerto Koolhaas usa o termo “internacionalização”, mas em entrevista reitera sua posição, agora em termos de globalização: “resisto à noção de que a globalização leva à homogeneidade. O mesmo processo de modernização conduz em cada lugar a resultados diferentes, a novas especificidades, a novas singularidades. El Croquis 53+79, p. 51

¹³⁷ SMLXL, p. 366.

¹³⁸ Ibidem, p 578

a corrente”.¹³⁹ Tal postura é aberta e indefinida, talvez a maneira mais apropriada a um escritório sempre um pouco à deriva, como o surfista sobre as ondas¹⁴⁰. Em entrevista Koolhaas retoma esta postura que, assumindo a vontade construtiva, lança-se no existente sem tentar forjar juízos ou encontrar critérios: “quero construir. E não me importa reconhecer que construir significa basicamente – por terrível que seja – estar continuamente aceitando a maior parte do tempo. E não me envergonho disto. Neste, meu interesse por Atlanta, por exemplo, é ambíguo. Basicamente, intento adiar [postpone] o momento de julgamento o máximo possível para extrair o maior número de influências deste processo”.¹⁴¹ Permanecerá em seus textos e obras a busca por não se fixar e, ainda, a tendência ao tensionamento gerado por impulsos contraditórios.

Em certos momentos Koolhaas mantém o entusiasmo de *Nova York Delirante*, como se a modernização, agora em escala global, fosse tanto estímulo para a “Cultura da Congestão”, para as hibridizações que estimulam a produção de diferenças, quanto fator central para a tendência à homogeneização e “alienação das origens”.¹⁴² Nos estudos dos anos 2000, por sua vez, mais propriamente no ensaio *Junkspace*, as perspectivas do autor tendem à primeira afirmação acima, isto é, a globalização leva a um esvaziamento não somente da imaginação arquitetônica, mas da própria densidade da vida urbana, boa parte em decorrência da *shoppingcenterização* da vida pública.

Quanto às redefinições pelas quais enfrenta a figura do arquiteto, esta pode ser vista também na maneira como o livro divide os trabalhos do OMA. Projetos arquitetônicos, grafismos e textos sobre as cidades não são separados de acordo com as características de cada objeto ou linguagem. Trabalhos dos diversos campos estão dispostos todos juntos numa mesma seção, divididos apenas pela escala de sua intervenção.

¹³⁹ KOOLHAAS, Rem. Urban Projects, p. 7-8. Originalmente em “Techniques & Architecture”. n. 380-nov.dec. 1988.

¹⁴⁰ A metáfora aparece também no S,M,L,XL, p. 43.

¹⁴¹ El Croquis53+79, p.30

¹⁴² S, M,L,XL, p. 578.

But like the most famous women, you can have all six pairs (clip or pierced) for only \$29.50. 30-day money-back guarantee.

FANATIC
 Fanaticism is to superstition what delirium is to fever, and what fury is to anger. The man who has ecstasies and vision, who takes dreams for realities, and his imaginings for prophecies, is an enthusiast. The man who backs his madness with murder is a fanatic.

FANTASTIC
 How can so many mediocre buildings together generate such a fantastic architectural spectacle? How can so much “badness” sometimes lead to a kind of intelligence?

FASHION
 What goes out of fashion passes into everyday life. What disappears from everyday life is revived in fashion.

FATE
 The challenging revealing has its origins a destiny in bringing-forth. But at the same time Enframing, in a way characteristic of a destiny, blocks *poesis*. . . technology is the fate of our age, where *fate* means the inevitableness of an unalterable course.

FATHER
 The triumph over the Father must have been planned and fantasised through countless generations before it was realised.

FATHERS
 Behind the superficial categories of “ancient” and “modern,” of “classical” and “experimental,” one can read a parallel history of the cinema where fathers do not always come before sons.

FAX
 “Fax” is shorthand: It’s a verb meaning to send a document from one facsimile machine to another, a noun meaning the document sent, and another noun for the machine itself. The facsimile machine is simply a photocopier that knows how to use the phone. So you can fax a fax from your fax to any other fax in the world—a miracle indeed.

FEATURED
 My pregnancy was first announced on the “I Love Lucy” show December 8, 1952. From then until the day my son was born my condition was featured on a televised

482

AKTUELE SLIP-BOUTIQUE



Small, Medium, Large, Extra-large: as três escalas de ação

Nos projetos em tamanho *Small* temos, entre outros, uma residência em Rotterdam e a residência Villa Dall’Ava em Paris, cujas imagens são intercaladas por pequenos textos de episódios e controvérsias envolvendo o projeto, a construção e as vivências da família na casa. Há ainda o pequeno ensaio *A Terrível Beleza do Século XX*, onde o olhar sarcástico dirigido à Nova York volta-se agora às atuais metrópoles europeias – mais especificamente Rotterdam e Berlim – historicamente constituídas e reconstruídas por ondas de modernização, ou então após Guerras Mundiais. No olhar de Koolhaas, ambas são “quase um amálgama babilônico de destruição, ressurreição *kitsch*, pequenas partes históricas autênticas, um delírio de infraestruturas.”¹⁴³ Em tom ácido Koolhaas conclui que a Europa praticamente toda, neste momento, é “*ridiculamente bonita*”¹⁴⁴ e, ainda, que a beleza do século XX é um “divertido espetáculo de invenção”.¹⁴⁵ Para vislumbrar beleza neste quadro é preciso, afirma, “um método de sistemática idealização – uma sistemática sobrevalorização [overestimation] do que existe, um bombardeamento de especulação que investe nos mais medíocres aspectos com retroativa carga conceitual e ideológica”.¹⁴⁶ Neste tom o pequeno texto traz, novamente, o olhar paranoico-crítico aplicado a Nova York. E embora Koolhaas não cite suas fontes nem desenvolva suas formulações, não é difícil perceber que o arquiteto nota nas ressurreições *kitsch* das cidades europeias traços do pós-modernismo descrito por autores como Fredric Jameson e David Harvey, analisados à frente.

O *Medium*, por sua vez, é aberto com uma narrativa sobre o trabalho final de graduação na AA de Londres, onde Koolhaas interpreta o Muro de Berlim enquanto manifestação arquitetônica geradora da situação única e bizarra de delimitar e cortar ao meio uma grande cidade. Ainda nesta seção temos o Kunsthal em Rotterdam, o Teatro de Dança em Haia, a adição do Parlamento Holandês em Haia, acompanhado de um texto ironizando as perspectivas arquitetônicas contextualistas, as racionalistas e as estruturalistas holandesas – Koolhaas considera as primeiras uma “idealização do empírico”, as segundas uma “casta economia da imaginação”; as últimas por sua vez crêem tornar instituições mais humanas, menos burocráticas ao subdividir seus componentes.¹⁴⁷

¹⁴³ Ibidem, p. 205

¹⁴⁴ ibidem, p. 207

¹⁴⁵ ibidem, pp.207

¹⁴⁶ ibidem, p. 208

¹⁴⁷ ibidem, p. 285

O *Large* é o momento no qual a atividade arquitetônica passa a ter dimensões e pretensões urbanas. Neste temos, entre outros projetos, o Terminal Zeebrudge, a Grande Biblioteca de Paris, o Centro de Mídias de Karlsruhe e o Congrexpo. O *Extra-large* volta ao projeto urbano de Lille, mas também traz relatos “jornalísticos” sobre a urbanização nas cidades de Atlanta, de Seoul e dois importantes ensaios onde estão sintetizadas as diretrizes fundamentais da leitura urbana de Koolhaas nesse período. E antes de passar à análise da *Bigness*, a noção central para este capítulo, é válido nos determos em alguns desses ensaios sobre as cidades, não apenas porque estes evidenciam traços do contexto de surgimento da Teoria da *Bigness*, mas sobretudo pois as propostas para a “hiperarquitetura” provêm, em larga medida, destas leituras das cidades. São questões – por sinal presentes desde os primeiros estudos sobre Nova York – que no mais das vezes se tornam dispositivos projetuais – isto vale, por exemplo, para a importância dos vazios e na intenção de gerar densidade por meio das hibridizações de elementos díspares¹⁴⁸.

O que Ocorreu com o Urbanismo?

Em *What ever Happened to Urbanism*, o arquiteto retoma o tema talvez mais recorrente desde *Nova York Delirante* até os trabalhos nos anos 2000: o da explosão urbana e seus impactos na vida social. O autor lembra que cidades como Lagos passaram, em vinte anos, de dois a sete, a doze e depois a quinze milhões de habitantes. Istambul dobrou de seis para doze milhões; a China se prepara para mudanças desta mesma natureza. Em seguida salienta uma situação paradoxal, qual seja, a crise do urbanismo – depois dos insucessos das promessas modernas – justamente neste momento de intensa urbanização, “o ‘triunfo’ global da condição urbana”.¹⁴⁹ Esta situação, lembra Koolhaas, é irreversível, e a cidade clássica como há pouco se reconhecia não existe mais, embora alguns urbanistas tentem resgatá-la de modo nostálgico. A realidade a que Koolhaas se refere é a seguinte: “o tipo de coerência que uma metrópole pode chegar não é aquela homogênea, uma composição planejada. Ao máximo, pode ser um sistema de fragmentos. Na Europa, os remanescentes do coração histórico da cidade pode ser uma entre realidades múltiplas”.¹⁵⁰

Segundo Koolhaas, esta insatisfação por parte dos urbanistas não tem gerado bons resultados em termos de pensamento urbano. Persiste-se em fantasias de poder e de “controle”, numa postura “incapaz de conceber novas modéstias, intervenções parciais, realinhamentos

¹⁴⁸ Veremos adiante que este é o modo como Koolhaas caracteriza os espaços, na Biblioteca de Paris, que rompem a estrutura dominó e a espacialidade cartesiana.

¹⁴⁹ *ibidem*, p. 961.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 201.

estratégicos, posições comprometidas que poderiam influenciar, redirecionar, reagrupar, começar do zero”. E, mais do que isso, não se compreende que “jamais restabelecerá o controle”¹⁵¹. Sua geração, afirma Koolhaas, que outrora acreditou num novo começo para a cidade, agora se encontra evasiva. Ora faz projetos para uma cidade preservada e reconstituída, ora se deixa conduzir por uma “estética do caos” – afirma referindo-se aos desconstrutivistas –, cuja retórica não reconhece que o mais próximo que a arquitetura, uma disciplina construtiva, pode chegar do caos é tentar resisti-lo e falhar.¹⁵²

O que temos hoje é, segundo Koolhaas, “um mundo sem urbanismo, somente arquitetura, mais do que nunca arquitetura”¹⁵³, algo que no limite impede os habitantes de uma cidade de decodificar seu próprio território. Este mundo somente com arquitetura “explode e exaure os potenciais que podem ser gerados apenas pelo urbanismo, e que somente a imaginação específica do urbanismo pode reinventar e renovar”.¹⁵⁴Tendo isto em vista, Koolhaas lança sua proposta para um novo urbanismo possível, cujas diretrizes centrais são fugir das “fantasias de ordem e onipotência” e operar em condição de instabilidade. Neste sentido afirma que este pensamento urbano deve

Não mais buscar por configurações estáveis, mas para a criação de campos capazes de acomodar processos que refutam ser cristalizados numa forma definitiva; não dirá respeito a definições meticulosas, à imposição de limites, mas sobre noções em expansão, negando perímetros, não mais separando e identificando entidades, mas voltado a descobrir híbridos não nomeados;¹⁵⁵

Em termos gerais, a orientação é a seguinte. Buscar novos modos de planejamento das cidades mais próximos das dinâmicas da realidade social e, desta maneira, manter liberadas as possibilidades de transformação. Em entrevista, Koolhaas salienta que “planejar não é apenas o esforço de fazer algo imediatamente, mas sim uma tentativa de imaginar ou criar condições que permitam o desenvolvimento de diferentes formas de densidade ou de diferentes situações”.¹⁵⁶ As diretrizes de evitar “configurações estáveis”, manter “noções em expansão”, portanto, visam a orientar o jogo de forças instáveis do fenômeno urbano e criar condições de mudança.

É importante perceber também em que medida, neste momento, o escopo do texto se amplia enormemente para além do campo disciplinar ligado à ordenação do território e à produção do

¹⁵¹ Ibidem, p. 965.

¹⁵² Cf. ibidem, p. 969. Koolhaas volta a polemizar com os desconstrutivistas em entrevistas e novamente destaca:

¹⁵³ ibidem, p.967

¹⁵⁴ ibidem, p. 967

¹⁵⁵ Ibidem, p.971

¹⁵⁶ KOOLHAAS, R. *Conversa com Estudantes*. Trad. de Mônica Trindade Schramm. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002, p. 46.

espaço social. Não por acaso o ensaio associa suas diretrizes a um “espaço psicológico” e, em seguida, defende que este “espaço psicológico” do pensamento urbano é “não somente, ou majoritariamente, uma profissão, mas um modo de pensar [way of thinking], uma ideologia: aceitar o que existe”.¹⁵⁷ Ou seja, o que pretendem as diretrizes, em última instância, é forjar uma *forma de pensamento* cujo *modus operandi* se dá em regime de complexidade, de instabilidade, de liberdade para ampliações indefinidas, conexões diversas; e por esta via este pensamento evita descolar-se do existente. Neste sentido, a busca de Koolhaas por um pensar pautado pela multiplicidade e ligado ao existente se traduz num pensar que é, em si mesmo, “urbano”. Noutros termos, o retorno ao seio do urbano é o modo de resgatar um pensamento capaz de compreender totalidades e ao mesmo tempo mais orgânico em relação às dinâmicas sociais.

No *What Ever Happened* as análises críticas de Koolhaas e sua busca pelas redefinições do ofício atingem pontos altos. Neste o autor enfatiza a necessidade de uma *politização do pensamento arquitetônico*, voltando a compreender a arquitetura como um momento dos processos urbanos, um feixe das relações histórico-sociais. Vale destacar a ênfase do texto à necessidade de, podemos dizer, uma *criatividade política*, elemento sem o qual o pensamento urbano não consegue arranjar-se em novas bases, mais complexas e capazes de enfrentar a atual forma social. Em termos concretos, isto significa que, se o urbanismo pretende acompanhar a modernização e a explosão urbana em curso, precisa de uma inventividade que renove seu léxico, suas associações com outras disciplinas e instituições e, ainda, que inclua novos agentes em suas práticas.¹⁵⁸ Além disso, neste texto fica claro a Koolhaas que é o fenômeno urbano

¹⁵⁷ *ibidem*, p.971

¹⁵⁸ Tomamos esta ideia de “criatividade política” ou de “inventividade no plano das formas sociais” emprestadas da economia política de Celso Furtado, dito mais propriamente, quando este reflete sobre as antinomias e desafios da denominada civilização industrial Cf. *Criatividade e Dependência na Civilização Industrial*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. Em suas análises, Furtado elabora uma definição de “criatividade” em sentido alargado. Tem como ponto de partida o comportamento de agentes econômicos que rompem com uma racionalidade macroeconômica, mas seu escopo é o de uma invenção de cultura: “a ruptura no plano da racionalidade ocorre quando o agente está capacitado para modificar o meio em que atua, apresentando no seu comportamento um fator volitivo criador de novo contexto. O campo do possível amplia-se, e a racionalidade passa a requerer uma visão mais abrangente da realidade. Assumindo a criatividade, o agente impõe sua própria vontade, consciente ou inconscientemente, àqueles que são atingidos em seus interesses pelas decisões que toma. Implícito na criatividade existe, portanto, um elemento de poder. O comportamento do agente que não exerce poder é simplesmente adaptativo: identificada a incidência dos fatores aleatórios, esse comportamento pode ser previsto com relativa facilidade. A faculdade de transformar o contexto em que atua eleva o agente à posição de elemento motor do sistema econômico”. Op. Cit., p 37. Por se tratar de um pensador ligado à teoria econômica, a definição ainda pode parecer restrita a este campo e um tanto estranha ao contexto urbano no qual nosso trabalho se desenvolve. No entanto, é verificável que o objetivo de Furtado é exatamente pensar um tipo de criatividade que não se restrinja ao que ele próprio chama de “lógica dos meios” da racionalidade estritamente econômica, que na civilização industrial é dominante e tem promovido antinomias agudas. É com esta orientação que afirma sobre a criação de novas formas de vida social: “as formas sociais constituem uma esfera da invenção cultural em que é mais difícil estabelecer a linha demarcatória entre fins e meios. A invenção de novos tipos de associação entre os membros de uma sociedade e a institucionalização das relações (de cooperação ou conflituais) entre os

quem fornece os princípios para a arquitetura, não o contrário. Não por acaso, no manifesto pela “*hiperarquitetura*” há um rebatimento das premissas do pensamento urbano. A *Bigness* será a arquitetura que pretende adquirir características do urbano, à medida que opera em regimes de complexidade, gera hibridizações, mantém vazios que são espaços para redefinições de limites.

No *What Ever Happened*, Koolhaas tende a um gesto já notado no manifesto de 1978, qual seja, o da *erotização da condição metropolitana*. Em minha chave de leitura, a ideia de *erotização* é elucidativa aqui novamente, pois é pela via da excitação e intensificação de estímulos que se chega ao pensamento urbano como proposto por Koolhaas. Dito de outro modo, a condição metropolitana recebe uma injeção de libido, cujo intuito não é outro senão seu enfrentamento. Além disso, nesses momentos o urbanismo se torna, assim como a “Cultura da Congestão” o foi, algo passível de ser interiorizado pela vida social e pelos indivíduos; um estado de ânimo pessoal e coletivo. No paroxismo da expansão da libido coletiva, sujeito e objeto misturam-se, fundem-se. É portanto neste estado de ânimos que o pensamento pode conceber novas configurações, novas hibridizações, ou nos termos de Koolhaas, “imaginar 1.001 outros conceitos de cidade”.¹⁵⁹

Cidade Genérica e a Modernização Descarrilhada

O ensaio *Cidade Genérica* vai de encontro a muitas das questões levantadas anteriormente, tornando-se uma síntese dos estudos anteriores sobre as cidades de Atlanta, Tóquio e Singapura. O texto repassa fenômenos que tendem a aproximá-las, forjando um conceito-chave para as cidades contemporâneas. A ideia de “Cidade Genérica”, neste sentido, é um “guia” que reconstitui a história das cidades¹⁶⁰ cujo centro de gravidade se deslocou aos subúrbios, seja porque seu crescimento desregrado não segue outros padrões senão os predominantemente comerciais, seja pela transformação de sua história em *commodities* do turismo,¹⁶¹ seja porque ela própria deixou para trás seu centro e sua identidade. A *Cidade Genérica*, afirma Koolhaas,

indivíduos, são a expressão da capacidade criadora do homem em uma de suas formas mais nobres(...) A atividade política é condição necessária para que se manifeste a criatividade no plano institucional, vale dizer, para que se inovem as formas sociais de maneira a reduzir as tensões geradas pela acumulação”. Ibidem, p.118-119.

¹⁵⁹ ibidem,p.971

¹⁶⁰ “Guia” é como o autor caracteriza o texto no índice do S,M,L,XL. No fim do texto, por sua vez, afirma que este é a história da cidade.cf. “Cidade Genérica”, em : *Três textos sobre a cidade*, p. 65

¹⁶¹ “Apesar de sua ausência, a história é a maior preocupação, ou mesmo indústria da Cidade Genérica(...) A história regressa aqui não como farsa, mas como um serviço”. *Três Textos sobre a Cidade*, p.51

começou na América, mas está por todos os continentes.¹⁶² Além disso, a *Cidade Genérica* traz as marcas do seu tempo: a profusão de experiências estéticas promovidas pelo amplo aparato midiático-comunicacional, a predominância dos automóveis a ponto de criar um “domínio público sobre rodas”.¹⁶³ Para Koolhaas, estas são características de cidades que, apesar de contrariarem todos e quaisquer objetivos do urbanismo europeu, não param de se reproduzir.¹⁶⁴

A descrição da cultura urbana da *Cidade Genérica* é feita por proposições categóricas como “o arranha-céu parece ser a tipologia final e definitiva”¹⁶⁵. O texto segue o tom dado por Koolhaas em seus textos anteriores, um enfrentamento pretensamente realista das ambiguidades das condições dadas, sem fazer uma crítica radical, nem aderir pura e simplesmente às contradições do objeto retratado. Diante de uma situação instável, convulsiva, não há distanciamento, mas a exacerbação de um arquiteto narrador que nela se lança e pretende atuar. Há uma narrativa contagiada, que vai do horror ao júbilo.

Um dos traços marcantes desta cultura urbana é a anomia. Koolhaas afirma que “a Cidade Genérica é o que resta depois de grandes setores da vida urbana terem passado para o ciberespaço”¹⁶⁶. Além disto, outro fator contribui para este esvaziamento do domínio público: “a superfície urbana agora só alberga o movimento necessário, fundamentalmente os carros”.¹⁶⁷ Avenidas e rodovias urbanas se tornam, nos termos do autor, um “domínio público sobre rodas”¹⁶⁸ e, neste tom conclui que “a rua morreu”.¹⁶⁹

Na *Cidade Genérica* se desenvolvem, por um lado, novas heterogeneidades e liberdades. Devido a seu crescimento abrupto, a cidade rompe sua estrutura concêntrica e, com isso, libera-se de sua identidade: “a Cidade Genérica é a cidade libertada da clausura do centro, do espartilho da identidade”.¹⁷⁰ Em termos populacionais, a Cidade Genérica “é não só multirracial, mas também multicultural (...) sempre fundada por pessoas em trânsito, determinadas a seguir adiante”¹⁷¹. Quanto ao urbanismo desta, seu caráter é bastante inédito:

¹⁶² Afirma Koolhaas: “será que a Cidade Genérica começou na América? É tão profundamente pouco original que só pode ter sido importada? Em qualquer caso, a Cidade Genérica agora também existe na Ásia, Europa, Austrália e África (...) Por vezes, uma cidade antiga e singular, como é o caso de Barcelona, ao simplificar excessivamente a sua identidade passa a ser Genérica. Torna-se transparente, como um logotipo”. Ibidem, p. 36

¹⁶³ cf. ibidem, p. 38

¹⁶⁴ cf. “Finding Freedoms”, ob.cit, p. 29.

¹⁶⁵ Ibidem, p. 43. No ensaio Koolhaas não desenvolve esta proposição, mas sim em entrevista a Alejandro Zaera. Nesta Koolhaas reitera que suas impressões de que o arranha ceu é a tipologia definitiva se confirma ao perceber as novas condições de produção arquitetônica na Ásia. Cf. em El Croquis 53+79, p. 46.

¹⁶⁶ *Três Textos Sobre a Cidade*, p. 37

¹⁶⁷ ibidem, p.38

¹⁶⁸ ibidem, p. 38.

¹⁶⁹ Ibidem, p. 43

¹⁷⁰ *Três textos sobre a Cidade*, p. 35

¹⁷¹ ibidem, p. 41

A Cidade Genérica apresenta a morte definitiva do planejamento. Por quê? Não porque não seja planejada – de fato, enormes universos complementares de burocratas e promotores imobiliários canalizam fluxos inimagináveis de energia e dinheiro para sua concretização (...) Mas a sua descoberta mais perigosa e estimulante é que o planejamento não faz qualquer diferença. Os edifícios podem colocar-se bem (uma torre perto de uma estação de metrô) ou mal (centros a quilômetros de distância de qualquer estrada). Todos florescem/morrem de maneira imprevisível(...) Funcionam, é tudo. ¹⁷²

As formulações feitas em tom categórico pretendem ganhar aqui um efeito de choque, reforçando a necessidade de se abandonar a ideia de cidade orgânica ou ainda a ideologia da Carta de Atenas. Koolhaas de fato está interessado na maneira como tais cidades sobrevivem sem o urbanismo aos moldes europeus ¹⁷³. Isto significa, em outros termos, compreender de que outros modos tais cidades conectam seus fragmentos. A tônica do argumento se assenta na ideia segundo a qual na Cidade Genérica o fenômeno da “destruição-criativa” – já observada na quadra do *Hotel Waldorf-Astoria* – se generaliza, naturaliza-se, como qualquer outra mudança corriqueira. O urbanismo delirante de Manhattan difundiu-se pelo mundo. Por isso afirma que “Todas as Cidades Genéricas surgem da tabula rasa; se não havia nada, agora elas estão lá; se já existia algo, elas substituíram-no”. ¹⁷⁴ Neste sentido, talvez seja mais elucidativo pensar que a *Cidade Genérica* não perde sua identidade, mas opera numa identidade em transformação, à reboque de suas ondas de crescimento e destruição.

A realidade para a qual Koolhaas aponta é a das metrópoles mutantes contemporâneas, constituídas por fluxos diversos e em trânsito permanente – não por acaso a imagem ilustrativa é a do aeroporto. O crescimento à *laissez faire* produz uma malha urbana espraiada, feita de zonas fragmentadas e dispersas pelo território. Áreas de forte centralidade, grande concentração de infraestruturas e população tornam-se pontos nodais das conexões múltiplas, mas convivem com longos vazios urbanos, terrenos ociosos e enclaves. Fragmentos de escalas distintas são colocados lado a lado sem transição ou qualquer coerência. ¹⁷⁵ A verticalização, por exemplo, não é signo de um centro adensado historicamente. O arranha-céu, diz Koolhaas, “pode existir

¹⁷² *Três Textos*, p.47. Como as formulações não poupam generalizações, é válido sublinhar que em termos de formação intelectual e *locus* enunciativo, temos de ver Koolhaas como um arquiteto europeu cuja atuação se expande para outros continentes. Isto posto, fica mais claro que Koolhaas não está a fazer uma apologia sem mais do crescimento desregrado das cidades, mas a reiterar a necessidade de repensar o planejamento urbano para além das preocupações com a identidade histórica e, ainda, sem a pretensão do ordenamento completo do ambiente construído.

¹⁷³ Koolhaas volta a falar desse fascínio, do horror e júbilo, em *El Croquis* 53+79, “Finding Freedoms”, p. 30

¹⁷⁴ *Três Textos sobre a Cidade*, p. 44

¹⁷⁵ Autores como Carlos Leite e Nelson Brissac Peixoto, quando analisam paisagens contemporâneas na chave da *Cidade Genérica*, também destacam estas características. Cf. do primeiro *Cidades Inteligentes Cidades Sustentáveis: desenvolvimento sustentável num planeta urbano*. Porto Alegre: ed. Bookman, 2012. pp. 50-52, pp.57-58. Do último, cf. *Arte-Cidade*. Sesc, 2003

em qualquer lugar: num arrozal ou no centro da cidade, já não há nenhuma diferença”¹⁷⁶. Esta estrutura urbana dispersa e amorfa confere à Cidade Genérica, obviamente, um desenho de pouca clareza e difícil legibilidade – o que significa, para seus habitantes, uma dificuldade de orientar-se e construir imagens mentais de seu próprio ambiente urbano.

Como lhe é de costume, Koolhaas amplia seu escopo. Em termos políticos, o arquiteto nota que nas cidades genéricas geralmente poder público e iniciativa privada encontram-se imiscuídos. Neste sentido “os amigos do dirigente”, afirma Koolhaas, podem decidir “promover um pedaço de ‘centro urbano’ na periferia, ou inclusive começar uma cidade no meio do nada e desencadear assim uma prosperidade que ponha a cidade no mapa”¹⁷⁷. Isto evidencia, em grande medida, que o crescimento urbano não é desordenado como aparece na superfície, mas está ligado a uma coalizão de forças efetivas nos processos decisórios e mesmo no dia-dia das cidades. Nos estudos dos anos 2000, dos quais falaremos adiante, não faltarão exemplos destes casos.

Há ainda, segundo Koolhaas, uma sociologia da *Cidade Genérica*. Nesta a modernização chegou a tal ponto que se está “a debilitar todas as estruturas que no passado levaram a que algo se consolidasse”¹⁷⁸. E se a tendência a tornar genérica as cidades é um processo de homogeneização, isto no entanto não facilita a compreensão destas. As experiências urbanas que em uma significam um fracasso, noutra são um verdadeiro sucesso. Prevalece, nos termos do autor, uma sociologia a acontecer, cujos resultados estatísticos contrariam todas as hipóteses prévias.

Como lembra Keneth Frampton, a preocupação em conseguir fundamentar um pensamento arquitetônico na realidade de cidades em constantes transformações estruturais já está presente em Mathias Ungers, arquiteto alemão professor de Koolhaas em Cornell. Também Ungers, ao retornar dos EUA, busca uma arquitetura adaptada às formas urbanas fragmentadas sem perder de vista a totalidade do urbanismo.¹⁷⁹ Vale lembrar, ainda, da posição de Colin Rowe, cujos desdobramentos teóricos e práticos são bastante distintos dos de Koolhaas, mas que também já pensa uma urbanidade feita de fragmentos sob a ideia de “cidade-colagem”¹⁸⁰. Cidades com este caráter, ainda nascentes para a geração de Rowe e Ungers, atingem o paroxismo na ideia de *Cidade Genérica* pensada por Koolhaas.

¹⁷⁶ Três Textos sobre a Cidade, p. 43

¹⁷⁷ Ibidem, p. 49

¹⁷⁸ Ibidem, p. 49

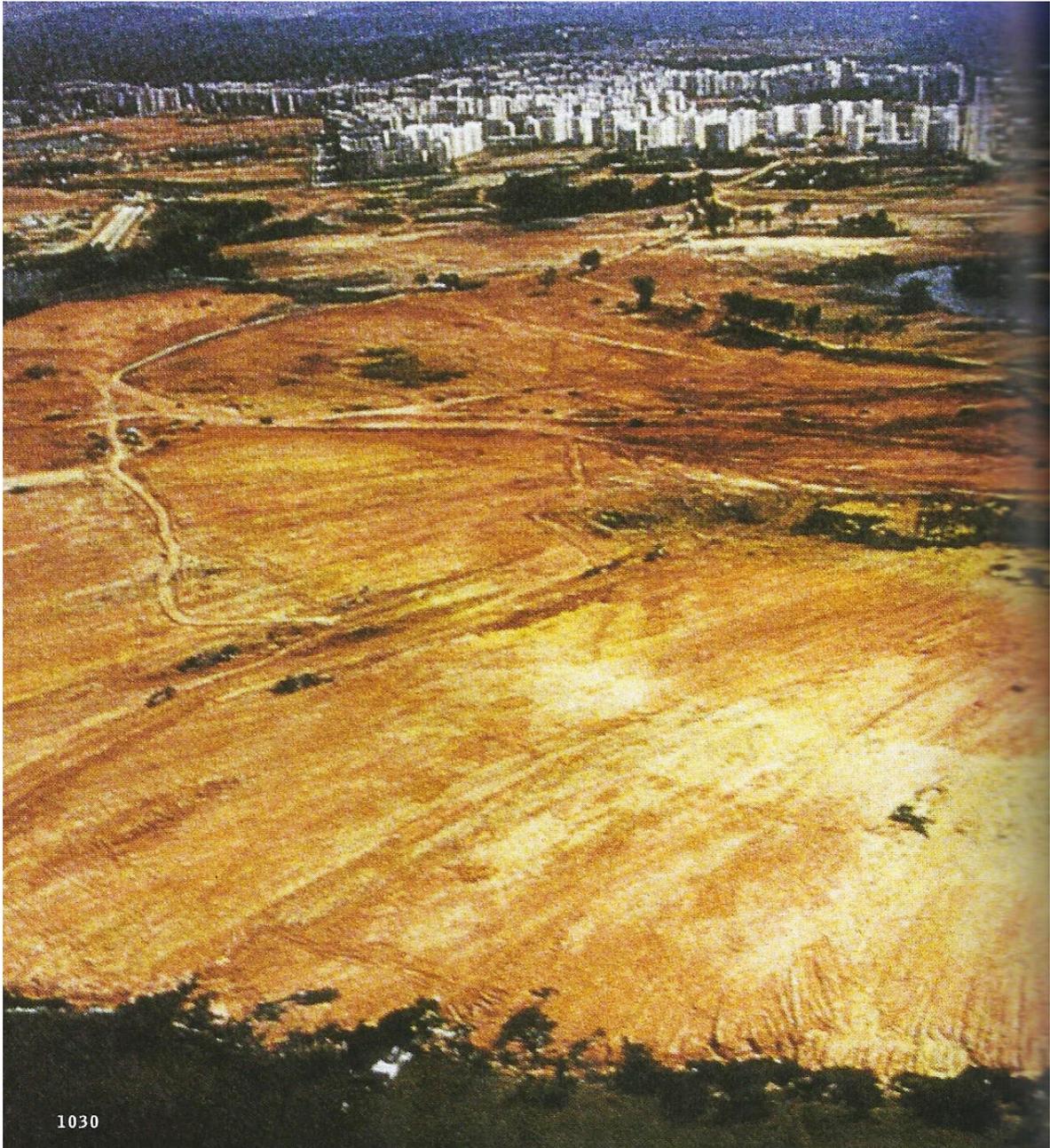
¹⁷⁹ cf. FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*, Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2003, pp.359-360.

¹⁸⁰ Cf. ROWE, C. *Ciudad collage*(1978). Barcelona: ed. Gustavo Gili, 1981

Na sociologia da *Cidade Genérica*, no entanto, não aparecem temas importantes da realidade contemporânea com a qual o termo pretende lidar. Do ponto de vista teórico, a sociologia da *Cidade Genérica* teria um ganho epistemológico considerável se deixasse mais evidente o caráter socialmente explosivo das paisagens metropolitanas. Dito de outro modo, seria teoricamente elucidativo Koolhaas deixar mais claro que o regime de produção do espaço ao qual o termo se refere é no mais das vezes excludente, segregador, liberal à concentração de capitais e pouco presente na ampliação do direito à cidade, o que traz ônus sociais e humanos concretos e, mais importante, acentua disparidades e conflitos historicamente arraigados, destroem os últimos resquícios de coesão social. Com isto, ficaria mais claro em que medida a *Cidade Genérica*, ao mesmo tempo que vive em anomia, é um terreno minado por conflitos. Para estes objetivos, as imagens de São Paulo e de Lagos – que não acompanham o ensaio mas estão compiladas nas publicações maiores do OMA-AMO – são índices mais relevantes do que o ensaio propriamente dito.¹⁸¹

¹⁸¹ Para sustentar tais afirmações, poderíamos elencar uma grande lista de referências teóricas ligadas ao espaço das cidades – da sociologia urbana, da geografia ou do urbanismo. Pare evitar deslocamentos bruscos, vale conferir, por exemplo, o que Montaner e Muxí chamam de “fronteiras quentes e frágeis” ao descrever as metrópoles contemporâneas. Cf. *Arquitetura e Política*. Barcelona: ed. Gustavo Gili, 2014, p. Vale lembrar também do texto do arquiteto Carlos Leite, utilizando o termo *Cidade Genérica* no retrato das metrópoles, menciona que nestas há um “padrão de sociabilidade antiurbano e segregador, promovendo o que o geógrafo Michael Dear chama de ‘privatopia’”. Conferir *Cidades Sustentáveis, Cidades Inteligentes: desenvolvimento sustentável num planeta urbano*. Porto Alegre: ed. Bookman, 2012, pp. 57-58. Os termos “segregador”, “antiurbano”, no entanto, não aparecem nenhuma vez no ensaio de Koolhaas.

4) *S,M,L,XL* (1995) - Singapura



1030

5) *Content*(2004), São Paulo.



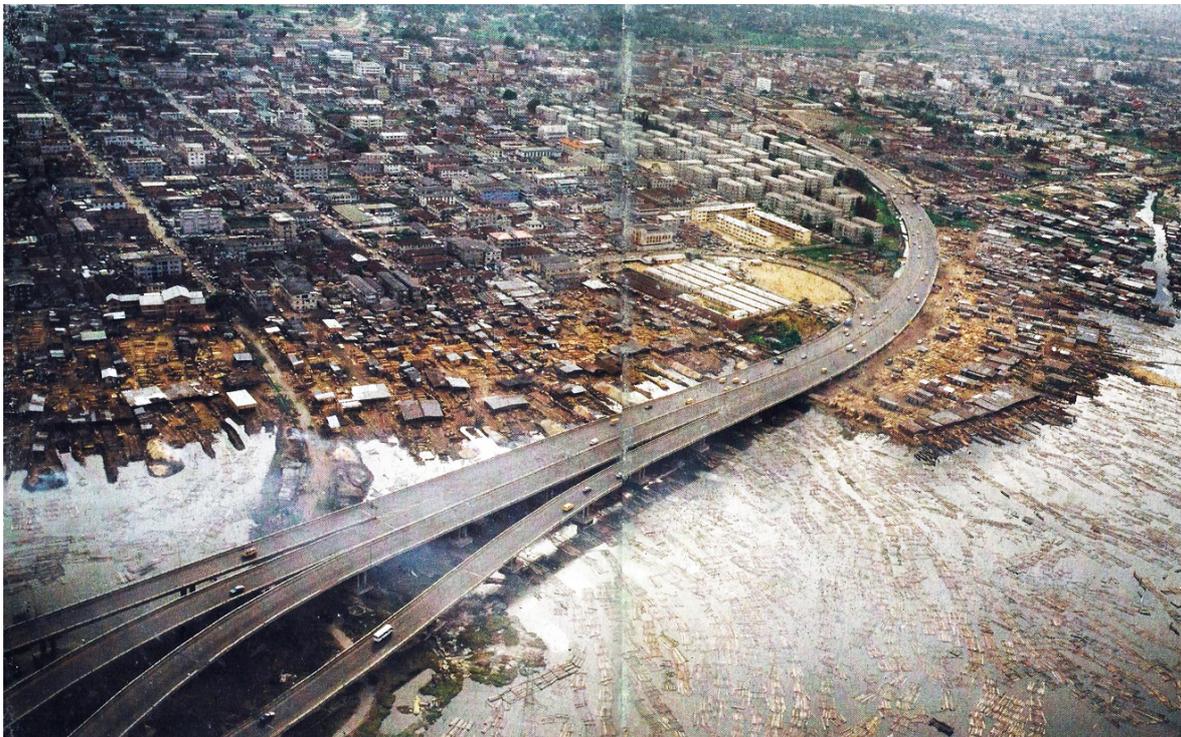
6) *Content*(2004), São Paulo



7) *Mutations(2000-2001)*, Lagos



8) *Mutations(2000-2001)*, Lagos



Outro alvo da modernização nas cidades genéricas é o passado histórico, na medida em que este se torna uma sorte de coleção de referências reproduzidas e utilizadas aleatoriamente em fins mercadológicos -- por sinal algo não muito diferente do que já ocorria nos parques de Coney Island. Segundo Koolhaas, “apesar da sua ausência, a história é a principal preocupação, ou mesmo indústria da Cidade Genérica”¹⁸² e, em termos iconoclastas, apropriando-se da conhecida frase de Marx, reitera: “A história regressa aqui não como farsa, mas como serviço”.¹⁸³ Isto significa, entre outras, que tradições são dissolvidas, antagonismos histórico-sociais são escamoteados, referências são removidas de seu solo original e transpostas a qualquer lugar na forma de imagem. Por isso, na Cidade Genérica a experiência do passado é abstrata, homogênea, nos termos de Koolhaas, uma “ recordação genérica”¹⁸⁴.¹⁸⁵ A ideia segundo a qual a história se torna ícone mercadológico mediante descontextualização e profusão aleatória não é nova. Fredric Jameson já notara, algum tempo antes, que estes dispositivos constituem uma dominante cultural no último quartel do século XX. Para Jameson, o fenômeno que faz da história uma coleção de “espetáculos empoeirados”¹⁸⁶, pode ser observado na onda neo da arquitetura, mas também no kitsch, no fake e na moda retrô. Tais fenômenos estão inclusos na racionalidade da modernização da sociedade de informação e consumo, ou para usarmos os termos centrais de Jameson, na “ lógica cultural do capitalismo tardio”¹⁸⁷. Jameson vai ainda mais longe, afirmando que esta espetacularização da história impacta o modo como sujeitos constituídos nesta realidade social organizam a dimensão retrospectiva de suas próprias vidas – o passado pessoal e coletivo – e imaginam horizontes futuros.¹⁸⁸ Koolhaas, por sua vez, desenvolve por meio de exemplos que a reprodução aleatória da história como coleção de imagens faz parte da tentativa de criar novas identidades às cidades genéricas e acompanha a migração da vida pública aos espaços de consumo. Neste sentido afirma em seguida que “a única atividade é ir as compras ... mas porque não considerar que ir às compras é algo temporário, provisório? Espera melhores dias. E a culpa é nossa – nunca pensamos em nada melhor pra fazer”¹⁸⁹.

¹⁸² ibidem, p.51

¹⁸³ ibidem, p. 52. Cf. Marx em *18 Brumário de Luis Bonaparte*. São Paulo: ed. Boitempo, 2011, capítulo 1.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 52

¹⁸⁵ Cf. sobre Singapura, SMLXL, p. 1011 e seguintes

¹⁸⁶ Cf. JAMESON, *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: ed. Ática, 1996.

¹⁸⁷ Trataremos da perspectiva de Fredric Jameson acerca do momento histórico chamado pelo autor de “pós-moderno” no capítulo seguinte. Por ora, é prudente lembrar minimamente que o tema da lógica cultural do pós-modernismo é uma questão central do autor.

¹⁸⁸ JAMESON, F. op.cit., p.46

¹⁸⁹ ibidem, p. 55

A modernização pela qual passa a arquitetura na cidades genéricas atinge um nível de produção nunca antes visto. Este avanço, no entanto, não conduz à esperança de melhoras no ambiente construído. Pelo contrario, “ como tudo o resto na cidade genérica, sua arquitetura é o resistente tornado maleável, uma epidemia do flexível causada não pela aplicação de princípios, mas pela aplicação sistemática do que não tem princípios”¹⁹⁰. Por isso completa em tom ácido que “ a cidade não representa o máximo desenvolvimento, mas sim um subdesenvolvimento no limite”¹⁹¹. Não por acaso, quando alguns anos depois Koolhaas analisa Lagos, afirma que esta não é uma cidade em vias de modernização, mas o caso paradigmático na dianteira da modernização globalizante. Por isso firmará: “não é Lagos que está se aproximando de nós [catching up with us]. Sobretudo, nós podemos estar nos aproximando de Lagos”.¹⁹²

A tese impactante fica mais clara pelas imagens de Lagos e de São Paulo. Por estas se percebe que as contradições e antagonismos chegam ao paroxismo com a explosão urbana informal destas cidades. Torna-se mais visível em que medida as formas espontâneas e ilegais de uso e ocupação do solo são a maneira como as crescentes populações vulneráveis ao regime especulativo e excludente de mercado sobrevivem e participam da cidade genérica, às margens mas também muito próximas da cidade formal – alimentando regimes flexíveis e precários de trabalho. Nestas imagens a Cidade Genérica deixa à mostra a irracionalidade das forças que a regem e, ainda, evidencia que nas atuais condições a modernização não culminará num desenvolvimento, mas na precarização em escala global. Neste sentido, a Cidade Genérica é não apenas fruto da modernização, mas seu filho mais indesejado.

Aproximando-se do fim do texto, o autor se vale de imagens que ilustram esta cultura urbana: “A Cidade Genérica é como uma agência matrimonial: concilia eficazmente a oferta e a procura. Orgasmos em vez de sofrimento: aí está o progresso. As possibilidades mais obscenas são anunciadas com a letra de imprensa mais limpa: a Helvética tornou-se pornográfica”¹⁹³. Com ironia mordaz, Koolhaas tenta superar pela sagacidade as condições contraditórias nas quais está convidado a construir. Dependendo da ênfase que dermos a cada momento de seu texto, prevalecerá ora a impressão de que a defesa da Cidade Genérica é uma espécie de cinismo, ora uma crítica sem horizontes de mudanças significativas. Mas para o arquiteto, sua postura antes de tudo aceita estar exposto às emoções contraditórias características daqueles que estão na atuação. “Estamos seduzidos, sentimos júbilo e horror ao

¹⁹⁰ Ibidem, p. 58

¹⁹¹ Ibidem, p. 58

¹⁹² A tese está sintetizada, por exemplo, em *Content*. Koln: ed. Taschen, 2004. p. 262.

¹⁹³ ibidem, p. 64

mesmo tempo”¹⁹⁴. Nos termos do arquiteto, seu papel é agir “como um *médium*, precisamente porque – apesar de tudo – agora somos profissionais da prática [practitioners]. Estamos expostos a correntes, aos tropismos, às tendências que sugerem mutações, e creio que nós os pressentimos antes que estes se convertam em juízos estabelecidos”¹⁹⁵. Nesse sentido, as forças contraditórias são, para Koolhaas, material que serve como fonte de excitação de estímulos, seja para a crítica, seja para a atuação projetiva, sem que estas se cristalizem numa posição alicerçada.

É fato que tanto *What Ever Happened* quanto *Cidade Genérica* mostram novamente a capacidade performática das narrativas do arquiteto, seu regozijo pela escrita e, ao mesmo tempo, tocam em pontos importantes das atuais condições de produção das cidades. Ambos são capazes de condensar traços centrais das grandes cidades sob as condições de modernização em escala global, a cultura urbana do capitalismo tardio. Os momentos finais de *Cidade Genérica* encerram neste tom que vai do ensaio crítico ao escapismo literário: “Esta é a história da cidade. A cidade já não existe. Agora já podemos sair do cinema...”¹⁹⁶

No que diz respeito à atuação em projetos urbanos e arquitetônicos, as propostas de Koolhaas são bem menos pretensiosas do que a coloração dada em suas formulações exaltadas pela atividade paranoico-crítica. Isto fica mais claro se atinarmos para ensaios mais sóbrios do mesmo período, como o *Por uma Cidade Contemporânea*. Neste Koolhaas volta a se opor ao desenho urbano de mestres modernos como Le Corbusier e Otto Wagner, afirmando que estes foram simplistas e redutores, incapazes de representar a imagem da cidade moderna. A imagem da cidade moderna, na ótica de Koolhaas, está mais próxima da Broadacre City de Frank Lloyd Wright e, em termos reais, mais parecida com Atlanta do que com Paris e Amsterdã. Isto significa, para o arquiteto, ter de saber lidar com realizações parciais e estratos modernos realizados fora da disciplina do planejamento aos moldes de até então. Como já sinalizara o ensaio *What ever Happened*, isto não implica abandonar o planejamento, mas redefini-lo, tendo sempre em vista que a cidade não é um objeto passível de ser ordenado por completo. Por isso assume que “a imagem da cidade moderna – pelo menos da forma como normalmente foi projetada – ainda não se concretizou em parte alguma”.¹⁹⁷

Diante deste quadro, o ensaio *Por uma Cidade Contemporânea* lança algumas diretrizes que vão nas seguintes direções. Visa-se um pensamento urbano que não faz tábula rasa, como queriam os modernos, nem tenta resgatar a história, mas utiliza a condição de cidade-colagem,

¹⁹⁴ *Finding Freedoms*. El Croquis 53+79, p. 31.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹⁹⁶ *Cidade Genérica*, em *Três Textos sobre a Cidade*, p. 65.

¹⁹⁷ “Por uma Cidade Contemporânea”. Em: *Nova Agenda da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, p. 359

nesta intervindo com projetos que sejam “grandes distribuidores de espaço”, isto é, sejam antes definidores espaciais do que objetos.¹⁹⁸ Isto significa, em alguns casos, preservar a ausência de edificação – como na proposta de requalificação do conjunto habitacional Melun Senart – , sabendo explorar os vazios como maneira de articular fragmentos.¹⁹⁹ Noutros casos a proposta vai em sentido oposto, qual seja, criar grandes condensadores capazes de conter a expansão e a fragmentação indefinida das cidades. Nestes casos, a saída é propor uma “hiperarquitetura” capaz de assumir feições do urbano, à medida que tenta – com estratégias diversas – atrair, adensar, concentrar os fluxos da cidade.

2) A necessidade da *Bigness* e seus “teoremas”²⁰⁰

Pode-se dizer que a categoria “Bigness” foi forjada por Koolhaas como uma retomada na aposta de criar uma arquitetura que, por um lado, internalize as características das cidades contemporâneas, isto é, densidade, ausência de identidade fixa e, ainda, potencialização da “tecnologia como instrumento e prolongamento da imaginação humana”²⁰¹. E por outro lado uma arquitetura que irrompa transformações no todo urbano. Não sem causa em ensaios e no manifesto de 1994 Koolhaas defende a necessidade desta *hiperarquitetura* logo depois de voltar às questões acerca das cidades genéricas e do urbanismo possível, como por exemplo a modernização desenfreada, a explosão urbana e, sobretudo, a ideia segundo a qual é possível resgatar pretensões de urbanidade depois da crise do planejamento.

Em termos gerais, as equações são as mesmas: o avanço das forças técnico-construtivas somado à concentração de pessoas tem consequências diretas nas formas de vida metropolitanas; e as edificações de tamanho desmesurado são um destes. Por isso afirma Koolhaas: “através da aleatorização da circulação, do curto-circuito da distância, da artificialização dos interiores, da redução da massa, do estiramento das dimensões e da aceleração da construção, o elevador, a eletricidade, o ar condicionado, o aço e, por fim, as novas infraestruturas formaram uma agregação de mutações que induziram a outras espécies de arquitetura”.²⁰²

¹⁹⁸ Ibidem, p. 360.

¹⁹⁹ Esta é a proposta para a requalificação do conjunto habitacional na Holanda e, também para o conjunto habitacional Mélnun Senart. Quando seus estudos repassam Berlim, Nova York e Broadacre City Koolhaas afirma: “todos eles revelam que o vazio[emptiness] na metrópole não é somente um vazio[empty], cada vazio[void] pode ser usado por programas cuja inserção no tecido existente é um sodômico esforço de lidar com a mutilação tanto da atividade quanto do tecido”. “Imagining nothingness”, S,M,L,XL, p. 202.

²⁰⁰ O Manifesto pela *Bigness* foi publicado inicialmente na Revista Domus, 764, out.1994, pp.87-90. No ano seguinte, é incluído no S,M,L,XL.

²⁰¹ Expressão do *Nova York Delirante*, p. 79

²⁰² *Três Textos sobre a Cidade*, p. 15

Em termos concretos, esta reflexão acerca das possibilidades da modernização vem de sua atuação no contexto europeu do início dos anos 1990, quando se renovam os ânimos econômicos europeus após a reunificação alemã e, ainda, mediante avanços nas políticas cooperativas dentro do Bloco da Comunidade Europeia, agora denominada União Europeia²⁰³. Tendo estas premissas como uma realidade sem via de retorno, o arquiteto sente a necessidade de refletir sobre as possibilidades desta nova “hiperarquitetura”, ou melhor, explorar os potenciais dela “para reorganização do mundo social.”, numa “programação amplamente mais rica”²⁰⁴. Por isso, afirma que “apenas a *Bigness* instiga o regime de complexidade que mobiliza a inteligência total da arquitetura e dos seus campos afiliados”²⁰⁵. Koolhaas incorpora neste momento a aposta moderna de acordo com a qual espaço arquitetônico reflete no espaço social, ou dito de outro modo, forma arquitetônica pode reconstituir forma social. Isto passa evidentemente por uma questão fundamental: o sentido da técnica. E as reflexões em torno de tal questão não são novas para Koolhaas. Nova York foi o lugar onde os avanços técnicos – a eletricidade, o elevador – possibilitaram um frenesi hedonista da vida urbana, a *Cidade Genérica* é o lugar da modernização descarrilhada e a *Bigness*, por sua vez, a reposta arquitetônica com a qual se tenta reorientar a técnica na direção de uma reorganização da vida social.

Mas o avanço da modernização é apenas uma das chaves interpretativas a partir das quais se pode compreender a *Bigness*. Outra chave se abre se entendermos a criação desta categoria como uma tomada de posição em relação à história e à produção recente da arquitetura. Isto significa ver na “hiperarquitetura” uma saída para a situação na qual, segundo Koolhaas, sua geração se encontra diante dos atuais fenômenos urbanos. Em *Depois do Delírio*²⁰⁶, ensaio um pouco anterior ao manifesto de 1994 no qual Koolhaas trata destas mesmas questões, o arquiteto defende que uma parte de seus contemporâneos resiste à modernização da cidade – refere-se aos historicismos, especialmente de Leon Krier. Sob esta orientação, afirma Koolhaas, tem-se a impressão de que os arquitetos perderam por completo “o poder e a

²⁰³ Koolhaas discorre sobre este contexto de “nova confiança na Europa” em *Conversa com Estudantes*, p. 12. Também em *El Croquis* 53+79, p. 14. Não é em vão pontuar, mesmo que *en passant*, que em 1991 se deu a criação da União Europeia, no chamado Tratado de Maastricht. Após este marco, objetivos do Mercado Comum Europeu puderam avançar, mediante o estabelecimento da livre circulação de pessoas, mercadorias, bens e serviços entre os países-membros.

²⁰⁴ Vale citar na íntegra a passagem, quando Koolhaas, ao mencionar a marcha da modernização, destaca que “os efeitos combinados destas intervenções foram estruturas mais altas e mais profundas – Maiores – do que até aí tinham sido concebidas, com um potencial paralelo para a reorganização do mundo social – uma programação amplamente mais rica”. *Três Textos sobre a Cidade*, p. 16.

²⁰⁵ *Ibidem*, p.15

²⁰⁶ O ensaio “Depois do Delírio” é bastante esclarecedor. Neste fica mais clara a realidade com a qual está lidando e os projetos partir dos quais Koolhaas pensa a proposta da “hiperarquitetura”. No manifesto pela *Bigness*, por sua vez, prevalecem formulações hiperbólicas e, ainda, mais sintetizadas.

capacidade de agir sobre e com a cidade”.²⁰⁷ Outra parte de sua geração abandona qualquer pretensão de lidar com tal situação, “desistindo de nossa capacidade de reconstruir qualquer forma reconhecível da cidade”— neste cita textualmente Coop Himmelb(l)au²⁰⁸. Estes, diz Koolhaas, “criam um espetáculo – um jogo retórico, no qual, em vez de uma série de eixos formais, não há mais que composição inspirada no inconsciente e numa estética essencialmente caótica”.²⁰⁹ As divergências entre Coop Himmelb(l)au e Koolhaas se acentuam na proposta para a requalificação do conjunto habitacional em Melun Senart. A Coop propõe grandes edifícios em ângulos irregulares; o OMA, por sua vez, propõe manter os vazios entre os edifícios existentes, apenas traçando estratégias para conectá-los.²¹⁰

Quando cita tais tendências em relação às quais pretende se afastar – a dos Krier e a da Coop –, Koolhaas declara que as primeiras estão presas a formas anteriores de integração e concentração, enquanto as segundas “ se resignam com a desmontagem e dissolução supostamente inevitáveis da arquitetura”²¹¹. Esta defesa da *Bigness* como um acerto de contas com seus contemporâneos volta no manifesto pela *Bigness*, embora um pouco modificado. Neste afirma Koolhaas que sua posição contraria os diagnósticos de arquitetos e intelectuais que, ou fazem uma apologia à fragmentação, “um paroxismo que torna o particular num *sistema*”,²¹² ou defendem que a arquitetura tende a um desaparecimento junto das abstrações múltiplas do capitalismo financeiro, digital, midiático.²¹³ Não teríamos condições de desenvolver aqui tal ponto, mas é fato que no manifesto pela *Bigness* Koolhaas está a polemizar com alguns teóricos do fim do século XX. Noutra ocasião afirma: “nossa amalgamada sabedoria pode ser facilmente caricaturada: de acordo com Derrida não podemos ser *Todo*, de acordo com Baudrillard não podemos ser *Real*, de acordo com Virilio não podemos estar *Aí*”.²¹⁴

A partir destes ânimos renovados com a modernização e do acerto de contas com outras posturas arquitetônicas contemporâneas, o manifesto pela *Bigness* forja cinco “teoremas”. Primeiro, na “hiperarquitetura” os elementos diversos ganham autonomia, mas ainda se

²⁰⁷ “Depois do Delírio”. In: *Nova Agenda para Arquitetura - Antologia Teórica 1965-1995* - Org: Kate Nesbitt, p. 363

²⁰⁸ *ibidem*, p. 363.

²⁰⁹ “Depois do Delírio”, p. 363.

²¹⁰ Cf. El Croquis 53+79, “Finding Freedoms”, p. 27. Nos estudos urbanos dirigidos por Koolhaas na pós-graduação da universidade de Harvard, mais especificamente num artigo de Daniel Herman, a crítica à fragmentação é ácida e se dirige a outros aspectos. Neste, projetos de Frank Gehry são comparados aos projetos comerciais de J. Jerde, com o objetivo de enfatizar que a arquitetura gestual de Gehry é tão exitosa quanto a de Jerde do ponto de vista comercial. Cf. *Project on the City II*. Koln: Taschen, 2000. pp. 709-720

²¹¹ *Três textos sobre a cidade*, p. 19

²¹² *ibidem*, p. 20, grifo do autor.

²¹³ *Ibidem*, p.20.

²¹⁴ “*What ever Happened to Urbanism*”, em S,M,L, XL, p. 967.

mantêm ligados – mesmo que de modo desorganizado – a um todo. Segundo, utiliza-se articulações mecânicas em vez dos espaços de transição, de modo que são anuladas questões de composição, proporção, escala e outras do repertório clássico da arquitetura; donde a importância do elevador.²¹⁵ Terceiro, rompe-se a relação moderna de correspondência ético-estética entre interior e exterior, o que faz da *Bigness* um domínio de arquitetura “amoral”. Esta “lobotomia”, segundo Koolhaas presente nos edifícios de NY, permite que o interior abrigue as maiores instabilidades programáticas e iconográficas, enquanto oferece à cidade um exterior sóbrio e racional. Quarto, a legitimidade da *Bigness* é obtida apenas pelo impacto de sua própria escala. No quinto, sintetizando os anteriores, Koolhaas afirma:

em conjunto, todas estas rupturas – com a escala, com a composição arquitetônica, com a tradição, com a transparência, com a ética – implicam a final e mais radical ruptura: a *Bigness* já não faz parte de nenhum tecido urbano

Existe; quando muito, coexiste

O seu subtexto é que se lixe o contexto [*fuck the context*]²¹⁶

A *Bigness* tenta se desprender das convenções estabelecidas tanto pela tradição historicista quanto pelas versões estilizadas dos modernos. Como vai enfatizar em seguida, a *Bigness* pretende “dissociar-se dos exaustos movimentos artísticos/ideológicos do modernismo e formalismo para reconquistar a instrumentalidade como veículo de modernização”²¹⁷. A estas rupturas se soma a maior delas: a *Bigness* não se insere organicamente no tecido urbano. Aqui é preciso lembrar das considerações feitas nos ensaios sobre as cidades. Como já notara anteriormente, na atuais condições socioespaciais é em vão tentar resgatar do contexto princípios e valores locais.²¹⁸ Em entrevista, quando reflete sobre suas impressões acerca das transformações na Ásia, Koolhaas é enfático em sua posição contra qualquer gênero de contextualismo: “no fundo, creio que esta busca por expressões vernáculas explícitas e de elementos históricos é tão kitsch no Ocidente como no Oriente. A referência ao contexto e à

²¹⁵ Para o manifesto, este é um modo de se desprender de questões que pretendem fornecer um status de arte às arquiteturas clássicas. Por isso afirma: “Na *Bigness*, a ‘arte’ da arquitetura é inútil”. *Ibidem*, p. 17

²¹⁶ *Três Textos*, p.18

²¹⁷ *Ibidem*, p. 22

²¹⁸ As divergências entre a *Bigness* e os contextualismos estão em ensaios do S,M,L,XL, como vimos brevemente. Mas são retomadas em *L'Architecture D'Aujourd'hui*, p.93. Refletindo sobre sua trajetória, afirma: “quando eu me colocava contra o contextualismo, não estava contra um movimento arquitetônico. Estava simplesmente triste de perceber que o contextualismo não era um valor estético e que a dimensão moral que comportava estava condenada a ignorar tudo o que era recente. Eu lamentava[regrettais] que o único contextualismo tomado em consideração pela ação contextualista poderia ser aquela da cidade histórica, europeia, americana ou outra.

história não são nunca suficientemente plausíveis ou autênticas”²¹⁹. Pode-se dizer, sem grandes riscos, para Koolhaas estas tentativas contextualistas já foram incorporadas às tendências hegemônicas da *Cidade Genérica*. Nestas a história se perde – por sinal “como serviço” – em meio ao crescimento explosivo e fragmentado. Na perspectiva de Koolhaas, esta condição de cidade-colagem é uma realidade desde os estudos sobre Nova York; a *Bigness* tem de lidar com isso. Neste sentido, a hiperarquitetura não pretende se vincular organicamente a um contexto, mas sim em termos de “coexistência”.²²⁰

Uma questão deve ser formulada neste momento. Como se percebe, a posição de Koolhaas tenta, simultaneamente, reagir à estética da fragmentação e reaver a modernização em arquitetura. Isto significa retomar premissas modernas – o potencial da arquitetura na transformação do ambiente construído –, sem recair numa utopia descolada da realidade social. Mas de que modo fazê-lo sob a premissa de que se lixe o contexto?

É preciso salientar, se por um lado a coexistência da *Bigness* representa o abandono dos parâmetros de urbanidade da cidade clássica, por outro, paradoxalmente, esta negação do contexto é aquilo que permite à *Bigness* reativar a vida urbana das cidades pautadas pela anomia – as Cidades Genéricas. Ora, a pretensão da hiperarquitetura não se restringe a ser mais um fragmento na cidade. Como vai afirmar mais próximo do fim do manifesto, a *Bigness* “representa a cidade; ela antecipa-se à cidade; ou melhor ainda, ela é a cidade. Se o urbanismo gera potencial e a arquitetura o explora, a Grandeza garante a generosidade do urbanismo contra a mediocridade da arquitetura”²²¹. De fato, a *Bigness* é a categoria com a qual Koolhaas reembaralha as distinções entre as escalas da arquitetura e da cidade e, com isso, suas limitações e possibilidades.

A Reativação da ideia de totalidade e o sentido da modernização.

Para entender de que maneira esta posição aceita como dadas a realidade da cidade-colagem, da Cidade Genérica e ao mesmo tempo visa a uma reativação da vida urbana, devemos nos deter no mapeamento que faz Fredric Jameson das posturas arquitetônicas do período após a crise dos modernos. Jameson nota que, na antípoda das posturas pautadas pela ideia de fragmentação, a posição de Koolhaas com a *Bigness* enquanto contêiner cujo intento é “conter todo um mundo dentro de si”,²²² reativa o que Jameson chama posteriormente de um

²¹⁹ El Croquis 53+79, p. 50

²²⁰ *Três Textos Sobre a Cidade*, pp.16-17

²²¹ *ibidem*, p. 26

²²² Expressão do autor, em “As limitações do pós-modernismo”. Em: *As Sementes do Tempo*, p. 140

“desejo chamado totalidade”²²³. De fato, o manifesto de 1994 pretende resgatar um pensamento arquitetônico capaz de operar nesses termos:

paradoxalmente o Todo e o Real deixaram de existir como possíveis para o empreendimento do arquiteto, exatamente no momento em que o fim do segundo milênio que se aproxima detectou uma corrida desenfreada no sentido da reorganização, consolidação, expansão, um clamor pela mega-escala.²²⁴

Ainda no manifesto, Koolhaas defende que “numa paisagem de desordem, desmontagem, dissociação, desresponsabilização, a atração da Bigness está no seu potencial de reconstruir o Todo, ressuscitar o Real, reinventar o coletivo, reivindicar a possibilidade máxima”.²²⁵ Se quisermos usar os termos do manifesto, podemos dizer que a *Bigness* funciona neste período como “um domínio teórico” onde o pensamento arquitetônico, redefinindo prioridades, volta-se às suas pretensões mais ambiciosas, quais sejam, compreender e impactar o todo social, criando intensificações, densidades, podemos dizer, centralidades. Por meio da categoria de totalidade, Koolhaas vincula a *Bigness* à retomada do urbanismo num mundo onde, segundo a expressão do autor, só há arquitetura. Em poucos termos: a busca pela totalidade se converte, no manifesto de 1994, na busca pelo urbano. Quando discorre sobre os projetos da Biblioteca de Seattle e sobre a Casa da Música no Porto, Koolhaas se opõe novamente à tendência à fragmentação e reitera a busca pela totalidade: “para mim, a essência do desconstrutivismo não era seu estranhamento da forma, mas seu desmantelamento ou fragmentação da totalidade. Cada um destes edifícios novos [A Casa da Música e a Biblioteca] insistem na integração e na ação de juntar, na construção de um novo todo, que pode ser turbulento ou instável, mas que segue sendo uma entidade”.²²⁶

Enquanto domínio teórico, a *Bigness* funciona como a tentativa de encontrar para si um novo território de atuação, onde se mantem vinculadas as escalas do objeto arquitetônico e a do objeto do urbanismo, ou então, um domínio onde as fronteiras entre as disciplinas de arquitetura e urbanismo se desfazem. Esta retomada do desejo por totalidade não visa, no entanto, à racionalização completa do ambiente construído – como na ideologia do Plano –, ou nos termos de Koolhaas, não visa à “retomar o controle”, mas sim utilizar a *Bigness* enquanto espaço capaz de efetivar as diretrizes do *What ever Happened*. Neste tom afirma que a *Bigness*

²²³ ibidem, p. 147

²²⁴ *Três Textos sobre a Cidade*, p. 21

²²⁵ Ibidem, p. 21

²²⁶ “Spotcheck. A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting”, *Assemblage* 40, dec.1999, p. 48.

é a única arquitetura que programa o imprevisível (...) apenas a Bigness pode sustentar uma proliferação promíscua de eventos num único contentor. Ela desenvolve estratégias tanto para organizar a sua independência como sua interdependência dentro de uma entidade maior, numa simbiose que exacerba em vez de comprometer a especificidade ... a arquitetura se torna tanto mais quanto menos arquitetônica: mais devido à enormidade do objeto; menos por causa da perda da autonomia – ela torna-se um instrumento de outras forças, ela depende (...) mesmo que a Bigness entre na estratosfera da ambição arquitetônica – o puro frêmito da megalomania – ela só pode ser conseguida a custo de desistir do controle, da transmutação.²²⁷

Para Koolhaas a “hiperarquitetura” reativa a experiência urbana reunindo a complexidade da cidade desordenada sem se conectar com ela, uma vez que está rompida a continuidade exterior e interior – a denominada lobotomia. Internamente, é capaz de gerar riquezas programáticas, ou seja, uma intensificação de interações sociais por meio da proliferação promíscua de atividades, funcionando deste modo como um “condensador social” no sentido dos arranha-ceus de Manhattan. Externamente, no entanto, mantém-se um todo racional, ainda que organizado de modo instável. Quando Jameson analisa esta proposta de arquitetura, afirma: “nessas circunstâncias a construção individual pode, mais uma vez, redescobrir uma vocação para encenar a totalidade, mesmo que seja numa inversão do gesto modernista”.²²⁸ Com isso, Jameson enfatiza o fato de Koolhaas pretender reativar a ideia de totalidade sem as pretensões modernistas de racionalizar todo o ambiente construído; por isso para Jameson o urbano se dá no interior da *Bigness* mais em termos de “replicação”.²²⁹ Moneo, por sua vez, trata da relação de Koolhaas com a ideia de totalidade em termos mais literais. Segundo Moneo, para Koolhaas o arquiteto “é um catalisador que ajuda, a partir da unidade produtiva de projeto que é um escritório, a cristalizar formas e espaços capazes de conter os programas que a vida moderna pede”.²³⁰ Quando Koolhaas reflete sobre seus projetos do fim dos anos 1980 e início dos 90, afirma: “Alivia muito a tarefa dos arquitetos pensar nesse pequeno grupo de edifícios como, antes de mais nada, uma acomodação permanente de atividades provisórias. Não precisamos mais andar em busca de uma rígida coincidência entre forma e programa, e assim nos dedicaremos simplesmente a projetar novos volumes que sejam capazes de absorver o que quer que nossa cultura gere”.²³¹

²²⁷ Idem, p.25.

²²⁸ JAMESON, F. “As Limitações do pós-moderno”, p. 149.

²²⁹ Cf. JAMESON, ibidem, p. 149

²³⁰ MONEO, R. ob. cit, pág 290.

²³¹ “Para Além do Delírio”, in op.cit., p. 365

A proposta arquitetônica é pensada, portanto, não somente consoante à leitura urbana, mas também como um reembaralhamento com a escala urbana. Sob a forma da *Bigness*, arquitetura e pensamento urbano visam à modernização enquanto impulso para transformações no todo social, uma possibilidade de organização de diferenciações em regimes cada vez mais complexos. Todavia é preciso notar que, enquanto estratégia de intervenção urbana, as proposições pela “totalidade”, pela “densidade” e pela “abertura de vazios” no construído operam na maior parte das vezes em sentido literal, como forma de organizar os espaços completamente edificados da condição urbana global. Quando estas se tornam princípios para a arquitetura, totalidade, adensamento e vazio funcionam também como uma *erotização poética* destas categorias.

Em termos mais literais ou mais metafóricos, o intento pela totalidade é central para um pensamento arquitetônico cujo intuito é desprender-se de questões formais, estilísticas ou de identidade – seja da estética do caos, seja da tradição modernista, seja dos contextualismos –, mantendo em aberto a passagem ao urbanismo e, ainda, voltando-se para as possibilidades da arquitetura na intervenção na vida social, ou melhor, na intensificação da vida urbana.²³² Estes esforços apontam para outra redefinição, qual seja, a de que o pensamento arquitetônico pode explorar não as características específicas de um “lugar” – aquelas que no limite levam às questões de identidade –, mas as condições socioespaciais mais gerais das cidades contemporâneas.

O Trabalho Coletivo na Bigness

No manifesto de 1994 retorna um tema já tratado em *Nova York Delirante*, qual seja, a arquitetura como um fenômeno coletivo, não apenas em seu momento de elaboração, mas também nos de sua recepção e uso.²³³ Para Koolhaas, na arquitetura *extra-large* a questão da ação coletiva ocorre de saída, à medida que o arquiteto lida com uma escala e uma realidade onde necessariamente perde o controle de suas criações. Por isso afirmou que por causa da “perda de autonomia”, a *Bigness* “torna-se um instrumento de outras forças, ela depende” e, em seguida completa: “A *Bigness* é impessoal: o arquiteto já não está condenado ao

²³² Em entrevista, Koolhaas reitera: “creio que a *Bigness* é útil para contrariar a obsessão por traços e por fantasmas”, referindo-se aos contextualismos, “e em termos de superação da obsessão pelo fragmentário ou pelo caótico”. *El Croquis* 53+79, p. 55. Tradução do original em inglês.

²³³ Esse entusiasmo pela arquitetura como fenômeno coletivo é notório, como já destaquei, desde o *Nova York Delirante*.

estrelato”²³⁴ Esta perda de autonomia por parte do arquiteto não é vista apenas de modo negativo, mas também como condição de novas possibilidades. Com isto o arquiteto é obrigado a se desprender do estatuto de artista, desistir de tentar imprimir na obra a identidade de seu criador. Por isso reitera que, “para além da assinatura, a *Bigness* significa a rendição às tecnologias: aos engenheiros aos empreiteiros, fabricantes; aos políticos, aos outros. Promete uma espécie de estatuto pós-heroico da arquitetura – um realinhamento com a neutralidade.”²³⁵ A *Bigness* se dá em trabalho coletivo, nos termos do manifesto, uma “equipe”²³⁶, “uma rede de cordões umbilicais com outras disciplinas”,²³⁷ o que exige do arquiteto atentar para outras questões com as quais se envolve. Isto Koolhaas já sentiu em Nova York: se por um lado a obra não tem mais um artista-criador, por outro esta se reaproxima da coletividade urbana que dela faz uso, à medida que é constituída no seio do *common sense* e das forças outras que regem a cidade.

O manifesto, neste sentido, reforça a constatação feita no início no S,M,L,XL, segundo a qual nas atuais condições de produção o arquiteto está à deriva de forças exteriores a sua disciplina, ou seja, a arquitetura está fortemente atrelada à teia de relações sociais a partir das quais emerge; neste caso, uma teia constituída pelos financiadores, pelos engenheiros, pelos políticos e pela população sem formação nem gosto arquitetônico. Estas formulações, no entanto, não devem ser interpretadas apenas em sentido literal. A defesa pela saída do controle é, antes de tudo, um *ato simbólico*, acenando para o descentramento do arquiteto enquanto sujeito autônomo; e por esta via Koolhaas defende que o arquiteto se desprenda da tentativa de projetar os mínimos detalhes, mas volte-se aos “cordões umbilicais” com as outras disciplinas.

Em entrevistas, Koolhaas esclarece outros pontos acerca do “estatuto pós-heroico” do arquiteto e sua relação com a forma do trabalho coletivo. Para Koolhaas, organizar-se em grupo é a maneira com a qual o arquiteto consegue não recair num excesso de profissionalismo, “não se levar demasiadamente a sério” ou, ainda, “desprender-se de seus segredos [run out of secrets]”²³⁸. As interações no interior da equipe funcionam como “injeções que expandem nosso pensamento”, exigindo que cada um exponha sua posição, reveja suas próprias opiniões e assimile outras, em processos dialógicos onde se acumulam “energias inconscientes”²³⁹. Nos termos do arquiteto: “torna-se quase a criação de uma condição artificial de inconsciência. Eu

²³⁴ *Três Textos*, pp.24-25

²³⁵ *ibidem*, p. 25

²³⁶ Sobre o trabalho coletivo da arquitetura, verificar também *Projetos Urbanos*, p. 6.

²³⁷ *Três Textos*, p. 25

²³⁸ *Urban Projects*, p. 6.

²³⁹ Cf. *El Croquis* 53+79, pp.17-18

acredito em incerteza. Para realmente estar convencido de algo você precisa de um profundo desgosto por todo o resto, por isso é crucial em certos projetos explorar suas fobias para reforçar suas convicções”²⁴⁰ Koolhaas lembra, ainda em entrevistas, das conexões diversas que estabelece com outros engenheiros, artistas e arquitetos, em situações de concurso e de exposições. Estas colaborações serão recorrentes e se multiplicarão ao longo de sua trajetória.

É relevante notar, também, que a ideia de trabalho coletivo na *hiperarquitetura* é bastante distante de outras propostas onde o tema aparece. A *Bigness* é pensada como arquitetura relacional, catalisadora e geradora de eventos urbanos, mas não parece incluir, por exemplo, procedimentos propostos em experiências como a de Álvaro Siza no Programa SAAL—o Serviço de Apoio Ambulatório Local – no bairro da Bouça no Porto, onde a população participa ativamente em decisões do projeto de habitações onde vão habitar. Não toca em propostas como as dos arquitetos brasileiros da Arquitetura Nova, na qual o trabalho coletivo passa pela restauração de relações entre desenho e canteiro – uma reorganização horizontal entre decisores e executores –, visando a estabelecer uma sociabilidade mais cooperativa e didática entre os ofícios envolvidos na edificação.²⁴¹ Tampouco pretende trazer a participação dos usuários, como faziam propostas megaestruturais de Yona Friedman e Constant Nieuwenhuis nos anos 1960. Aqui “os outros” de Koolhaas, os cordões umbilicais com os quais os saberes da arquitetura se ligam, encontram-se ora em seus colaboradores – designer gráficos, engenheiros e outros arquitetos, ora nos quadros decisórios dos órgãos competentes pela cidade, ora no gosto popular. E o caráter coletivo da *hiperarquitetura* parece, antes de tudo, uma parte da “rendição” a que se refere Koolhaas. Para o arquiteto, assumir a dita vontade construtiva significa que o arquiteto se rende deliberadamente às demandas por trabalho e às experiências diversas, com “horror e júbilo” e, como um surfista, tem de suspender temporariamente o espírito crítico e assumir a postura do “alpinista” que pretende explorar possibilidades.²⁴²

O Espaço Conexionalista e a Resignificação da Ideia de “Lugar”

Consoante ao movimento previsto pelo S,M,L,XL, segundo o qual a disciplina da arquitetura passa por um desinflar e reinflar, a teoria da *Bigness* ressalta a perda de território por parte do arquiteto na produção da cidade. Koolhaas está ciente de que na tendência à fragmentação as forças regentes na cidade moldam um ambiente de conflitos e disputas. Não há

²⁴⁰ Ibidem, p. 18

²⁴¹ cf. FERRO, Sergio. “O Canteiro e o Desenho”, em: *Arquitetura e Trabalho Livre*. (org. Pedro Fiori Arantes). São Paulo: Cosac Naify, 2006, pp.105-200

²⁴² Cf. entrevista com Alejandro Zaera, *El Croquis*, pp.30-33

continuidade entre os intentos da *Bigness* e aqueles que regem a cidade. Por isto a *hiperarquitetura* é, para Koolhaas, um “bastião”.²⁴³ Nesse ambiente de conflito, diz Koolhaas, “a *Bigness* já não precisa da cidade: ela compete com a cidade”.²⁴⁴

A formulação hiperbólica tem, evidentemente, o tom paranoico-crítico já costumeiro de Koolhaas, mas a realidade à qual se refere é, por exemplo, a do megaprojeto de Lille na França. Como destaca Koolhaas, o empreendimento pretendia, com um programa de um milhão de metros quadrados, inserir em Lille “uma sintética nova cidade”, que fazia e não fazia parte do centro antigo.²⁴⁵ Ou seja, negava a cidade histórica existente, mas ao mesmo tempo pretendia recriar uma vida urbana utilizando todas suas possibilidades. É também a partir deste projeto, por meio do qual a cidade se torna um nó conectando Paris, Londres e Bruxelas, que se deve entender por que razão

através da sua verdadeira independência em relação ao contexto, é a única arquitetura que pode sobreviver, mesmo explorar a agora global condição da tábula rasa: ela não retira a sua inspiração do existente, tantas vezes espremido para se obter uma última gota de significado; gravita oportunisticamente para localizações de máxima promessa infra-estrutural.²⁴⁶

Em Lille, tendo consigo uma disposição por ruptura e uma grande concentração infraestrutural Koolhaas descobriu a possibilidade de impactar o todo da vida social e, além disso, redefinir a noção de lugar. No ensaio *Depois do Delírio*, quando comenta o choque da *hiperarquitetura* na cidade, Koolhaas sublinha que “não se trata de onde a construção está; mas os lugares com que ela se relaciona é que lhe definem a importância”.²⁴⁷ Esta rede de conexões permite criar o que Koolhaas chama de “efeito programático”.²⁴⁸ A ideia segundo a qual a proposta arquitetônica pretende se vincular às condições socioespaciais globais implica, neste sentido, compreender este status *conexcionista* da *Bigness*, uma arquitetura que atrai e reúne fluxos no intuito de reestruturá-los. E exatamente por estas razões a *Bigness* é a arquitetura metropolitana por excelência: seu impacto não é apenas local, mas irradia-se numa escala nacional ou mesmo global. Sua presença, ou seu lugar, estende-se por todo o espaço e o tempo sob sua influência.²⁴⁹

²⁴³ *Três Textos sobre a Cidade*, p. 27

²⁴⁴ *ibidem*, p. 26

²⁴⁵ SMLXL, p.1160

²⁴⁶ *Três Textos sobre a Cidade*, p.26

²⁴⁷ “Depois do Delírio”, em *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*, p.366

²⁴⁸ *ibidem*, p. 367.

²⁴⁹ Para entender por que a *Bigness* pretende ser uma arquitetura da condição metropolitana, vale lembrar a já clássica definição de metrópole de Georg Simmel, mesmo que não possamos concluir se Koolhaas a tem em mente: “a esfera de vida da cidade pequena é, no principal, fechada em si mesma e consigo mesma. Para a cidade

Quando próximo do fim o manifesto lembra que a *Bigness*, “apesar de seu tamanho, ela é modesta”, isto é, “nem toda a arquitetura, nem todo programa, nem todos os eventos serão engolidos pela Bigness”²⁵⁰. Koolhaas revela que, apesar das formulações hiperbólicas, está ciente de que as possibilidades do arquiteto são muito menores do que apregoa o “reinventar o coletivo”, isto é, não pretende mudanças radicais, mas pequenos deslocamentos. Isto é o possível hoje, a Bigness como “o último bastião da arquitetura, - uma contração, uma *hiperarquitetura*”²⁵¹.

Antecedentes Históricos da Bigness

A ideia de acordo com a qual os avanços técnico-produtivos modernos possibilitam a construção de edificações de grande escala, capazes de intensificar a vida urbana, proliferar energias coletivas e organizar o crescimento urbano não é uma novidade de Koolhaas, mas já tem alguns capítulos na história cultural urbana recente. De certo modo, esta é uma premissa em comum de diversas experiências arquitetônicas do período de formação de Koolhaas. No manifesto de 1994, Koolhaas insere a *Bigness* na esteira de experimentações pela mega-escala, as ditas mega-estruturas, sem se deter em semelhanças e diferenças desta com seus antecedentes. Apenas retoma a premissa de que sua *hiperarquitetura* está, diferente das anteriores, adaptada às condições concretas de sua aplicação, isto é, pronta para ser implementada. Vale retomar com mais vagar estas referências a partir das quais podemos elucidar muitas das características da *Bigness*.

De acordo com Reyner Banham, historiador que se detém no tema, um ancestral das mega-estruturas é certamente o Projeto para o *Forte do Imperador* de Le Corbusier na Argélia de 1931²⁵², um outro é a *Cidade do Amanhã* de Louis Kahn na década de 1950. Ali estavam

grande, é decisivo o fato de que sua vida interior se espraia em ondas sobre um amplo espaço nacional ou internacional (...) A essência mais significativa da cidade grande repousa nessa grandeza funcional, para além de seus limites físicos: e essa atuação sua atua de volta sobre si mesma e dá peso, consideração e responsabilidade a sua vida. Assim como um ser humano não se esgota nos limites de seu corpo ou do distrito que ele preenche com sua atividade imediata, mas somente na soma dos efeitos que irradiam dele temporal e espacialmente, assim também uma cidade constitui-se da totalidade de seus efeitos que ultrapassam seu imediatismo”. “As Grandes Cidades e a Vida do Espírito”. Em: Rio de Janeiro, Revista Mana 11(2), 2005, p.586.

²⁵⁰ *Três Textos sobre a Cidade*, pp. 26-27

²⁵¹ *ibidem*, p.27

²⁵² cf. BANHAM, Reyner. *Megastructure – urban futures of the recent past*. Londres, Thames and Hudson, 1976, p. 8. Mas para uma definição completa deste fenômeno arquitetônico, Banham nos remete a um texto de Ralph Wilcoxon do fim dos anos 60:

“não apenas uma construção de tamanho grande, mas... também uma estrutura na qual frequentemente está:

1. Construída de unidades modulares
2. Capaz de grande ou mesma ilimitada extensão
3. Uma malha estrutural na qual unidades estruturais menores (por exemplos quartos, casas ou pequenos edifícios de outras sortes) podem ser construídos – ou mesmo “plugged-in ou clipped-on depois de ter sido pré-fabricada;

elementos centrais que distinguem este fenômeno arquitetônico de outros edifícios caracterizados apenas pela grande escala, quais sejam, a malha estrutural [supporting frame] de grande extensão, definindo o todo do edifício; e os módulos estruturais menores de caráter transitórios, passíveis de ser modificados – adicionados e subtraídos – por seus usuários, para além do controle do arquiteto. Estes módulos são flexíveis o bastante para abrigar qualquer das funções da cidade. Como destaca Banham, as propostas mega-estruturais dos anos 60 absorvem as críticas ao movimento moderno, realizadas desde o CIAM de 1951, que clamam pela “espontaneidade urbana”, isto é, a contribuição dos usuários e habitantes na produção do fenômeno urbano. Não por acaso em 1964 uma exposição de Bernard Rudofsky traz o título “Arquitetura sem Arquitetos”. Neste sentido, será recorrente nos mega-estruturalistas esta relação entre, de um lado, controle e planejamento de uma totalidade e, de outro, a possibilidade de livre ação dos agentes para além das prescrições do arquiteto. Segundo Banham, na década de 1960, estes nexos movidos por entusiasmo com avanços técnicos e possibilidades de liberdade se multiplicam no imaginário social. Desde grandes parques industriais – como o de *Redondo Beach* na Califórnia – , passando por projéteis espaciais construídos pela engenharia de ponta até versões das mais fantasiosas como a do *Yellow Submarine* dos Beatles.²⁵³

No campo em expansão da arquitetura, diversas experiências enfatizaram a relação entre flexibilidade, mobilidade e ludicidade. Caso paradigmático, por sinal citado algumas vezes por Koolhaas, é o chamado *Fun Palace* de Cedric Price. Nesta mega-estrutura somente pilares metálicos e a viga que os conecta no topo são permanentes. Pavimentos, circulação e ambientes são horizontal e verticalmente flexíveis. Trata-se de um edifício quase completamente indeterminado, capaz de abrigar os mais diversos usos e, como lembra Banham, com grande potencial de realização²⁵⁴

Esta relação entre avanços técnico-produtivos, flexibilidade e ludicidade aparece, novamente, nas pesquisas de Constant Nieuwenhuis. A *Nova Babilônia* de Constant é talvez a proposta mais acabada dos estudos situacionistas em busca do que estes chamaram de “urbanismo unitário”, o que implica, nos termos do autor, “a transformação de nossos hábitos, ou sobretudo de nossa forma de vida e, conectado a isso, uma profunda mudança no modo

4. Uma malha estrutural projetada para ter uma vida útil muito mais longa do que aquela das unidades que pode suportar”

²⁵³ Cf. BANHAM, op.cit., pp. 18-25

²⁵⁴ Outro autor que repassa estas experimentações da década de 1960 é Guilherme Wisnik, em *No Nevoeiro*, pp. 121-145

como nosso ambiente [environment] é produzido”²⁵⁵. No diagnóstico de Constant, a modernidade capitalista opera num *ethos* utilitarista onde os avanços das forças produtivas não geraram tantas melhoras em condições de vida quanto um acúmulo de bens e necessidades criadas, um cotidiano alienante feito de trabalhos abstratos e, muitas vezes, explorados; de formas passivas de lazer e, ainda, de uma sociabilidade centrada exclusivamente em relações mercantis. No que diz respeito ao urbanismo, esta racionalidade produtivista tem correlatos bastante concretos: faz coincidir funcionalidade da cidade com a instrumentalização do espaço. Neste sentido, a cidade tende a se dividir entre unidades de produção e unidades de consumo; a experiência da cidade, por sua vez, torna-se homogênea e reificada. No entanto, os avanços da capacidade produtiva – propiciados pela indústria e mais recentemente pela automação – são condições de possibilidade de superação deste quadro.

Para Constant e os situacionistas, um ponto de partida para romper com os condicionamentos ligados a este *ethos* se encontra num tipo de experiência deixada de lado pela civilização maquinista, qual seja, a experiência lúdica. Na visão de Constant, em práticas lúdicas indivíduos e coletividade têm de suspender a racionalidade utilitária – a do cálculo segundo meios e fins –, abrindo-se para uma realidade múltipla e, ainda, para uma relação mais intensa com o espaço vivido. Tais elementos são catalisadores na proliferação de uma renovada “criatividade coletiva”²⁵⁶ e, ainda, disparam o desejo por mudanças sociais mais profundas. A *Nova Babilônia* seria, neste sentido, um modelo social onde se concretizaria a aspiração situacionista por excelência, qual seja, *une autre ville pour une autre vie*.

A Nova Babilônia seria uma cidade organizada em grandes eixos, formando uma rede de edifícios interconectados e divididos em níveis. O setor produtivo automatizado ficaria no subsolo, o térreo ficaria liberado aos transportes. Os espaços mais valorizados seriam nos andares elevados, alguns fechados outros abertos, nos quais se dariam encontros, interações e atividades criativas. Se quisermos usar os termos situacionistas, estes seriam os espaços privilegiados para “a construção de situações”, isto é, “a edificação de uma micro ambiência e o jogo de eventos para um momento único na vida de diversas pessoas”²⁵⁷. As estruturas da *Nova Babilônia* seriam desmontáveis, itinerantes, passíveis de serem construídas e

²⁵⁵ “Unitary Urbanism”. Em: WIGLEY, M. *Constant's New Babylon – the hyperarchitecture of desire*. p. 132. No mesmo texto encontra-se uma definição mais completa do termo: “eu preferiria definir urbanismo unitário como uma muito complexa, muito cambiável, constante atividade, uma intervenção deliberada na praxis do cotidiano”

²⁵⁶ “Urbanismo unitário, independentemente de todas considerações estéticas, é o fruto de um novo tipo de criatividade coletiva”. “Declaração de Amsterdam”. In: WIGLEY, M. *Constant's New Babylon – The Hyperarchitecture of Desire*. Rotterdam : Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998, p.87

²⁵⁷ “Declaração de Amsterdam”. In: WIGLEY, M. *Constant's New Babylon – The Hyperarchitecture of Desire*. Rotterdam : Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998, p.87

reconstruídas pelos próprios habitantes; deste modo, a forma da cidade estaria em constante transformação e as edificações mais de acordo com as novas necessidades de uma cultura onde cidadãos privilegiam o jogar com a vida, a mobilidade e a relação ativa e intensa com o ambiente construído.²⁵⁸ Com isto se entende por que na *Nova Babilônia* trabalhar se torna sinônimo de criação, e a forma de vida livre e lúdica coincide com um novo tipo de urbanização. Dito em outros termos: no urbanismo unitário da Nova Babilônia liberação subjetiva e transformação social não se dissociam, mas funcionam como uma práxis urbana na qual os sujeitos coletivos formam a si próprios nas mesmas atividades em que produzem o espaço urbano. Daí se entende que a ambição vanguardista de mudar a vida passa necessariamente por mudar a própria cidade (o espaço socialmente construído). Vale lembrar, ainda, que estas relações entre ruptura de condicionamentos cotidianos e um novo modo de produção do espaço reaparece em trabalhos sociológicos de, por exemplo, Henri Lefebvre, autor com o qual os situacionistas mantiveram diálogos e tensionamentos.²⁵⁹

A busca por um urbanismo no qual as iniciativas dos usuários deve prevalecer também é concebida pelo urbanista Yona Friedman, autor por sinal lembrado no manifesto de Koolhaas pela *Bigness*²⁶⁰. As estruturas de Friedman aproximam-se das da Nova Babilônia, à medida que sua geometria é mais complexa e anárquica do que noutras versões megaestruturais. Também pode ser considerada utópica, uma vez que sua implementação tem como condição necessária mudanças socioeconômicas e de valorações coletivas. Não por acaso, Koolhaas afirma que o Urbanismo Espacial de Friedman é uma proposta que “nunca aterrava, nunca confrontava, nunca exigia o seu lugar certo – crítica como decoração”.²⁶¹

²⁵⁸ “Como um modo de vida, o *homo ludens* vai demandar, primeiramente, que ele [o mundo] responda suas necessidades de jogar com a vida, de aventura, de mobilidade, bem como todas as condições que facilitam a criação de sua própria vida”. “Nova Babilônia: Esboço de uma Cultura”, em WIGLEY, op.cit., p 160

²⁵⁹ A crítica de Lefebvre elenca possibilidades de suspensão da cotidianidade moderna. Uma delas se abre com um distanciamento que seja, nos termos do autor, um *olhar estrangeiro* – aquele que para Lefebvre há nas figuras dos ingênuos, dos camponeses, das crianças. Com este distanciamento, o *ethos* cotidiano estabelecido como reino das necessidades evidencia seus condicionamentos, isto é, o caráter teatralizado dos papéis desempenhados, a artificialidade das necessidades criadas. Uma segunda possibilidade de ruptura é obtida com a reabilitação de necessidades desconsideradas, quais sejam, do lúdico e do festivo. Outra possibilidade de suspensão pode ser forjada quando se assume uma postura onde “o ser humano considera sua própria vida – seu florescimento, a intensificação da vida – não como meio para um outro fim, mas como seu próprio fim”. Cf. *Critique de la Vie Cotidienne I*, sobretudo entre as páginas 27-29 e 204-214

²⁶⁰ Afirma Friedman que “uma obra de arte é amplamente a criação do espectador: o artista é somente aquele que provoca emoções que dever ser decifradas por estes espectadores. Um arquiteto não deve criar a cidade somente pela acumulação de objetos. É o habitante que deve inventar a cidade: uma cidade inabitada, mesmo se ela é nova, não é senão uma ruína” FRIEDMAN, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: ed. Actar, 2006, p. 03. Esta passagem é lembrada também por GROSSMAN, Vanessa. *L’Architecture et L’Urbanisme revisités par L’Internationale Situationiste Revisitée Par Les Architectes et les Urbanistes*. Dissertação de Mestrado. Paris I-Pantheon Sorbonne.2006-2007. Tal pesquisa é interessante para um estudo mais aprofundado das aproximações e diferenças entre Constant e Yona Friedman, vale conferir GROSSMAN, Vanessa, sobretudo entre as páginas 71 a 113.

²⁶¹ Cf. Manifesto pela Bigness.

Já em chave de uma ficção-científica esteve as propostas do *Archigram*, cujo nome vem da sobreposição de *Architecture + Telegram*. No grupo formado por jovens arquitetos ingleses ligados à *Architectural Association*, entre os quais estavam Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, David Greene e Michael Webb, a relação entre avanços tecnológicos, mobilidade e nomadismo aparece numa relação irônica e entusiasmada com a então ascendente sociedade de informação e consumo. Os projetos utilizam os sistemas construtivos pré-fabricados em estruturas de escala desmesurada, com um raciocínio construtivo feito predominantemente de conexões entre torres, treliças, tubos e cápsulas. Entre os mais notórios estão a *Walking City*, a megaestrutura que lembra um submarino com braços articulados, preparada para uma comunidade nômade deslocando-se sob o mundo devastado pela bomba atômica; e a *Plug-in-City*, uma gigantesca infraestrutura feita em tubos treliçados que se comunicam com torres multi-uso e permite a conexão e desconexão das cápsulas habitacionais. Ainda que viessem em desenhos bastante especificados, os projetos não pretendiam ser implementados, mas sim publicados junto a colagens e foto-montagens na revista-panfleto de mesmo nome. Estava na agenda do *Archigram* fazer circular imagens que inspirariam o imaginário arquitetônico²⁶² e inseriam a disciplina nos circuitos da comunicação social.

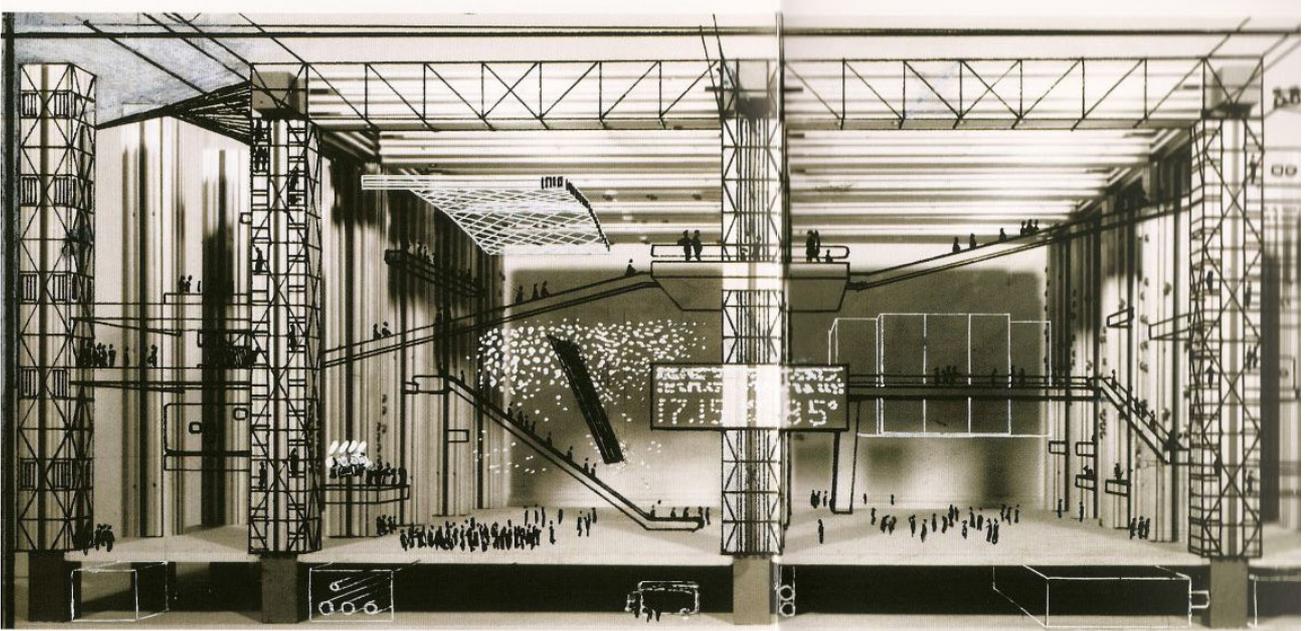
Tanto Banham ao reconstituir a história das mega-estruturas quanto Koolhaas ao lembrar dos antecedentes da *Bigness* mencionam o caso do *Centro Georges Pompidou* de Paris, também conhecido como museu *Beaubourg*. Banham reconhece que o projeto aparece num momento no qual as energias do ideário megaestrutural foram ora institucionalizadas, ora concretizadas em suas versões mais consonantes ao *establishment*. Para Banham o Beaubourg foi menos aventuroso em termos de flexibilidade do que o *Fun Palace* e, em termos de escala, esteve na média das mega-estruturas construídas; além disso, evidenciou que não há mega-estrutura sem uma determinação coletiva e influentes apoiadores – no caso do *Beaubourg*, como se sabe, esteve entre os *grand projets* culturais da era Mitterrand. Por sua linguagem, Banham o caracteriza como um monumento ao movimento mega-estruturalista com visual “archigramático”²⁶³. Já pra Koolhaas no Beaubourg a execução de um contentor flexível ocorreu à custa da ênfase na identidade muito peculiar do edifício. Por isso Koolhaas considera os arranha-céus de Manhattan um exemplo mais exitoso no que diz respeito a criar condensadores sociais sem formalismos.²⁶⁴

²⁶² Cf. entre tantos outros, FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*, pp.342-344.

²⁶³ BANHAM, R., op.cit., p. 212.

²⁶⁴ KOOLHAAS, *Três Textos sobre a Cdiade*, p. 19.

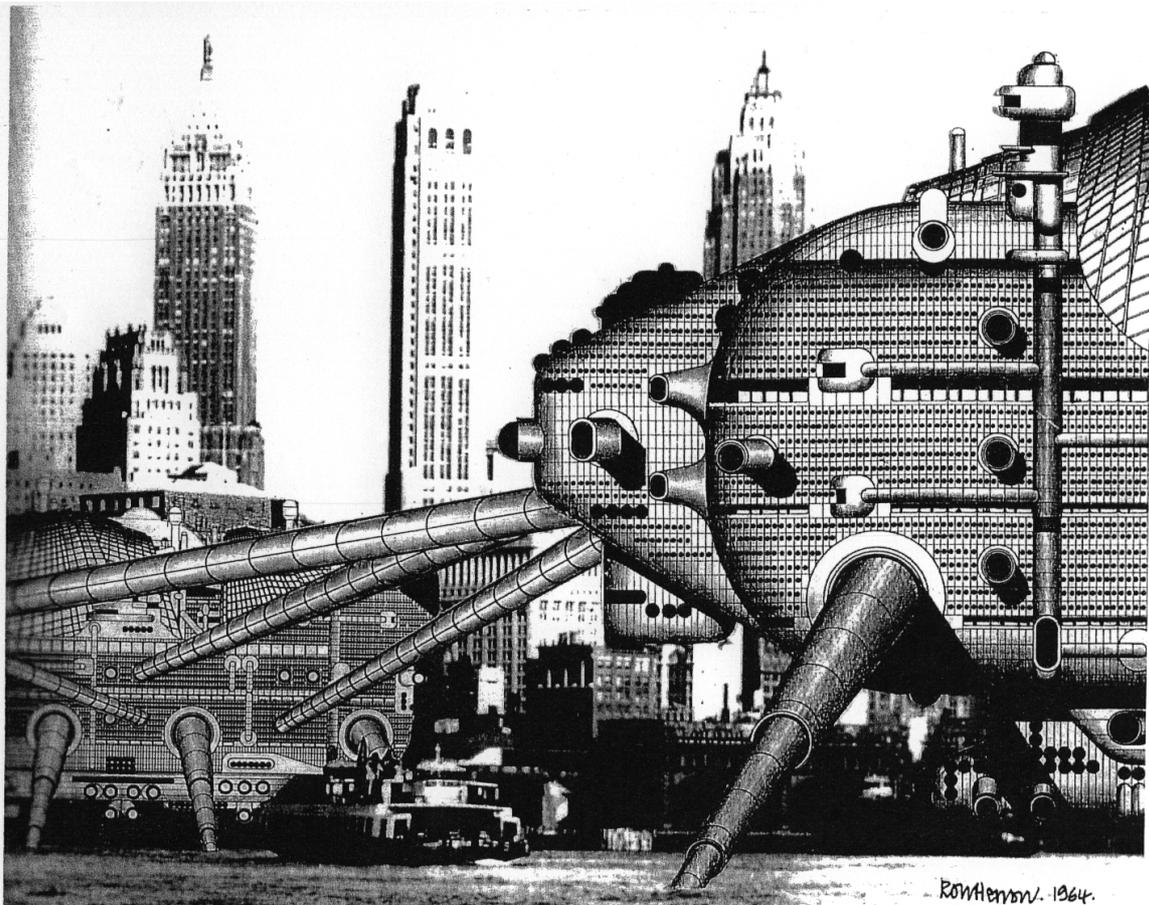
9) Cedric Price, *Fun Palace*(1961)



10)Constant Nieuwenhuys, *Nova Babilônia*(1959-74)



11) Archigram, *Walking City*(1964)



12) Archigram, *Plug-in-City*(1964)



13) Richard Rogers e Renzo Piano. *Centro Georges Pompidou*(1972)



Colagem, Montagem, Arquitetura Estatística e a Ideia de Programa

Quando no manifesto pela *Bigness* Koolhaas demarca sua posição em relação aos desconstrutivistas da Coop Himmelb(l)au, o arquiteto sublinha que “as hibridizações/proximidades/fricções/ sobreposições programáticas que são possíveis com a *Bigness* – de fato, todo o aparelho de *montage* inventado no início do século para organizar as relações entre partes independentes – estão a ser desfeitas por um setor da vanguarda atual”²⁶⁵. Antes de passarmos aos projetos de Koolhaas-OMA na década de 1990, vale sublinhar o interesse do arquiteto pelos tais dispositivos de hibridizações, sobreposições e outras formas não-orgânicas de reunião de elementos estranhos entre si. Não somente por serem aspectos destacados pela recepção da obra do OMA, mas também porque nos anos 2000 estes dispositivos se tornam técnicas consolidadas, tanto nas estratégias projetuais do OMA quanto nas narrativas de Koolhaas e, ainda, para trabalhos em linguagem visual do AMO.

Quando analisa trabalhos do OMA, Josep Maria Montaner defende a importância da ideia de “colagem”. Como lembra o autor, tal noção já foi central para Colin Rowe, professor de Koolhaas na Universidade de Cornell, à medida que esta funciona como categoria explicativa para entender a estrutura das cidades nas quais as camadas históricas se sobrepõem em fragmentos e, ainda, porque a colagem associa-se a outra técnica importante para a sensibilidade moderna, qual seja, a montagem, intimamente ligada à experiência cinematográfica. De acordo com Montaner, estas considerações foram assimiladas por Koolhaas já em seus primeiros trabalhos. A ideia de colagem foi percebida por Koolhaas no parque Dreamland em Coney Island e, além disso, Koolhaas utilizou da colagem em seus no “Prisioneiros Voluntários da Arquitetura”. Montaner lê boa parte dos espaços criados pelo OMA na chave da montagem, uma sobreposição sem mediações de elementos distintos.²⁶⁶

Juan Antonio Cortes também nota em Koolhaas o interesse pelas formas mecânicas de integração, mas o associa aos conhecimentos de juventude de Koolhaas com a montagem cinematográfica.²⁶⁷ Cortes se apoia, para tanto, na entrevista de Koolhaas a Jean François Chevrier, onde o holandês afirma: “ainda hoje, estou intimamente persuadido que o trabalho de um cinegrafista[scenariste] e o de um arquiteto são dois processos fundados sobre a montagem, sobre a arte de encadear sequências programáticas, cinematográficas ou

²⁶⁵ KOOLHAAS, *Três Textos sobre a Cidade*, p. 20.

²⁶⁶ Cf. MONTANER, J. *As Formas do Século XX*. Trad.de Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

²⁶⁷ Cf. “Delírio e Mais”, em *El Croquis* 131-132, pp.46-56

espaciais”.²⁶⁸ Segundo Cortes, o princípio de montagem opera como o mecanismo de decomposição e reintegração com o qual Koolhaas pensa, por exemplo, o Congrexpo em Lille, onde o programa é dividido em três partes autônomas – o Zenith, o Congresso e o Expo – como se fosse uma forma inteira cortada em três, e em seguida justapostas sem articulação, unindo-se pelo grande teto unitário.²⁶⁹

Não é o momento de investigar se há, em Koolhaas, distinções ou predomínio de processos de colagem ou de montagem, mas é importante ter em conta estes procedimentos, na medida em que são técnicas com as quais o arquiteto tenta lidar com a complexidade urbana na paisagem do último quartel do século XX – seja “enfrentamento” tido como forma de entendê-las, de representá-las, ou enquanto dispositivos arquitetônicos. Estas técnicas são, neste sentido, fundamentais na busca de Koolhaas por seus bens mais visados, quais sejam, a organização da fragmentação, a geração de riquezas programáticas, a garantia da multiplicidade e da instabilidade nos espaços produzidos.

A partir de meados dos anos 1990, Koolhaas amadurece esta busca por compreender e representar a realidade das cidades por meio de novas estratégias como gráficos, diagramas e estatísticas. O arquiteto as incorpora não somente enquanto representação da realidade urbana e da arquitetura, mas também como dispositivo projetual na modelagem do objeto arquitetônico. Estes estudos tem o objetivo de traduzir tendências socioeconômicas dos contextos onde o OMA atua e, deste modo, compreender de modo mais literal as possibilidades de gerar uma riqueza programática em seus edifícios – com isto Koolhaas dá continuidade à premissa do *What Ever Happened* segundo a qual o planejar designa também “imaginar ou criar condições que permitam o desenvolvimento de diferentes formas de densidade ou diferentes situações”.²⁷⁰ Estes métodos de pesquisa são vistos, por exemplo em *Content*, onde AMO analisa as relações entre os índices de suicídio e os de repressão, entre a taxa de população carcerária e de analfabetismo, gastos militares e idade média dos países do mundo²⁷¹. Em *Al Manakh*, publicação coletiva de AMO com intelectuais e empresários do Oriente Médio, a agência monta gráficos a respeito do aumento de passagens aéreas para o Golfo Pérsico, o nível médio de escolaridade, índices de investimento externo e de corrupção nesses países.²⁷² Os grafismos são utilizados também na Biblioteca de Seattle, quando visa encontrar uma forma arquitetônica a partir do programa.

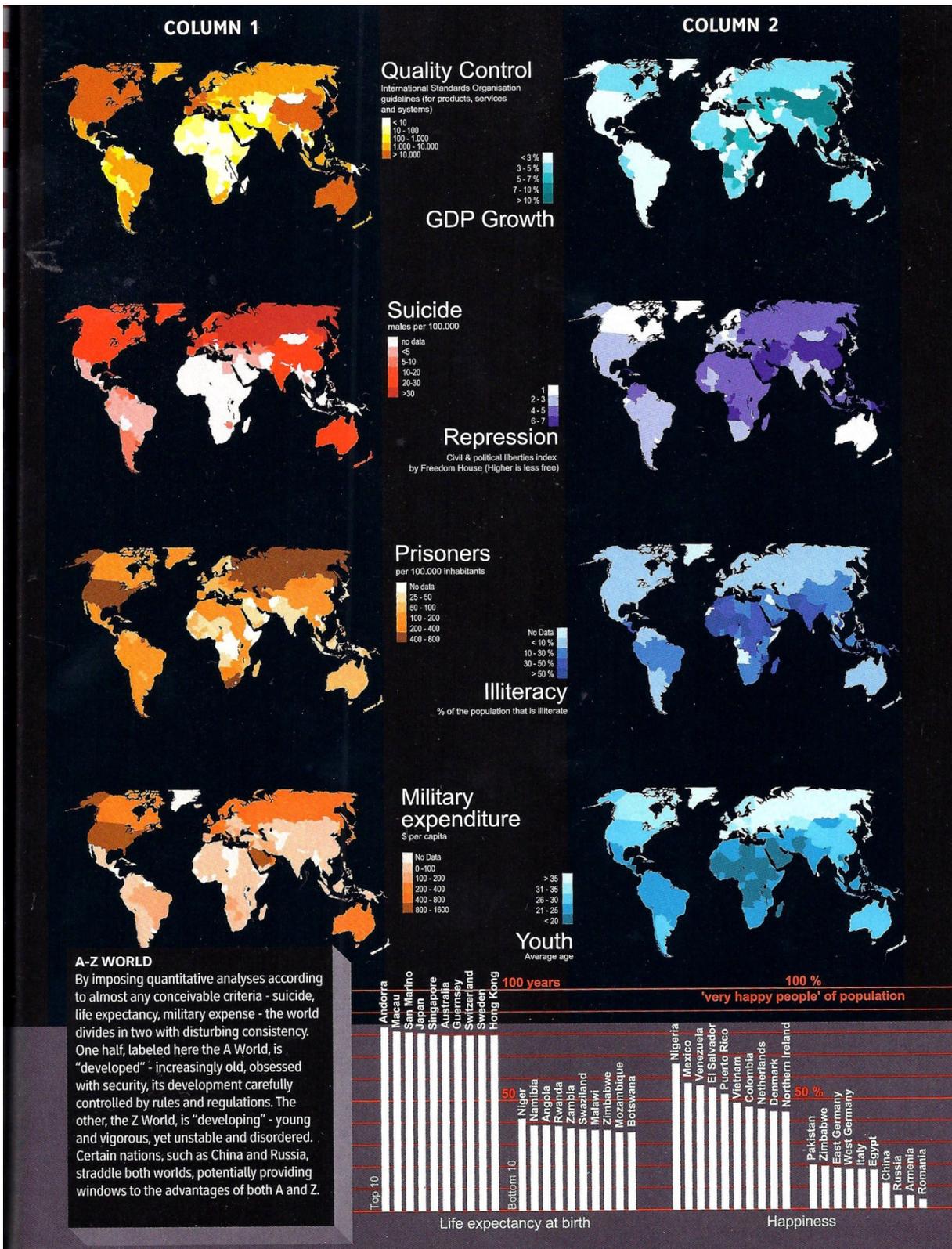
²⁶⁸ Cf. CHEVRIER, J.F. “Changements de Dimensions – entretien avec Rem Koolhaas. *Architecture d’Aujourd’hui*, n.361, nov-dec 2005, p. 91

²⁶⁹ CORTES, J. *El Croquis* 131-132, p. 50

²⁷⁰ *Conversa com Estudantes*, p. 46.

²⁷¹ Cf. AMO *Content*. Taschen, p. 97.

²⁷² Cf. *Al Manakh*, pp. 70-71



15) *Regime YES*. Extraído de À Propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture



16) Atlas AMO. Extraído de *À Propos de Rem Koolhaas et de l'Office for METropolitan Architecture*



Religious Diversity



Political Diversity



europe



Cool Europe

Quando o arquiteto holandês Aaron Betski analisa o percurso de seu conterrâneo, compreende-o numa chave segundo a qual Koolhaas opera a partir de dois impulsos aparentemente contraditórios: o primeiro é aquele do arquiteto como herói capaz de condensar, modelar e celebrar o urbanismo de maneira alusiva; o segundo é aquele da coleta de dados estatísticos tentando enraizar a arquitetura em análises e prognósticos. Para Betski, a imagem elucidativa aqui é a do “fogo de Manhattan no iceberg do modernismo”. Manhattan como o mito da urbanidade, um caldo fétido de cultura humana, que é, nos termos do autor, “a variante exaltada de nosso corpo”²⁷³. O modernismo, por sua vez, é “nosso espírito, o reino apaziguador dos dados, da racionalidade e da organização”²⁷⁴. Com estas imagens, o personagem arquiteto de Koolhaas seria o de um mestre-construtor consciente de sua imagem, identificando-se a figuras não apenas heroicas, mas míticas. Isto significa, para Betski, compreender que Koolhaas incorporará ambas as tendências deste personagem demiúrgico. De acordo com Betski, Koolhaas assimilou uma tradição holandesa segundo a qual o arquiteto é “um colecionador e um manipulador de dados sociais”²⁷⁵. Tal tradição teve início com um grupo de arquitetos ligados ao ideário da Bauhaus acerca da industrialização e aos esforços de racionalização gráfica como linguagem universal de Otto Neurath. Este processo de planificação se tornou célebre após a Segunda Guerra com Cor Van Eesteren, arquiteto que participou em planos urbanos para a extensão de Amsterdam e utilizava dados com o intuito de dar forma a organização espacial do país.²⁷⁶ Salienta ainda Betski que estes expedientes nos quais informações ganham forma foram utilizados, também, com caráter crítico por grafistas como Tibor Kalman e nos países baixos por grupos como Hard Werken em Wild Plakken, mais tarde estruturados pelas teorias de Edward Tufte e Richard Saul Wurman. De acordo com Betski, o grafismo e a organização de dados em uma imagem se tornam, ao longo da carreira de Koolhaas, um antídoto contra a ideia segundo a qual a arquitetura deve, de uma maneira ou de outra, induzir a questões sobre a forma. Neste sentido afirma Betski que “Koolhaas adota e adapta esta metodologia, criando assim uma arquitetura que era ela própria uma forma de grafismo tridimensional, uma arquitetura que se dissolvia nos dados, ou surfava sobre eles”²⁷⁷. Com isso, afirma o autor, a arquitetura poderia se tornar um elemento chave na era da informação que despontava no início dos anos 1990.

²⁷³ BETSKI, A. “Rem Koolhaas: Le Feu de Manhattan dans l’Iceberg du Modernisme”. Em: *Qu’est-ce que L’OMA*, p. 28

²⁷⁴ *ibidem*, p. 28.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 32.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 32

²⁷⁷ *ibidem*, p.34

Como lembra Betski, a inteligência de fazer das abstrações formas paupáveis se torna uma atividade mais sistemática quando Koolhaas funda o AMO e, nestes mesmos anos, uma empresa de engenharia passa a se ocupar majoritariamente da execução dos projetos, liberando parcialmente o OMA da lida com a materialidade das edificações. Nos termos de Betski, o arquiteto então não é mais um simples idealizador de edificações, mas produz uma “arquitetura da informação”.²⁷⁸ As pesquisas, inicialmente ligadas aos estudos de Harvard, presta serviços ao grupo de imprensa de Conde Nast e à Comissão Econômica Europeia, onde AMO produz os grafismos “União Europeia e Bruxelas como Capital”. Pouco a pouco, lembra Betski, estes novos ofícios permitem a Koolhaas analisar cidades diversas como Lagos e as do Vale do Rio Pérola. As pesquisas, no entanto, não objetivam retratar os antagonismos sociais, a falta de infraestrutura com o intuito de propor respostas a tais condições. Koolhaas se interessa essencialmente em “fotografar e a coletar, quase por acaso, estatísticas e detalhes picantes destinados a chocar e a estupefiar”,²⁷⁹ como o número de auto-estradas em construção no delta do Pérola ou o fato de estas pertencerem a um homem de negócios de Hong Kong; neste tom afirma que Koolhaas “produz críticas sedutoras mas sem limites”. Betski lembra da proposição “todo espaço condicionado e condicional”, do “regime do YES” e de outros trabalhos que, nos termos de Betski, “implicariam, mas nunca afirmariam uma ‘posição alternativa’ ”²⁸⁰. Em seguida, o autor atenta para os usos dessas inteligências na parceira de Koolhaas com a Prada, objeto de nossas análises no próximo capítulo, lembrando que a “arquitetônica da informação” serve aos impulsos de Koolhaas em direções diversas.

No artigo *O Campo Ampliado da Arquitetura*, quando Anthony Vidler elenca tendências da produção arquitetônica recente que evitam lidar com a arquitetura apenas em termos de expressão linguística, o autor levanta questões próximas às de Aaron Betski, mas com ênfase na ideia de programa. Vidler reforça a perspectiva segundo a qual a arquitetura do OMA se alimenta da leitura urbana por meio de “uma noção ampliada de programa”, que funciona “como meio para explodir todas as convenções da arquitetura modernista tradicional, e criar uma base para uma arquitetura que confronta, de maneira realista, a realidade global, política, social e econômica contemporânea”²⁸¹. Segundo Vidler, este uso renovado da ideia de programa libera a disciplina da arquitetura de compreensões

²⁷⁸ ibidem, 36.

²⁷⁹ Ibidem, p 36

²⁸⁰ ibidem, p.37

²⁸¹ A versão em português do artigo de Vidler está em KRISTA SYKES, A.(org.)*O Campo Ampliado da Arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2013, pp.243-251. O trecho se encontra na pág. 249.

dicotômicas em termos de forma *versus* função, uso *versus* inutilidade, que levaram os modernos a reducionismos empobrecedores, nos quais a função fora reduzida à integridade estrutural ou economia espacial, e a “metafísica” da beleza a um enlevo espiritual ou efeito sublime.²⁸² Além disto, esta ideia de programa se torna atualmente um princípio que, ao mesmo tempo, garante os fundamentos próprios da arquitetura e expande seu campo disciplinar em direção a retroalimentações com outras artes espaciais como a escultura, a instalação, a *land art* etc. Ainda segundo Vidler, com estes acertos de contas e redimensionamentos a ação arquitetônica pode voltar, com novos argumentos formais e imaginação experimental, a buscar uma estética que enfrente questões suscitadas mas não resolvidas na modernidade, ligadas à explosão das cidades e à destruição do meio ambiente.

Um ponto em comum entre estas análises – e isto vale reter – é o de que colagens, montagens, gráficos e outras tantas técnicas se tornam não apenas novas ferramentas de representação dos projetos do OMA, mas também se incluem na modelagem do objeto arquitetônico que, por sua vez, dialoga com a cultura urbana das metrópoles definidas por fluxos, redes, simultaneidade e concentração – populacional, de infraestrutura e de capitais.

3) Três Experiências da Bigness

Os projetos que serão analisados foram realizados entre o fim dos anos 1980 e início dos 90, quando se tem uma nova situação política no continente europeu. Sob o lema da “Europa de 92”, os países do bloco político-econômico estreitavam seus laços e prometiam um desenvolvimento mais cooperativo. Como lembra Koolhaas, este clima de otimismo foi decisivo para reativar a aposta na modernização em arquitetura e, ainda, uma possibilidade de retomar a investigação e os interesses pelos edifícios de grande escala, explorados nos primeiros estudos do *Nova York Delirante*²⁸³

Terminal Marítimo em Zeebrudge (1989)

A demanda pelo projeto do Terminal Marítimo surge quando companhias que faziam o transporte da Bélgica à Grã-Bretanha se viram ameaçadas pela a construção do túnel do Canal da Mancha. Buscava-se, segundo Koolhaas, um edifício colossal com amplo programa. O

²⁸² Como lembra Vidler, estas dicotomias levaram a dualismos nos quais a função foi reduzida à integridade estrutural ou economia especial, e a “metafísica” da beleza como um enlevo espiritual ou efeito sublime. Cf. *ibidem*, p. 245.

²⁸³ Cf. “Encontrando Libertades: conversaciones con Rem Koolhaas”. Em: *El Croquis*, 53+79.

partido do OMA foi projetar uma arquitetura que se destacasse na paisagem à beira-mar e pudesse simbolizar aquelas necessidades específicas. Como reconhece Koolhaas, as primeiras decisões acerca do projeto não envolviam funcionalidade, mas “ tratava-se de um mito que teria que ser construído”²⁸⁴.

O projeto intitulado *Working Babel* parece, a princípio, desenvolver-se numa dupla estratégia, onde se articulam proposta iconográfica e arquitetura operativa, analogamente ao que viu Koolhaas em Nova York. Nos estudos de juventude o arquiteto despertou para os potenciais ao mesmo tempo icônicos e “condensadores” de dois tipos arquitetônicos, a saber, a agulha e o globo. A primeira é a estrutura mais fina capaz de impactar a paisagem, o segundo é a forma que abriga o maior volume interno com a menor superfície externa. E como destacou Koolhaas, o vocabulário formal do manhattanismo é “ uma dialética entre essas duas formas, a agulha querendo se converter em globo, e o globo, tentando, vez por outra, se transformar em agulha”.²⁸⁵ No Terminal Zeebrudge a estratégia projetual é semelhante: seus autores optam por um corpo unitário capaz de abrigar um programa pretensioso e múltiplo, cujo resultado é a hibridização entre uma esfera, aquela com maior potencial para gerar densidade, e uma forma verticalizada, aqui um cone invertido. Outra referência a partir da qual se entende o Terminal em Zeebrudge é o projeto do auditório do Instituto Lenin, de 1927, projetado por Ivan Leonidov – um dos arquitetos russos estudado por Koolhaas em sua juventude.

O programa é organizado do seguinte modo. Os dois níveis de subsolo abrigam o tráfego de caminhões e automóveis até as embarcações. Sobre esses, tem-se uma estação de ônibus. Em seguida, dois pavimentos de estacionamento serpenteiam em uma espiral ascendente, culminando no térreo. Neste, a massa edificada é elevada com uma estrutura treliçada, de modo a abrir um grande espaço público voltado a uma vista panorâmica do mar e do campo. Acima, o cone se divide em dois segmentos verticais: à esquerda se localiza um hotel e à direita escritórios e administração. Cria-se na parte superior um vazio soba cúpula de vidro, de onde se pode avistar acima o céu, abaixo os níveis de estacionamento. Tem-se, assim, um edifício com status de farol diante do mar. Como lembra Moneo, o projeto impactante do OMA tem a escala e a pretensão do projeto sociopolítico da cidade de Zeebrudge enquanto cruzamento de caminhos de uma Europa prospectiva, progressista, economicamente propulsora.

Vale atentar para o recurso aos espaços vazios, pois esses serão recorrentes nos projetos dotados de *Bigness*. Como destaca Moneo, os vazios são “espaços disponíveis”, onde a estrutura se solta da superfície externa. Aqui, estes se orientam, buscando as vistas

²⁸⁴ Entrevista Com Estudantes, p. 18.

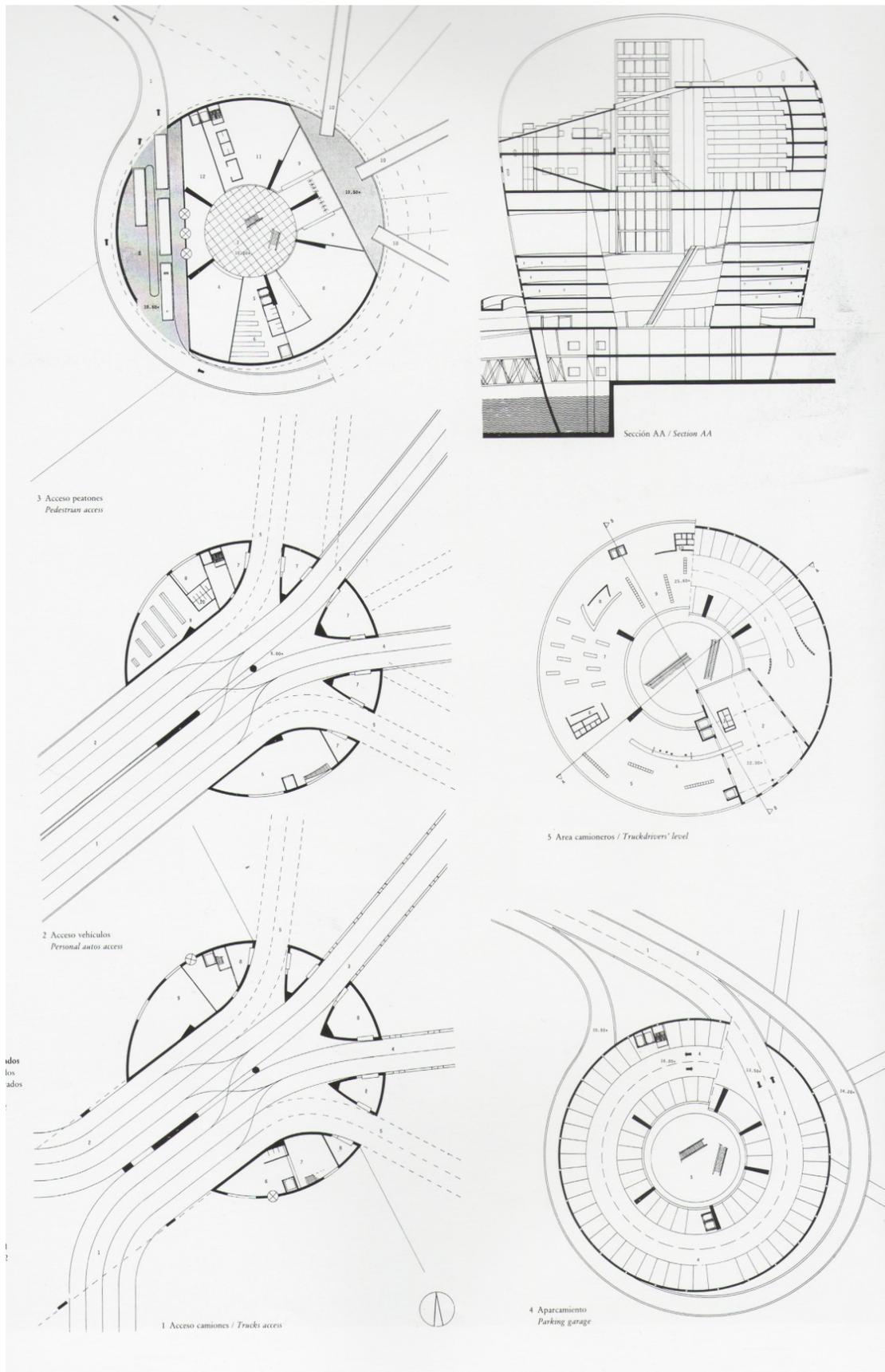
²⁸⁵ Ob.cit,p.45

consideradas privilegiadas: usufruem dela os transeuntes do lobby, os quartos do hotel e a arquibancada na parte superior. Outro aspecto importante do Terminal é levantado por Alejandro Zaera. O arquiteto espanhol lembra que o edifício é pensado como um corpo atravessado por fluxos diversos, como uma “corporeidade inarticulada e supercondutora, capaz de permitir a passagem dos fluxos”²⁸⁶. O edifício explora intencionalmente essas interpenetrações, fazendo o entorno confluir para o edifício e o interior irradiar para a cidade, à medida que se torna um encontro de vias e reorganiza os percursos de pedestres, as passarelas que levam até os barcos.

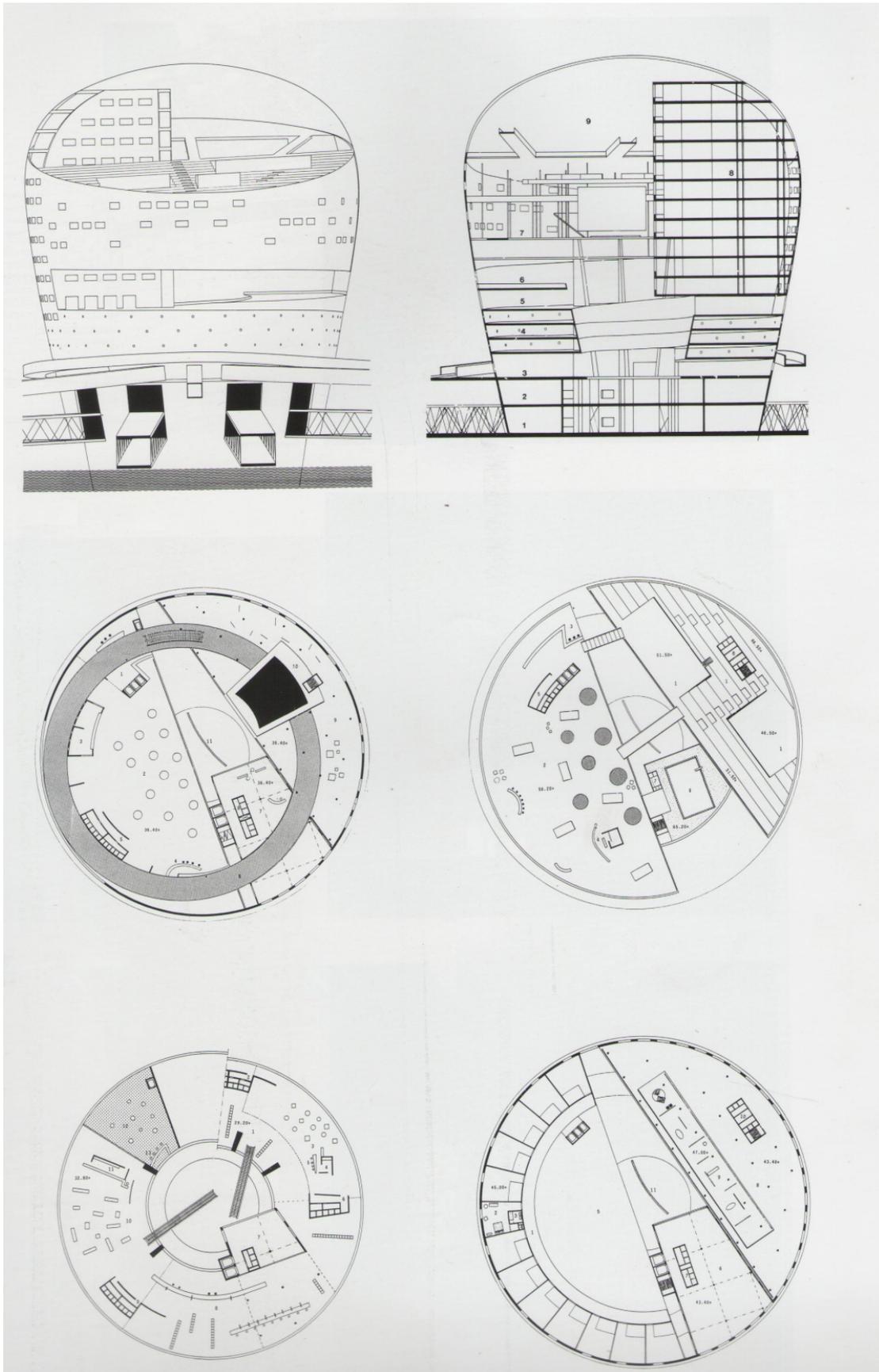
Com a torre de topo abobadado, o recurso de Koolhaas à *Bigness* foi uma busca pelo impacto do *desmesurado* – próximo do mítico e do sobrenatural –, sem recorrer a valores extra-mundanos. O OMA cria um mito para a sociedade moderna, ou melhor, reinsere propriedades míticas em demandas e valores que nem de longe são transcendentais ou perenes, mas laicos e impermanentes. E aqui seu “sublime barato” funciona bem como categoria explicativa.

²⁸⁶ Entrevista a A. Zaera, El Croquis, p. 413.

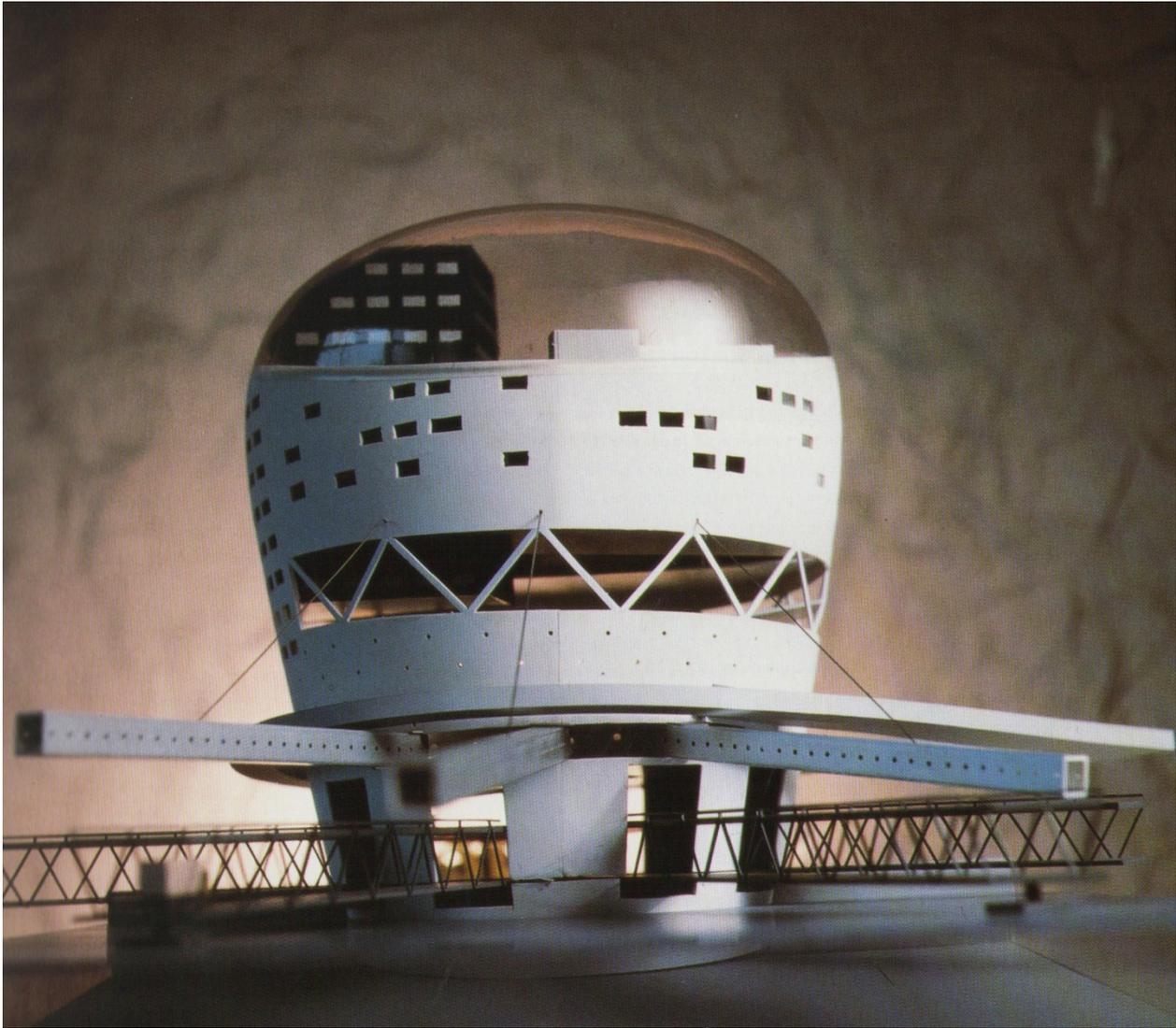
17)Koolhaas- OMA, *Terminal Marítimo em Zeebrudge* (1989)



18) Koolhaas-OMA, *Terminal Marítimo em Zeebrudge* (1989)



19)Koolhaas- OMA, *Terminal Marítimo em Zeebrudge* (1989)



A partir de agora fica mais claro em que sentido a estratégia do OMA é dupla: a vontade de fazer de Zeebrugge o importante cruzamento de caminhos europeus se desdobra em dois gestos, quais sejam, um é construir um edifício com forma agigantada e impactante na paisagem, capaz de atrair para si as atenções e os fluxos diversos, o outro é criar espaços definidores de fluxos, conectivos. Contudo, a dualidade da estratégia projetual é apenas aparente. O que une esses procedimentos é a tentativa de utilizar a arquitetura – em sua proposta iconográfica e em seus dispositivos operativos – a serviço de uma *excitação* em diferentes níveis: estimular a intensificação da vida urbana, mas também excitação visual obtida pela pregnância da forma e, ainda, pelo impacto do edifício na paisagem.

Não sem causa Jean François Chevrier afirma que no Terminal o OMA descobre “uma maneira de reabilitar a arquitetura como uma arte ambiciosa, que pode ao mesmo tempo organizar uma mistura instável de atividades, aproximar uma multiplicidade heterogênea e fixar símbolos coletivos”.²⁸⁷ Neste, lembra Chevrier, Koolhaas reencontra “o sonho moderno, corbuseano, de uma complexidade urbana internalizada”²⁸⁸ Com isto o Terminal Marítimo traz integradas as estratégias híbridas do OMA, aquilo que Moneo chama de “cocktail architecture”²⁸⁹: tentativa de gerar adensamento, experimentação espacial e, ainda, proposta iconográfica sob formas não-fragmentadas.

A Biblioteca de Paris (1989)

Onde não há nada, tudo é possível
Onde há arquitetura, nada(mais) é possível²⁹⁰,

a ambição deste projeto é liberar a arquitetura de responsabilidades que esta não pode mais sustentar e explorar agressivamente novas liberdades. Este sugere que, liberada de suas últimas obrigações, a última função da arquitetura será a criação de espaços simbólicos que acomodem o persistente desejo de coletividade²⁹¹

A *Grande Bibliothèque de Paris* foi o último do *grands projets* da Era Mitterrand, este bem de acordo com o bordão proferido por seu ministro, segundo o qual “a cultura é o petróleo da França”²⁹². Para este projeto o governo francês dispôs de uma área de 250mx300m e requereu um edifício de 250.000m² de construção, com gabarito de 35m e um programa para cinco diferentes

²⁸⁷ Architecture d’Aukourd ‘hui, p.94

²⁸⁸ ibidem, p. 94

²⁸⁹ cf. Moneo, ob. cit., p. 289 e p.318

²⁹⁰ KOOLHAAS, R. (1995). SML, p. 199

²⁹¹ ibidem, p. 604

²⁹² o bordão é lembrado em

acervos: uma biblioteca de imagem e som, uma para aquisições recentes (livros, filmes, vídeos, uma biblioteca de referências, uma biblioteca de catálogos e uma biblioteca de pesquisas científicas). Esta foi a oportunidade de o OMA projetar – em parceria com outros arquitetos e engenheiros – um edifício que é, sem dúvida, um manifesto pela *Bigness*. O diário do S,M,L,XL registra tal momento como aquele no qual o arquiteto se despoja das condicionantes extra-arquitetônicas e, sob este ânimo, declara: “querer vencer uma competição não é o mesmo que querer fazer seu melhor trabalho possível”²⁹³. Evitando resolver questões arquitetônicas por meio de invenções meramente formais, diz Koolhaas em entrevista que esta foi a primeira vez que buscaram “realmente inventar arquitetonicamente”²⁹⁴.

Em termos alegóricos, Koolhaas interpreta a Biblioteca como um “sólido bloco de informação, um repositório de todas as formas de memória”²⁹⁵. A proposta do OMA foi resolver o programa por meio de dois dispositivos distintos. As áreas de acervo, segundo Koolhaas a parte “maçante” do edifício, representava em torno de 75% da área e seria solucionada pela série de pavimentos regulares e repetitivos. Este um gesto simples e pragmático. E deste modo, poderiam se dedicar a inventar condições especiais, não em termos de forma, mas simplesmente como “ausência de construção, uma espécie de recusa em construir”, investindo em espaços que “poderiam ser vistos como escavações realizadas em algo que se apresentava como uma massa sólida.”²⁹⁶ Não por acaso, em muitos dos desenhos se trabalha ao modo *poché*, isto é, os espaços de armazenamento são o fundo em preto, os espaços preenchidos. Os espaços de interação, por sua vez, são os que em branco se destacam do fundo.²⁹⁷ Algumas maquetes também tentam expressar tal raciocínio, os espaços vazios são como que escavados nos blocos, ou então, recortados deles como um *Circus* de Gordon Matta Clark.²⁹⁸ Vale salientar a característica do gesto arquitetônico impresso aqui: o projetar não prescinde de um ato destrutivo, negativo. Ele é que abre na realidade construída os espaços para outras formas de interação. O maior destes espaços especiais é o grande hall aberto – capaz de abrigar 10 mil pessoas – no nível da rua, cujo piso e teto são em vidro, suspendendo com grandes treliças o volume do edifício, e de onde partem nove elevadores que estruturam

²⁹³ S,M,L,XL, p. 604.

²⁹⁴ Conversa com Estudantes, p. 23.

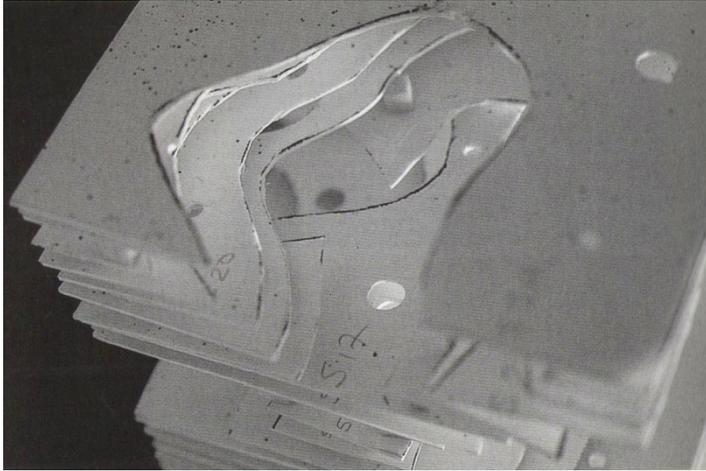
²⁹⁵ S,M,L,XL, p. 616.

²⁹⁶ Conversa com Estudantes, p. 23.

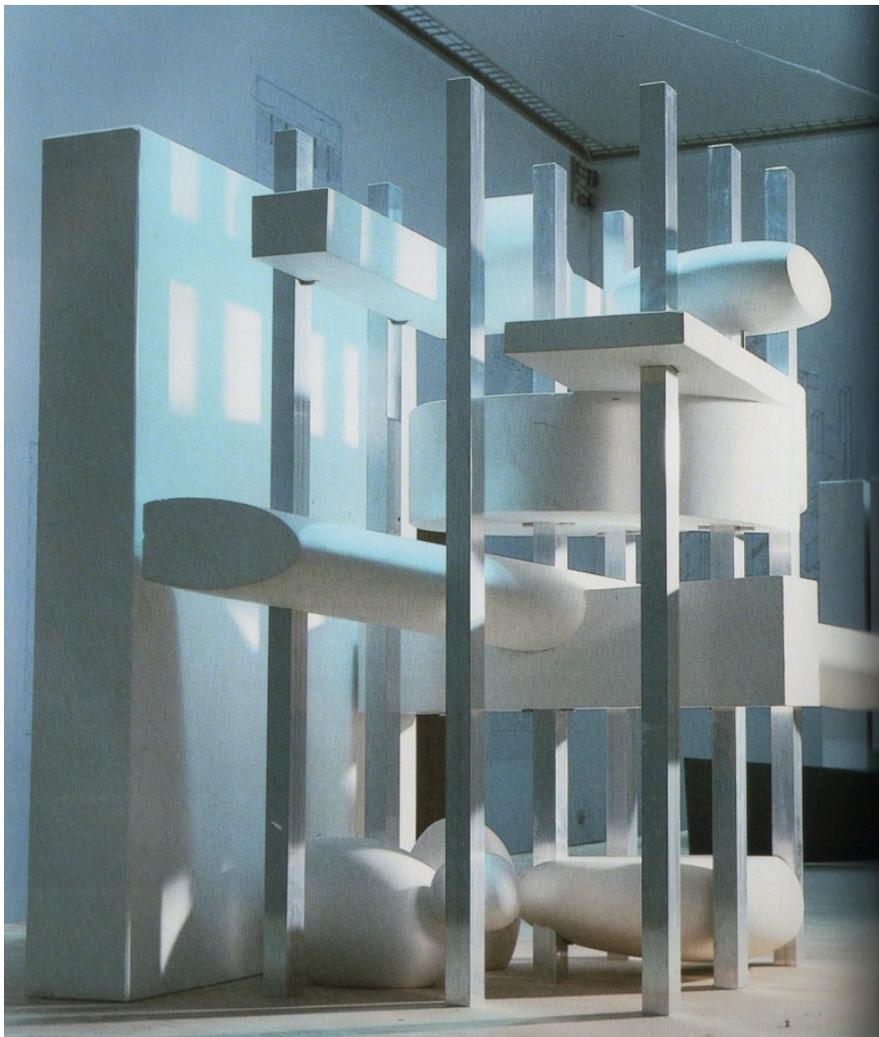
²⁹⁷ Quem atenta para o raciocínio de Koolhaas em modo *poché* é Juan Antonio Cortes, em “Delírio e Mais”. El Croquis, 131/132, p. 38

²⁹⁸ Devo esta associação entre o raciocínio projetual de Koolhaas e os dispositivos de Matta Clark a Guilherme Wisnik. Em: *Dentro do Nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012, p. 178

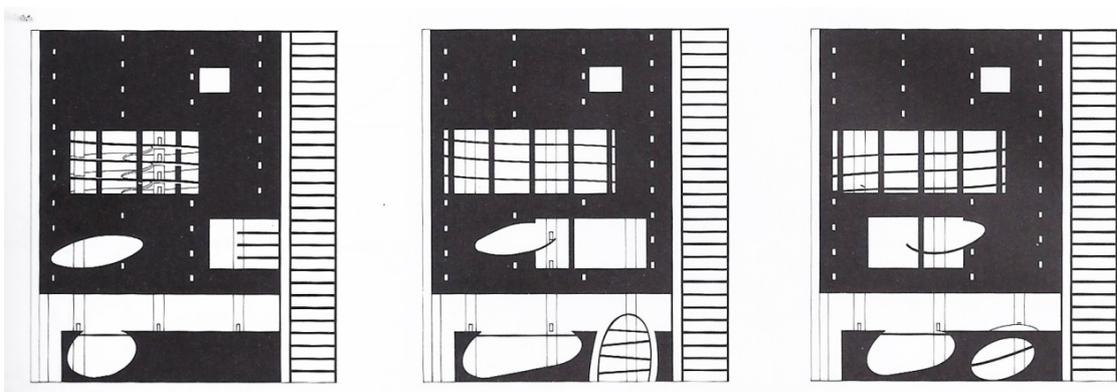
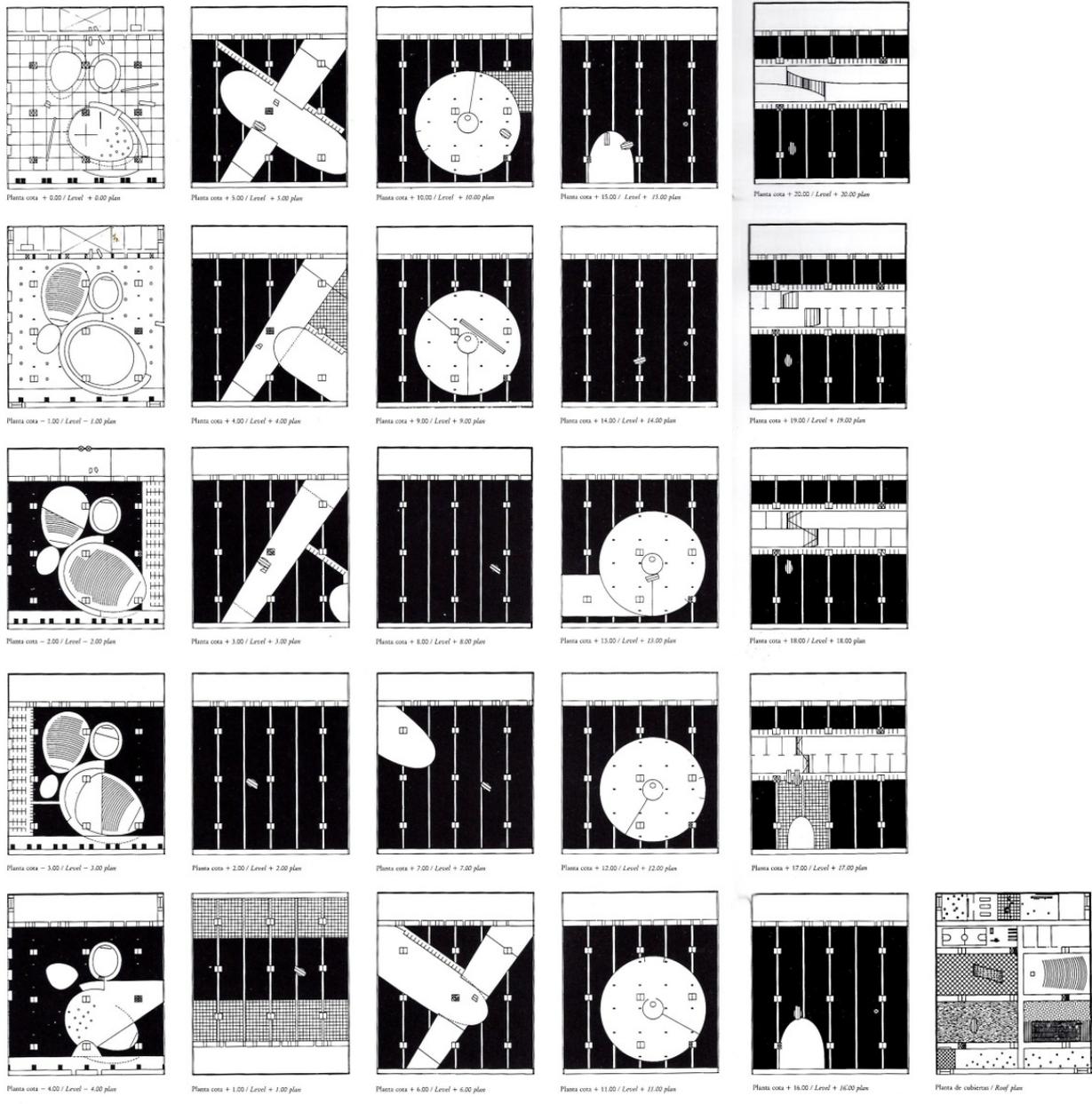
20)Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989) – a estratégia do vazio



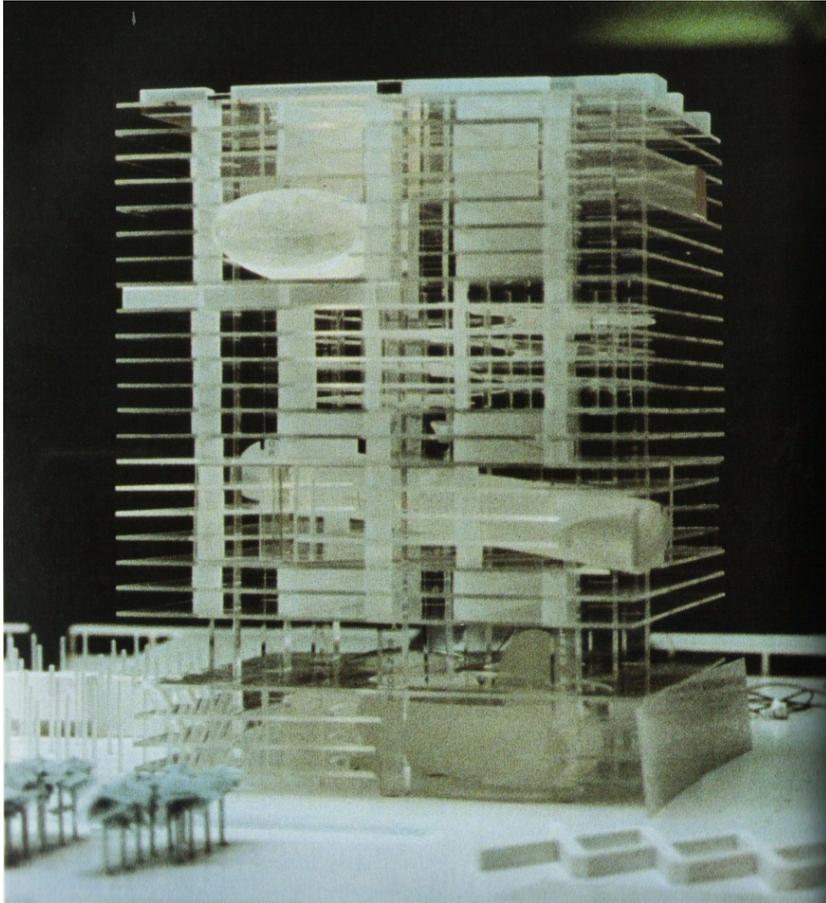
21)Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989), maquete



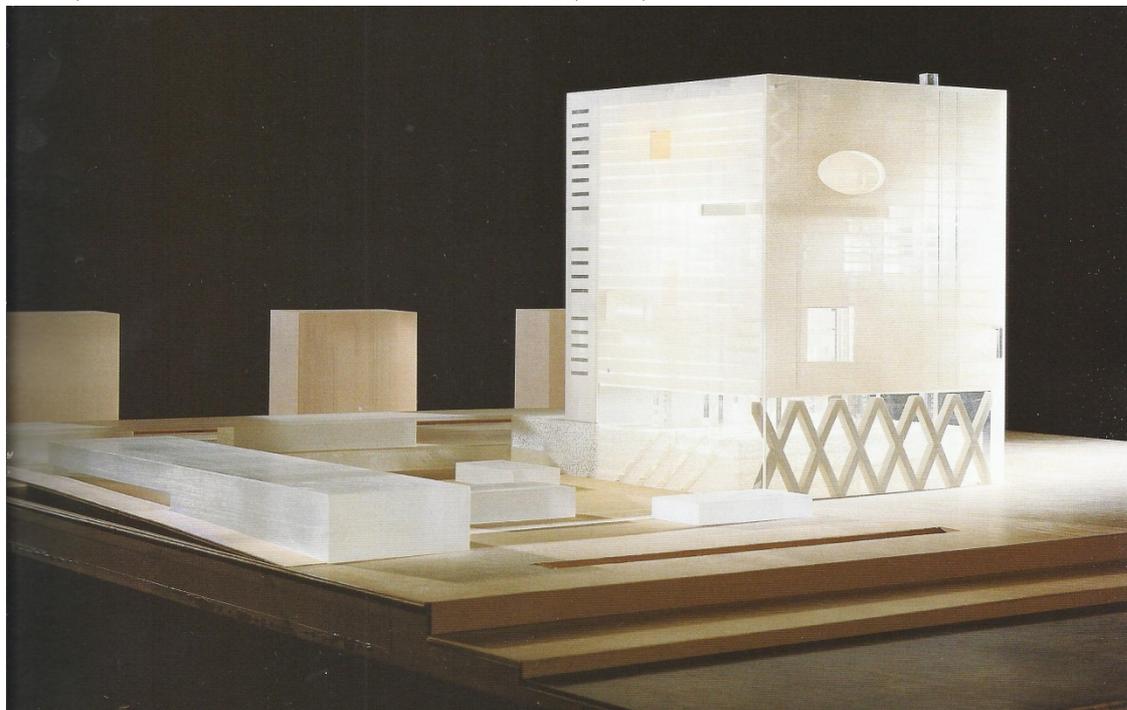
22)Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989) – plantas e cortes



23)Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989)



24)Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989)



a circulação entre os níveis inferiores e os superiores. Nos quatro subsolos estão a biblioteca de imagem e som, com salas de conferências, auditórios e salas acusticamente preparadas para projeções de filmes e vídeos. Os dois pavimentos acima do pavimento térreo são destinados ao acervo. Do terceiro ao sétimo pavimento, mais no centro do edifício, as áreas de armazenamento são interceptadas por dois grandes espaços não-cartesianos que necessitam de menos luz: uma sala de leitura e um auditório que se volta ao rio Sena. Do nono ao décimo quarto pavimentos, as áreas de armazenamento são interligadas por um espaço em espiral que não objetiva apenas a circulação vertical entre os pavimentos, mas pretendem ser espaços de condensação da vida coletiva. Nele se encontram salas de estudo e lounge. Nos níveis 15 e 16, há uma sala de catalogo que aparece na fachada como um olho e propicia ao visitante um vista panorâmica de Paris, que é, nos termos de Koolhaas, “um catálogo por si própria”²⁹⁹. Nos últimos três pavimentos há um espaço em “loop” para a biblioteca científica. Neste o piso se torna parede e em seguida forro, que se torna parede novamente; na imagem de Koolhaas, uma fita de Moebius. Os espaços de armazenamento não podem ser senão uma repetição da estrutura dominó e da espacialidade cartesiana, os ambientes coletivos, por sua vez, representam a experimentação de espaços inéditos. Estes espaços especiais são fluidos, dinâmicos, contínuos, mostram que Koolhaas abandonou as referências ao caos, mas manteve a busca por uma arquitetura instável, que force o usuário a se adaptar à instabilidade e ao desequilíbrio. A atenção com tais espaços fica evidente pelas maquetes do edifício sem suas peles.

As estratégias projetuais da Bigness estão todas aqui. A distância entre o núcleo e a superfície do edifício é tamanha que há a denominada “lobotomia”. Com isto, cai por terra a correspondência expressiva entre o interior e suas formas plásticas, o que garantia o valor ético-estético da transparência e permitia a leitura do espaços internos a partir de seu exterior – a chamada “estética hermenêutica” dos modernos. Na visão de Koolhaas, nesta disjunção da lobotomia há maiores possibilidades de se criar o máximo de densidade; aqui nos seguintes termos: “espaços simbólicos que acomodam o persistente desejo por coletividade”³⁰⁰. Estes espaços especiais são, em termos metafóricos, “múltiplos embriões, cada um com sua própria placenta tecnológica”,³⁰¹ cujas conexões se dão sem espaços de transição ou qualquer poética, mas por meio de conexões mecânicas possibilitadas pelos elevadores³⁰². E se no Terminal em Zeebrudge a “babel eficiente”

²⁹⁹ Ibidem, p. 645

³⁰⁰ ibidem, p. 604.

³⁰¹ Ibidem, p. 616.

³⁰² As articulações mecânicas ganham destaque entre os postulados da Bigness. Segundo Koolhaas, o elevador “ridiculariza nosso instinto de composição, invalida nossa formação e questiona a doutrina que diz que sempre deve haver uma maneira arquitetônica de se dar forma às transições” *Conversa com Estudantes*, p. 14.

explorava a iconografia da forma singular, na Biblioteca aposta-se na ideia de uma massa informe. Volta aqui o esforço de Koolhaas por evitar formalismos estilísticos:³⁰³

no OMA nós estávamos muito preocupados com o social e com o político, e portanto sentíamos embaraço em admitir algum interesse pela forma. Por causa desse embaraço, nós nos sentíamos constrangidos em inventar. Assim surgiu a invenção de uma forma informe, um contenedor que, sem colocar diretamente a questão da forma, impõe-se nada menos do que por sua *presença massiva*.³⁰⁴

Esta defesa de um contenedor desmesurado e informe é o que reforça o caráter da Biblioteca enquanto projeto-manifesto, estaqueando a posição defendida por Koolhaas contra os excessos formais com os quais polemiza reiteradas vezes. Ressalvando o tom hiperbólico da expressão “*muito* preocupados com o social e o político”, devemos entender que a tentativa da hiperarquitetura em se distanciar dos formalismos por meio da massa informe não nega a importância do impacto da *Bigness*, ou melhor, não nega sua presença diante daqueles que com ela tomam contato. Estas proposições nos remetem à sua tentativa de romper com a ideia de arquitetura como fenômeno linguístico, imagético, cenográfico, tão característico na pós-modernidade desde Robert Venturi, e facilmente assimilável pela cultura da informação e consumo dos mass media. Neste momento Koolhaas, parece tentar reencontrar o caráter próprio da arquitetura como ato construtivo, cuja experiência se legitima *per se*, isto é, a arquitetura não como um ato representacional, mas ontológico. Todavia, no OMA essa tentativa não se desenvolve a partir da tectônica do edifício, da poética da estruturalidade, como seria de se esperar nas propostas em “posição de ‘retaguarda’”.³⁰⁵ Aqui, a experiência arquitetônica por natureza se inscreve no impacto da escala do edifício, ou nos termos de Koolhaas, pela sua “presença massiva”. Por isso reforça: “o edifício impressiona simplesmente pela sua massa, pela sua aparência e pela sua mera existência(...) o efeito da pura escala e de seu volume intimidante, é algo muito perturbador para os arquitetos”³⁰⁶. Temos aí o último ponto do manifesto pela *Bigness*.

Em termos construtivos, o edifício da *Très Grande Bibliotheque* é um cubo constituído de seis seções verticais, com paredes auto-portantes compartilhadas, feitas em concreto celular. Tais paredes substituiriam o uso de vigas, serviriam como compartimentos à prova de incêndios e, por

³⁰³ Diz Koolhaas noutra ocasião sobre as primeiras ideias para a Biblioteca: “logo ficamos cansados e irritados com o discurso dessa arquitetura em que um problema essencialmente arquitetônico é sempre resolvido com uma forma projetada pelo arquiteto”. *Conversa com estudantes*, p. 22.

³⁰⁴ Entrevista a JeanFrancois Chevrier, em *L'Architecture D'Aujourd'hui*, p. 94

³⁰⁵ Conferir FRAMPTON, Kenneth. “Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica”. Em: Uma Nova Agenda para Arquitetura- Antologia Teórica 1965-1995 - Org: Kate Nesbitt, trad. VeraPereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.556-572

³⁰⁶ KOOLHAAS, *Conversa com Estudantes*, p. 15.

serem ocas, abrigariam todas as instalações e condutores, evitando a utilização de tetos e solos falsos.

É oportuno nesse momento lembrar, como faz Moneo, que com esses postulados Koolhaas adiciona à história da arquitetura o conceito de “ corte livre”.³⁰⁷ Se em Le Corbusier a planta livre possibilitou novas liberdades no uso do pavimento, o mesmo raciocínio agora é transposto para o corte, permitindo ainda mais flexibilização da estrutura Dom-ino. Este raciocínio do grande contêiner informe associado ao corte livre é utilizado novamente noutros projetos e se torna um dos traços referenciais da arquitetura dotada de *Bigness*. No Centro Multimídia de Karlsruhe e no projeto de duas Bibliotecas em Jussieu, por exemplo, a estrutura dominó não é rompida bruscamente pelos espaços ovóides da Biblioteca de Paris, mas ganha dinamicidade por meio de rampas e espaços inclinados – o que os torna mais exequíveis. A intenção do arquiteto, entretanto, é bem próxima daquela da TGB. No interior do Centro de Multimídia, diz Koolhaas, “o visitante se torna um flâneur baudelairiano, inspecionando e sendo seduzido por um mundo de livros e informações – pelo cenário urbano”³⁰⁸. Na Opera de Cardiff, por sua vez, OMA sugere que a repetição da estrutura é rompida e poetizada na forma insólita da sala de apresentação que se localiza fora do bloco massivo.

Todavia nenhum destes três projetos foi construído. Com cem metros de altura, a Biblioteca de Paris ultrapassou em três vezes o limite estipulado pelo concurso. Mas este é, talvez, a proposta arquitetônica mais consistente com as premissas do manifesto pela *Bigness*: a hiperarquitetura como um contêiner que funciona como recipiente técnico para o desenvolvimento das atividades múltiplas, a lobotomia que busca criar densidade no interior — espacialidades especiais estimulando interações – e manter a racionalidade do exterior; a mecanização das transições; a presença e o impacto por meio da escala da massa informe.

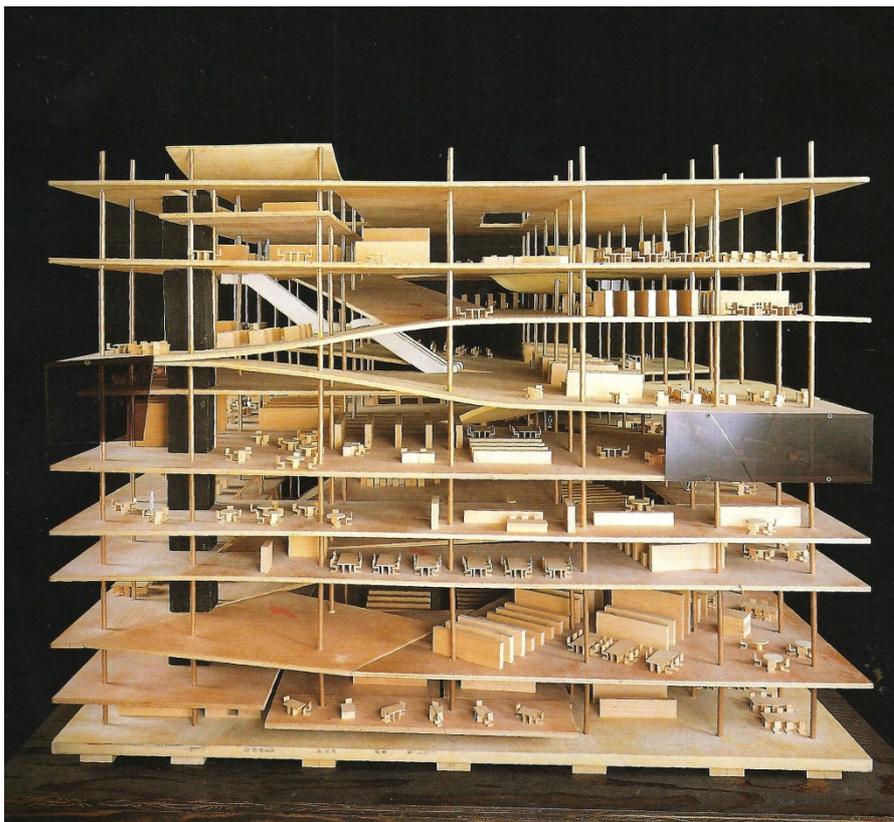
³⁰⁷ MONEO, *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*. São Paulo, Cosac Naify, 2008, p. 292.

³⁰⁸ *ibidem*, p. 1324

25)Koolhaas-OMA, *Centro Multimedia de Karlsruhe*(1989)



26)Koolhaas-OMA, *Duas Bibliotecas em Jussieu* (1993)



Euralille e o Congrexpo – (1990-1994)

O Projeto Urbano de Lille surge num momento bastante peculiar. Segundo Pierre Mauroy, ex-primeiro ministro da França e prefeito de Lille neste período, o megaprojeto tinha a ambiciosa intenção de reverter um quadro de desindustrialização dos setores siderúrgicos, navais e extrativistas da região, criando ali, nos termos de Mauroy, “um templo do terciário”³⁰⁹. Retoma-se então a ideia de construir uma linha férrea ligando o continente europeu à Grã Bretanha por baixo do Mar do Norte. Na visão de Mauroy, o OMA era o escritório mais consoante às ambições do megaempreendimento. Sob a argumentação de Koolhaas, relata Mauroy, este seria um projeto “abrupto”, contemporâneo e utilitário, com intenção de ruptura com a paisagem histórica da cidade. Seria “um salto quântico”³¹⁰ na inserção de Lille entre as metrópole europeias mais importantes, à medida que esta se tornaria não somente um nó de convergência entre grandes cidades, mas também porque ganharia um pólo de negócios de primeira ordem.

³⁰⁹ MAUROY, Pierre. “Oser Euralille”, em: *Euralille, chorniques d’une métropole en mutation (1988-2008)*. Paris: ed. Carré, 2008.

³¹⁰ Imagem suada por Koolhaas em SMLXL, p. 1156.

A primeira questão enfrentada no projeto urbano foi ajustar a nova linha de TGV à área por onde passava uma rodovia. OMA decide levar as vias de automóveis para o subsolo, fazendo-os caminhar em paralelo com a linha Lille-Flandres. A segunda decisão importante foi manter visível a linha de TGV que seria o evento transformador do destino da cidade. Para reforçar este caráter de ponto de confluência de Lille, alguns dos equipamentos seriam “edifícios-ponte”, mantendo a linha de TGV por baixo destes. Segundo Koolhaas, deste modo “os edifícios e o trem não seriam senão estados diferentes de um mesmo sistema”³¹¹. Ainda para Koolhaas, “a montagem de um programa e a superposição dos edifícios poderiam restabelecer ao mesmo tempo a densidade e a continuidade, retorno à complexidade típica do urbanismo”³¹².

27) *Euralille* (1990-1994). Lille, imagem aérea

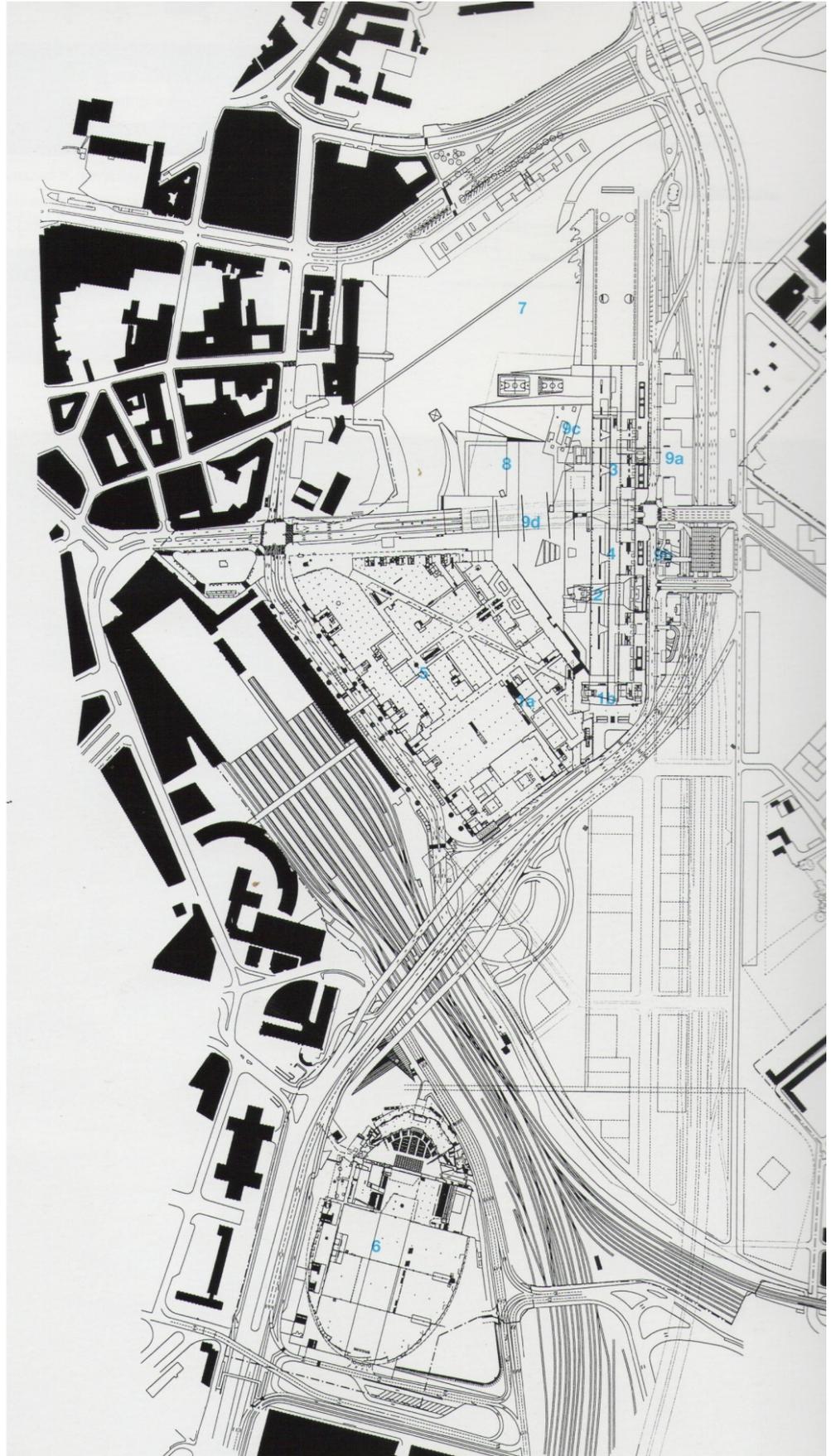


28) *Euralille*, Lille (1990-1994). Implantação, primeira versão.

³¹¹ KOOLHAAS, R. “Saut Quantique”. Em: *Euralille – Chroniques d’une métropole en mutation*, p. 43.

³¹² *Ibidem*, p. 44.

- 1- World Trade Center
Claude Vasconi
- 2-Torre Credit Lyonnais
Christian de Potzamparc
- 3-Hotel
François e Marie Delhay
- 4-Estação TGV Lille-Europa
Jean-marie Duthfilleul
- 5- Centro Comercial Eurallille
Jean Nouvel
- 6- Congrexpo
OMA
- 7- Parque
Gilles Clement
- 8-FEVA
- 9- Infraestrutur complementar



Este foi, para Koolhaas, o momento onde se redefinia da ideia de lugar. Dali em diante, afirma o arquiteto, “o importante para um lugar não é onde ele está, mas aonde ele leva e quão rápido”³¹³. Noutros termos, o lugar é definido pelo número de conexões com as quais estabelece. Lille, no caso, é definido como 70 minutos de Londres, 50 minutos de Paris, 18 de Bruxelas.

A ideia de inserir torres no contexto de uma cidade histórica francesa sofreu resistências de setores da comunidade *lilloise*, além de render duras críticas ao *fuck the context* de Koolhaas, sobretudo porque contrastava em muito com outras propostas com a de Pierre-Louis Carlier, a de Ricardo Bofill e a de Norman Foster, estas bem mais alinhadas aos parâmetros locais. Como lembra François Chaslin, naquele momento em que o pensamento urbano tinha como pilar o respeito ao contexto, a proposta de Koolhaas foi tida por Jean Pierre Le Dantec como “uma gigantesca colagem de não lugares”, uma ‘submissão servil à realidade única do espetáculo’. Outro crítico, Jean-Claude Garcias, falou num “grande *chef-d’oeuvre* do cinismo e do neoconstrutivismo”³¹⁴. Ainda que sob acaloradas polêmicas, a proposta urbana pautada pelo adensamento da *Bigness* conseguiu emplacar.

No posto de arquitetos planejadores, o OMA indica Kazuo Shinohara para projetar uma das torres, cujo uso seria um hotel. O projeto do arquiteto japonês, como lembra Koolhaas, era consoante às pretensões de “artificialidade” do Euralille. Contaria com um espaço público envolvendo a via férrea, acima um clube com piscinas podendo ser vistas do exterior e, mais acima, o volume com os quartos do hotel. Os clientes não responderam bem à proposta, exigindo um edifício menos custoso e destinado também a escritórios. A proposta de Kazuo Shinohara foi abandonada, um volume de gabarito bem menor foi projetado pelos arquitetos lilloises Marie e François Delhay, mas tampouco este foi executado. Uma segunda torre de escritórios, atualmente conhecida como *Tour de Lille*, é projetada por Christian de Potzamparc, também como um edifício-ponte cuja forma lembra a de uma bota. Na gleba triangular entre a gare existente(Lille Flandres) e a gare projetada(Lille Europe) coube a Jean Nouvel projetar um centro comercial que abriga escritórios, alojamentos estudantis, hotéis e um shopping. Uma imensa cobertura inclinada interliga de modo inusitado outras torres de médio porte(em torno de 15 pavimentos). Segundo Koolhaas, o baixo custo do centro foi usado de maneira ideológica, de modo a “tirar de cada franco uma quantidade máxima de substância urbana”³¹⁵. A estação do TGV Lille-Europe foi projetada por Jean-Marie Duthilleul. O edifício pode ser acessado pela cota baixa da praça que a liga ao centro comercial de Jean Nouvel, e pela cota mais alta da rua onde atualmente há outros

³¹³ SMLXL, p. 1170

³¹⁴ Ambos citados em François Chaslin, “Euralille, Hourra Lille”. Em: *Euralille- Chroniques d’une métropole en mutation*, pp.33-34.

³¹⁵ KOOLHAAS, R. “Saut Quantique”, p. 46

hotéis. Koolhaas pretendia para a gare uma alongada cobertura em plano inclinado, entretanto a arquiteta optou por uma estrutura metálica em dois arcos, apoiando uma cobertura curvilínea que cobre o pavilhão de espera, de bilheteria e passarelas. A estrutura de seção circular é bastante afilada, com encaixes precisos em seus tirantes e bem resolvida na relação os amplos panos de vedação em vidro, o que mantem a continuidade visual com a praça.

Há, ainda, infraestruturas complementares e um parque. Ao OMA, além do desenho urbano coube o edifício *Congrexpo* para exposições e congressos e, além disso, uma área de infraestruturas no núcleo da estação intermodal. Esta última seria, nos termos de Koolhaas, a “zona privilegiada de hiperconectividade”³¹⁶. Implanta-se, ali, um vazio onde há uma justaposição espacial de sistemas de circulação e, com isso, uma simultaneidade e heterogeneidade das experiências temporais.³¹⁷: sobrepõem-se passarelas, escadas, elevadores e escadas rolantes, interligando os pavimentos da estação. Este seria, nos termos de Koolhaas, um “espaço piranesiano”.³¹⁸ Em outros termos, podemos falar deste como um centro sem substância (um vazio), constituído por conexões múltiplas e coexistentes.

Dynamique d'enfer

A área para o *Congrexpo* situa-se ao sul dos outros edifícios do complexo, num terreno amplo e em formato bastante irregular, entre uma via férrea e a rodovia. O projeto é apresentado no SMLXL a partir de sua enormidade em termos técnicos: se empilhadas, as estacas de fundação atingiriam 20km de profundidade, sua cobertura tem em extensão quase a mesma altura de uma Torre Eiffel, 300m. É apresentado também pelos números que expressam o quão barato é o edifício: custa seis quadros de Pollock, sete Van Gogh, afirma em tom irônico.

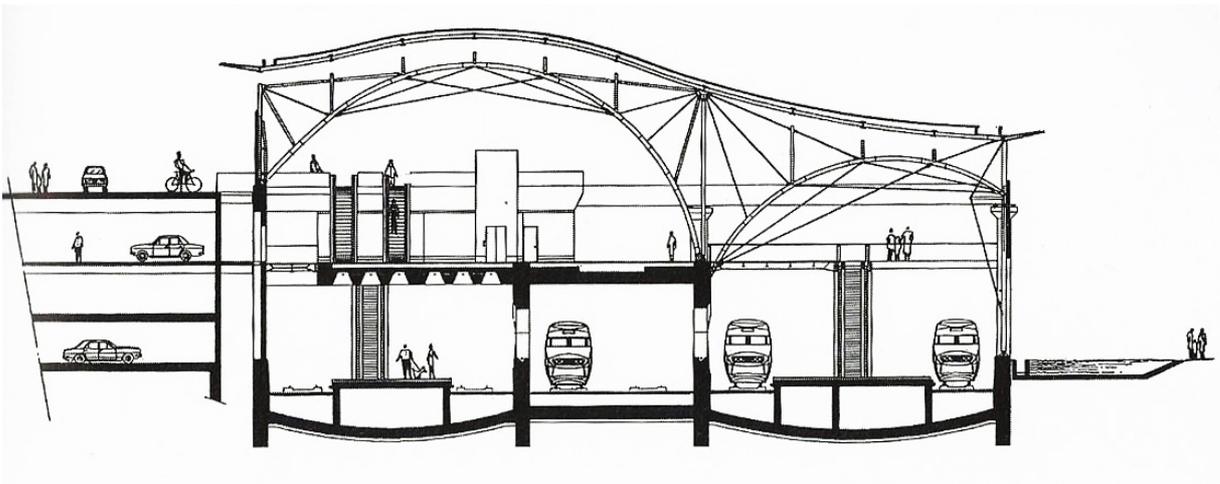
Essa *hiperarquitetura* foi disposta, segundo Koolhaas, numa “organização bastante diagramática”, isto é, em três áreas: a primeira delas a do grande anfiteatro “Zenith” de 5.500 lugares, a segunda um centro de conferências (1.500, 500 e 300 lugares) e, ainda, um hall de 20.000m² para exposições e feiras diversas. Arquitetonicamente, o programa é resolvido também de maneira simplificada: as atividades estão abrigadas num único contentor, sob uma imensa cobertura. Entre a área “Zenith” e a de exposições há duas portas metálicas que, quando abertas, interligam todo o interior.

³¹⁶ El Croquis, p. 350

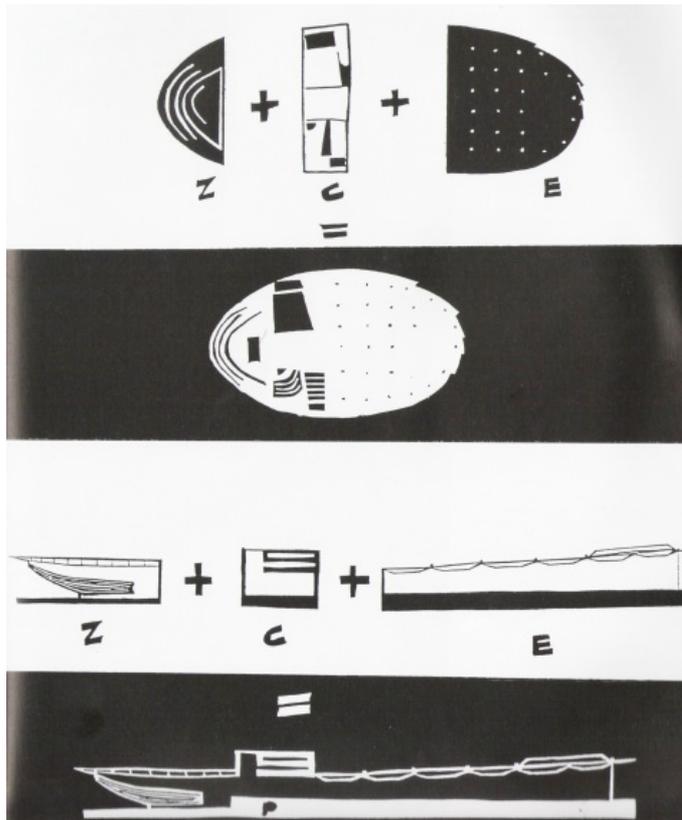
³¹⁷ El croquis53 +79:pags407-8

³¹⁸ SMLXL, p.1200

29) Duthilleul, Jean-Marie. *Gare Lille Europe* (1990-1994); Duthilleul, Jean-Marie. 30) Gare Lille Europe, corte do edificio



31) Koolhaas-OMA, croquis do *Congrexpo* (1990-1994), Lille;



32) Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994).



33) Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994). Lille; Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994).



34) Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994). Lille; Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994).



Como a Biblioteca de Paris, o Congrexpo “não é um edifício que define uma identidade arquitetônica clara, mas um edifício que cria e visa potencial, quase num sentido urbanístico”.³¹⁹ Nesse sentido, o projeto é fundamental para a descoberta dos potenciais da *Bigness*: “foi quando começamos a vislumbrar que nossa arquitetura estava mudando mediante nossa experiência com urbanismo. Tornou-se interessante fazer o que poderíamos fazer com urbanismo – estender limites, gerar possibilidades – em arquitetura”.³²⁰ Jean Paul Baietto, um dos idealizadores parceiros do Euralille, sintonizado com as premissas da *Bigness*, reforça que a intenção do projeto era criar uma área com forte centralidade, ou em sua imagem, uma *Dynamique d’Enfer*.

Em termos construtivos, o edifício utiliza raciocínios diversos. Na área do anfiteatro, paredes auto-portantes em concreto aparente se somam a pilares metálicos e pilares em concreto aparente, ambos em seção circular. Na área de exposições, por sua vez, são utilizados pilares metálicos mais espessos, ocultos por dentro, pois servem como dutos de ventilação. A cobertura foi pensada como um plano único com leve inclinação, seguindo o formato ovoide do edifício. No entanto, na execução o resultado se distancia da concepção. O grande plano é interceptado na faixa dos anfiteatros menores, de modo a decupá-la em três partes. As treliças metálicas, embora todas recebam telhas galvanizadas, são feitas em armações diversas. Externamente se percebe que os beirais são sustentados ora por vigas ora por treliças; e como o comprimento destes beirais é variado, os mais extensos recebem um apoio adicional de pilares esguios. Se as estruturas da cobertura seguissem um único raciocínio, o projeto ganharia em unidade, e os pilares adicionais certamente seriam dispensáveis, o que conferiria um caráter mais limpo às perspectivas. No entanto, não é isso o que ocorre.

Segundo a avaliação de Rafael Moneo, no Congrexpo faltou ao OMA cuidado na execução. Isto porque, para o arquiteto espanhol, a maquete do Congrexpo trazia uma cobertura bastante esbelta, diferente do que se vê executada; esta é, nos termos de Moneo, “uma estrutura convencional, ambígua e confusa”³²¹. O crítico destaca, ainda, que “a força da planta não se manifesta no exterior, fazendo com que o espaço livre ao redor se converta em elemento estrutural inesperado que possibilita o uso do edifício. Os interiores são mero resultado da ocupação de espaços padecem de falta de personalidade”³²²

É difícil concluir onde há falta de articulação entre os raciocínios estruturais, onde as sobreposições fazem parte de um todo com aparência ruidosa, desorganizada, pautado por contaminações e conflitos— evidente nas principais vistas da Villa Dall’Ava. Como na casa em

³¹⁹ SMLXL, p. 1204

³²⁰ *ibidem*, p. 1204

³²¹ MONEO, *ob.cit.*, p. 321

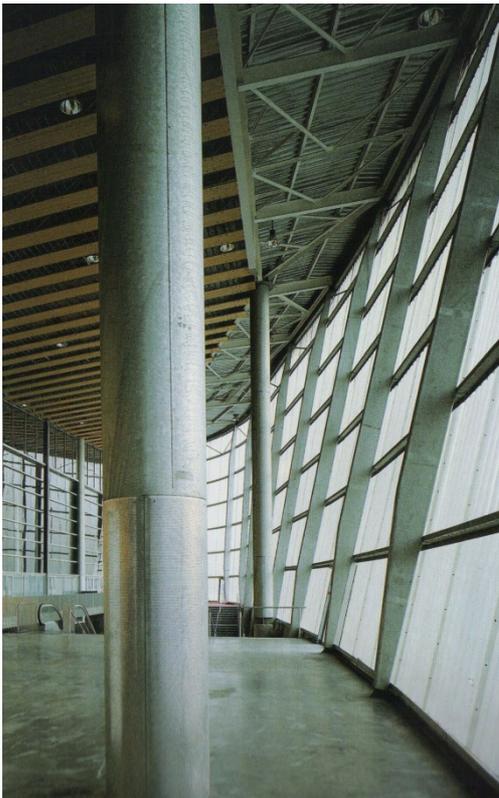
³²² *Ibidem*, p. 322.

Paris, no Congrexpo são utilizados revestimentos e vedações em materiais de baixo custo, como as telhas galvanizadas em cor natural e placas cerâmicas de gosto vulgar. A planta oval dificulta a resolução de junções entre painéis de vedação (em telhas onduladas), estrutura da cobertura e cobertura propriamente dita. Estas apresentam sinais mais visíveis de que o dispositivo da *Bigness* de não se ocupar com detalhes funciona menos construtivamente do que em termos poéticos. Mas vale repetir, trata-se de uma arquitetura que não teme produzir ruídos, deixar resíduos.

As imagens do Congrexpo apresentadas no S,M,L,XL são, em sua maioria, de momentos da execução, ilustrando o aparato de forças técnicas e tecnológicas necessárias para a implementação de uma obra com tal grandeza. Noutras imagens o Congrexpo aparece em seu contexto urbano, em meio a automóveis, grades de pedestres, antenas de TV e faixas de propaganda, evitando dotar a obra de um caráter aurático. Nesta chave, faz sentido pensar que o projeto, apesar de sua escala monumental, dissolve-se – com dose de ironia – entre os signos banais e ruidosos da paisagem urbana. Talvez este seja um bom momento para entender o apreço de Koolhaas pelo que o arquiteto considera ser uma “*arte povera*” de propostas informais de Hélio Oiticica e de Lygia Clark, a saber, o gosto “ por tudo que se faz sem meios, sem luxo, por tudo que não é definitivo nem imposto por autoridade”.³²³

³²³ Em entrevista a J.F. Chevrier o arquiteto fala de seu interesse por uma *arte povera* nos seguintes termos: “é este tipo de arte que me foi essencial em minha formação, dando-me senso de experimentação. O ponto de reencontro entre minha experiência asiática e este tipo de arte é uma sensibilidade à arquitetura pobre e à *arte povera*, a tudo o que se faz sem meios, à tudo o que não é definitivo nem imposto por autoridade. Para mim, o trabalho de um Hélio Oiticica ou de uma Lygia Clark é essencial”. *Architecture D’Aujourd’hui* 361 nov-dec2005, p. 89

35)Koolhaas-OMA, sistema construtivo do *Congrexpo* (1990-1994); 36) Lille; idem.

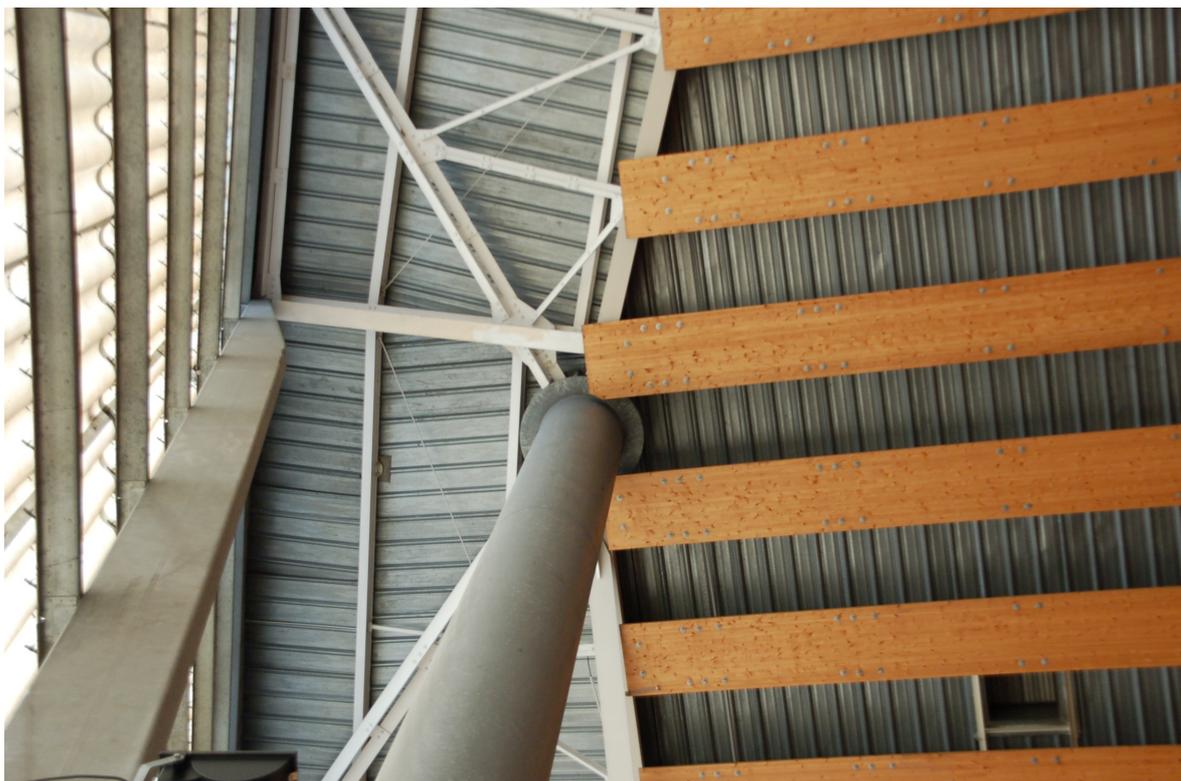


37)Koolhaas-OMA, sistema construtivo do *Congrexpo* (1990-1994);



38) Koolhaas-OMA, detalhes construtivos do *Congrexpo* (1990-1994). Lille; 39) idem





Os Dias Seguintes ao *Euralille*

O projeto de Euralille já completa 20 anos e, com estes, acumula-se uma considerável literatura de reflexão acerca de seus erros e acertos, bem como uma série de projetos que desenvolvem a proposta inicial do OMA. Segundo Jean Louis Subileau, diretor geral do *Euralille* a partir de 1998, com a crise econômica que assolou a Europa em 1995 os escritórios do complexo tiveram altas taxas de ociosidade. Havia ainda uma larga rejeição de *Euralille* nas esferas econômicas e administrativas; as praças dos *Buisses* e o *Parc Matisse* eram pouco utilizados.³²⁴ Subileau entende o projeto do OMA na chave dos *grands projets* como o *quartier* La Defense, com a diferença de ter sido implantado numa cidade cuja economia é menos pujante do que a de Paris. O papel dos novos projetos, defende Subileau, foi “fazer a cidade em torno do monumento”³²⁵. Com este intuito, o programa para Euralille 2, desenvolvido no entorno do agora chamado de Setor Central, após o desligamento do OMA, voltam a uma escala mais modesta e próxima do pedestre, com gabarito médio, entre cinco a sete pavimentos. A proposta experimentada no bairro *Saint Maurice* e desenvolvida nos setores do *Romarin* e *Chaude Riviere* concentra projetos de habitações e escritórios, muitos deles com

³²⁴ cf. SUBILEAU, J.L. “Les Renaissances d’Euralille”. Em: *Euralille Chroniques d’une metropole en mutation*, p. 60.

³²⁵ Ibidem, p. 61

comércio no térreo, tentando criar uma combinação de usos. Ao lado do Congrexpo, propõe-se a instalação de equipamentos de administração pública regional, além de um grande parque com generosas áreas verdes envolvidas por habitações de pequeno e médio gabarito.³²⁶ Xaveer de Geyer, um dos arquitetos participantes nos projetos de moradias, afirma que era preciso “religar Euralille à cidade.”³²⁷

Há alguns pontos consensuais na crítica ao projeto do *Euralille 1*. O primeiro diz respeito à área de interseção entre o Centro Comercial e a gare Lille Flandres. Pelo fato de a via ser pensada sobretudo para automóveis e ser ladeada por edifícios altos, há pouca vida nas ruas, as passarelas elevadas do Centro Comercial tem pouco uso. Não por acaso intervenções posteriores tentaram estabelecer mais ligações com a ponte Flandres por meio de rampas e escadarias, adicionaram um elevador para tornar mais confortável o acesso da rua às passarelas, além de novos dispositivos gráficos para orientar os percursos. De acordo com o dossiê publicado pela administração local em 2013, a avenida se tornará mais simpática aos pedestres e trará novos usos. Aposta-se em edificar mais escritórios na face em frente ao centro comercial, mesmo que atualmente haja uma visível taxa de ociosidade de imóveis do setor terciário. Segundo, a praça François Mitterrand é menos um espaço de convivialidade como se pretendia do que um lugar de passagem entre as duas estações. Por enquanto, são tomadas iniciativas pontuais – como a do *foodtruck* com design de gosto duvidoso –, mas até o momento ainda não se pensou em abrir o Centro Comercial para a praça, com cafés e restaurantes, usos de período noturno. Tais medidas certamente impulsionariam uma das premissas da *Bigness*, que é intensificar a vida urbana. Ainda no que diz respeito a essa ligação entre as duas gares, atualmente um trabalho gráfico tenta sinalizar o percurso nem sempre claro e de grande necessidade para passageiros dos trens nacionais e internacionais.³²⁸ Ainda que o *Euralille* de Koolhaas-OMA receba críticas por vezes duras de seus sucessores, o discurso destes reforça que é preciso manter a ambição inicial impressa por Koolhaas e Jean Paul Baretto no sentido de fazer de Lille uma metrópole vibrante e propositiva.³²⁹

No livro *Cidade para Pessoas*, o urbanista Jan Gehl atribui a escassa vida urbana do Euralille ao que chama de “síndrome de Brasília”³³⁰. Na perspectiva de Gehl, cidades cuja escala é imponente – no que diz respeito às vias e aos edifícios – tendem a criar ambientes

³²⁶ Para uma análise bem detalhada dos desdobramentos dos projetos recentes do Euralille, vale verificar o texto de SUBILEAU, pp.60-83

³²⁷ *ibidem*, p.106

³²⁸ Cf. *[Re]Découvrir Euralille – dossier mis à disposition du public a partir du 4 novembre 2013*. SPL Euralille; Lille Métropole, Maison de l’architecture et de la ville; Agende Saison Menu.

³²⁹ SUBILEAU, p. 64.

³³⁰ Cf. GEHL, J. *Ciudades para la Gente*. Buenos Aires: ed. Infinito e ONU Habitat, 2014, p. 194.

urbanos formais, frios e impessoais, ao contrário dos espaços menores e de distâncias curtas, onde os indivíduos experimentam contatos mais intensos e sensação de acolhimento. As vias e edifícios monumentais se tornam, na perspectiva de Gehl, condições adversas à escala humana, isto é, ao caminhar do pedestre, à vivência e à sociabilidade dos usuários.³³¹ Com esta crítica Gehl não propõe um retorno aos espaços das pequenas cidades, mas um planejamento urbano que preveja a concatenação das escalas e tenha como ponto de partida a dimensão humana.

Parece que, na ideia de lugar conexcionista de Lille, de fato a *Bigness* estabelece suas redes de ligações com Paris, Bruxelas e Londres, entretanto falta-lhe vínculos imediatos, aqueles que se dão nos balés das calçadas de Jane Jacobs, no “esposar a multidão”³³² do flâneur de Baudelaire; falta a intensificação gerada pela multiplicidade, pelos choques e encontros das ruas, enfim, a modernidade própria da vida cotidiana urbana. Não atentar para os dispositivos projetuais que estimulam estes vínculos e choques é o risco que corre o planejamento pela conhecida vista aérea dos modernos, isto é, imposto à cidade pela via *top-down*. No quadro da *Bigness*, a escassez de vida urbana pode advir, talvez, de dois pontos: um *fuck the context* demasiado generalizador e, ainda, a ausência de alteridade – os “outros” aos quais a *Bigness* se rende – para além dos centros de decisão, o que diminui a sensibilidade do projeto com os próprios usuários e cidadãos.

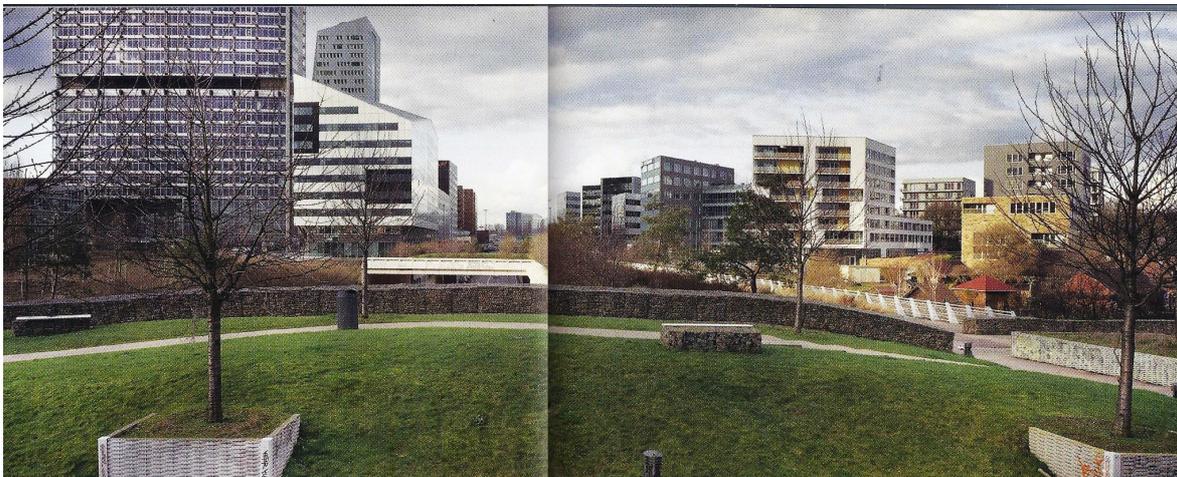
³³¹ Sobre o tema, cf. *ibidem*, sobretudo entre as páginas 52 a 59, 162 a 167 e 194.

³³² Já é uma figura da tradição moderna o flâneur que vai às ruas e mergulha na “multidão como num reservatório de eletricidade”. Cf. Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*. Belo Horizonte: ed. Autêntica, 2010, p. 30

41) Geyter, Xaveer; Lalou+Lebec. Estudos para *Euralille 2* – setor Saint Maurice



42) Imagem do Setor St. Maurice



43) Avenida entre o Centro Comercial(à dir.) e Gare Lille Flandres(à esq.). Lille



44) Euralille (1990-1994), Praça Francois Mitterrand



45) Entorno do Euralille 1; 46) Entorno do Euralille 1



Euralille e o Empreendedorismo na Governança Urbana

Na busca por reverter a crise econômica e fazer da cidade o núcleo de convergência de infraestruturas viárias, de rotas turístico-comerciais e, ainda, de prestação de serviços, os idealizadores do Euralille introduzem ressignificações importantes nas formas de urbanização e, de modo mais geral, de vida urbana. Estes deslocamentos no regime de produção do espaço urbano estão ligados a ideia de Lille como “templo do terciário”, o que exigiu, como lembra o então prefeito da municipalidade, que o poder público agisse como um verdadeiro empreendedor.³³³ Tais iniciativas não foram exclusivas de Lille, pelo contrário, trazem sinais compartilhados entre muitas das cidades outrora industriais. Estas reestruturações são pouco tratadas pelo diário de bordo do projeto Euralille e por seus comentadores mais próximos, mas o fenômeno mais geral ganha destaque em pesquisas ligadas ao que o geógrafo David Harvey chama de “empreendedorismo na governança urbana”³³⁴. Um olhar mais distanciado como o de Harvey nos é de grande valia, pois é capaz de destrinchar melhor traços característicos, limitações e ambiguidades deste quadro de iniciativas que envolvem arquitetos, planejadores, financiadores e, no limite, cidadãos.

As Cidades como Espaço para o *Big Business*.

Partindo de cidades norte-americanas dos EEUU mas também apontando para metrópoles europeias, as análises de Harvey destacam que governanças urbanas de diferentes cidades parecem ter caminhado em direção muito próxima, qual seja, a de projetos urbanos pautados pela valorização de lugares pontuais, uma simpatia por arquiteturas capazes de gerar grande impacto icônico-midiático e a tentativa de inserir a cidade numa boa posição na divisão internacional do consumo, fazendo desta o que chama de “máquina de crescimento”³³⁵ Harvey reconstitui historicamente os marcos ligados ao início destes processos, repassando contribuições de autores inseridos nos debates. Segundo Harvey, há uma concordância geral de que tais mudanças se remetem às dificuldades enfrentadas pelos países capitalistas a partir da recessão de 1973 – alguns deles, por sinal, notados pelo então prefeito de Lille Pierre Mauroy: desindustrialização, desemprego disseminado e aparentemente estrutural, a austeridade fiscal em níveis nacionais, ligada a políticas neoconservadoras e a um apelo à racionalidade do mercado. Além disso, Harvey lembra que a ênfase na ação de poderes públicos locais – a municipalidade tomando a frente na recuperação econômica das cidades – relaciona-se com a

³³³ MAUROY, ob.cit., p. 13.

³³⁴ HARVEY, “Do Administrativismo ao Empreendedorismo Urbano”. Em: *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: ed Annablume, 2005, p. 161-188.

³³⁵ Cf. HARVEY “Arte da Renda”, idem, p. 228.

capacidade declinante dos Estados-nação em controlar os fluxos financeiros de empresas transnacionais e a dificuldade de repasse de verbas para municípios.

Para Harvey, pode-se elencar três elementos que distinguem o empreendedorismo do regime de governança urbana anterior, denominado “administrativista”. A mudança central desta virada tem de ser entendida a partir de novas relações de forças entre Estado e agentes da iniciativa privada. No momento anterior o poder público local agia no ordenamento do território como regulador do crescimento, já em regime de empreendedorismo estabelecem-se relações de *coalizão* entre Estado e capital privado, sob a forma das já conhecidas “parcerias público-privadas”³³⁶. No caso de Lille, vale lembrar, tivemos o Banco Credit Lyonnais (posteriormente vendido ao Credit Agricole), grandes promotores imobiliários do setor hoteleiro, grupo Carrefour, entre outros. O segundo traço do empreendedorismo urbano é seu caráter especulativo, sujeito a todos os obstáculos e riscos – sendo muitos deles assumidos pelo poder público – associados às operações desta natureza; são, neste sentido, bastante diferentes do desenvolvimento racionalmente planejado e coordenado do administrativismo. Segundo seus idealizadores, em Lille estes riscos foram minimizados. O terceiro é o seguinte: “o empreendedorismo enfoca muito mais a economia do lugar do que do território”³³⁷, isto é, projetos não são idealizados com vistas a mudanças numa entidade jurídica (um município), mas se destinam a intervenções estratégicas com a tentativa de reativar áreas do entorno e de valorizar a imagem da cidade,³³⁸ de modo a colocá-la em posição de destaque numa situação de competição interurbana crescente. Harvey nota, ainda, que a governança empreendedora, ao conduzir o poder público sob os moldes da gestão empresarial – estimular negócios, atrair empresas e solventes³³⁹, corre o risco de focar-se por demais em investidores em detrimento de cidadãos, o que implica algumas vezes escamotear questões sociopolíticas estruturais ou

³³⁶ HARVEY, D. “Do Administrativismo ao Empreendedorismo Urbano”. Em: *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: ed Annablume, 2005. O caráter inevitavelmente interdisciplinar de nosso objeto de estudos por vezes nos impossibilita de desenvolver questões fundamentais. Pelo menos em nota, vale salientar consequências notadas por sociólogos como Carlos Vainer.

³³⁷ Ibidem, p. 171

³³⁸ Cf. Do Administrativismo ao Empreendedorismo Urbano, pp170-171.

³³⁹ Vale salientar consequências levantadas por autores que desenvolvem tais questões. O sociólogo Carlos Vainer, ao analisar as discursivas do empreendedorismo urbano, chama a atenção para o caráter de “cidade-empresa”, ou “cidade-mercadoria” que adquirem, por exemplo, o Planejamento Estratégico de Barcelona. Vainer salienta como “a analogia cidade-empresa desliza, suave e sutilmente, para uma analogia cidade-empresários”. E em seguida conclui: “O que nos parece central extrair destas leituras é que a analogia cidade-empresa não se esgota numa proposta simplesmente administrativa ou, como muitas vezes pretendem apresentar seus defensores, meramente gerencial ou operacional. Na verdade, é o conjunto da cidade e do poder local que está sendo redefinido. O conceito de cidade, e com ele os conceitos de poder público e de governo da cidade são investidos de novos significados, numa operação que tem como um dos esteios a transformação da cidade em sujeito/ator econômico... e, mais especificamente, num sujeito/ator cuja natureza mercantil e empresarial instaura o poder de uma nova lógica, com a qual se pretende legitimar a apropriação direta dos instrumentos do poder público por grupos empresariais”. VAINER, Carlos. “Pátria, Empresa e Mercadoria”. In: *Cidade do Pensamento Único*. Petrópolis:ed. Vozes, 2000, p.89

regredir em questões de divisão de renda. Nestas situações, permitem-se coexistir projetos de grande visibilidade com entornos degradados e más condições de vida. A estes casos nos quais a governança se torna, por um lado, obtusa a questões socioeconômicas estruturais e por outro entusiasta dos projetos ícone Harvey chama de “cidades duplas”.³⁴⁰ Ainda que Lille dê alguns sinais de entusiasmo com os investidores em detrimento de demandas coletivas, não é difícil perceber que o estatuto de “cidade dupla” se enquadra melhor em cidades periféricas como a do Rio de Janeiro, onde projetos icônicos do *star system* tem de contar com higienização social.

Harvey descreve estratégias do empreendedorismo urbano que, de algum modo, ilustram bem o perfil do Euralille. Uma delas está em criar infraestruturas físicas e sociais que fortaleçam a base econômica do local no sentido de inserir a cidade numa posição de importância para a circulação de pessoas e mercadorias. Outra estratégia é focar-se na construção de infraestrutura para atividades de comando, por meio de investimento em oferta de espaços equipados com ligações necessárias para minimizar tempo e custos de transações, com o objetivo de “dar a impressão de que a cidade do futuro será uma cidade apenas de atividades de controle e comando, uma cidade informacional, uma cidade pós-industrial, em que a exportação de serviços (financeiros, informacionais, produção de conhecimento) se torna a base econômica para a sobrevivência urbana”.³⁴¹ Isto explica, entre outras, a importância para o projeto do TGV Lille Europe e a aposta em tantas áreas de escritórios.

Outra estratégia destacada por Harvey também utilizada em Lille diz respeito ao foco na cultura. Para Harvey, ao processo de desindustrialização dos grandes centros capitalistas seguiu um deslocamento ao setor de serviços e, entre eles, uma posição privilegiada ao turismo. Como destaca o autor, segundo as opiniões oficiais os eventos e festivais culturais criam um clima de otimismo, e “o espetáculo e a exibição se transformam em símbolos de uma comunidade dinâmica”.³⁴² Mas esta leitura focada no turismo é, segundo Harvey, a mais superficial. Segundo o autor, é preciso compreender a maneira como por meio das artes e da cultura as cidades em regime de competição interurbana visam atrair para si o que o autor chama de “renda monopolista”.³⁴³ Vejamos como. Nestes casos, a estratégia de governança

³⁴⁰ Termo do autor, p. 186.

³⁴¹ Ibidem, p. 175. Para um caso bastante ilustrativo, vale lembrar a análise de Otilia Arantes a respeito do novo “cyber district” de Barcelona, que é o 22@. Cf. *Berlim Barcelona: duas imagens estratégicas*. São Paulo:ed. Annablume, pp87-96.

³⁴² “Do Administrativismo”, p. 174.

³⁴³ “A Arte da Renda”, p. 219. Seria demasiado digressivo nos termos nas considerações de Harvey sobre o conceito para além das questões urbanas. Por ora, basta sublinhar, como faz Harvey, que o poder monopolista é um traço característico do modo de produção capitalista, ocorrendo toda vez que a propriedade privada de um bem – seja ele uma porção de terra, uma matéria-prima ou uma mercadoria – possibilita a seu proprietário extrair rendas deste, devido ao caráter de singularidade deste bem, ou a pelo menos a alegação a este caráter. São casos de

urbana se funda, segundo Harvey, em torno “do poder do capital simbólico coletivo, isto é, o poder dos marcos especiais de distinção vinculados a algum lugar, dotados de um poder de atração importante em relação aos fluxos de capital em geral”³⁴⁴. Nestas operações, visa-se acentuar o caráter único do lugar com vistas a transformá-lo em “capital simbólico” capaz de auferir rendas de monopólio para o poder público local e setores envolvidos. Estas vantagens monopolistas ligadas ao capital simbólico coletivo são, lembra Harvey, as que colocam cidades como Paris, Roma e Rio de Janeiro, em posições privilegiadas na divisão internacional do consumo; muito diferente do que acontece com cidades como Baltimore, Liverpool, Glasgow e Lille³⁴⁵. Ora, é neste momento que as novas arquiteturas de alto impacto, no mais das vezes ligadas à cultura – museus, centros culturais e afins –, ganham o centro do palco, operando como verdadeiros chamarizes do marketing e da espetacularização urbana.

Ainda que no momento de idealização do Euralille críticos franceses tenham comentado o projeto em termos de espetacularização da arquitetura³⁴⁶, o exemplo mais paradigmático no que diz respeito às afinidades entre empreendedorismo, projetos urbanos voltados à “animação cultural”³⁴⁷ e arquitetura de grife é certamente o Guggenheim de Bilbao. Nos anos 80, período em que a cidade espanhola passava pela crise de desindustrialização, a cidade levou ao paroxismo a ideia do edifício icônico, este assinado por Frank Gehry, feito de formas contorcidas e fragmentadas, construído em estrutura metálica e vedação de titânio com peças *high tech* mas cortadas *in loco*. O projeto é uma escultura em escala monumental, que deixa em segundo plano questões funcionais ou de relação com o entorno, mas mobilizou novas aproximações com instituições consolidadas do setor redes de museus e informacional – jornais, revistas, periódicos que promovem os projetos para a opinião pública.³⁴⁸ Por estas e outras o fenômeno ficou conhecido na crítica como “efeito Bilbao”³⁴⁹. Ciente da expectativa gerada nas outras grandes cidades em regime de competição e dos riscos destas ilusões, Harvey se pergunta: quantos Guggenheim podem ser repetidos mundialmente, ou noutros

rendas monopolistas as que se extraem, por exemplo, de um terreno bem localizado, de uma obra de arte de Picasso ou de Gaudí, ou mesmo de um vinho característico de determinado país. Cf. *ibidem*, pp. 220-227

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 231.

³⁴⁵ Exemplos de Harvey, *ibidem*, p. 231.

³⁴⁶ Como dissemos, quem relata bem as polêmicas deste momento é François Chaslin, no artigo “Euralille, Hourra Lille”, em *Euralille: Chroniques d’une métropole en mutation*”.

³⁴⁷ O termo é forjado Otilia Arantes, quando a autora analisa a ascensão dos programas culturais nas cidades como política compensatória do desmanche do *Welfare State*. Cf. *O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos*, p. 185

³⁴⁸ Vale conferir o fenômeno que ficou conhecido como “McGuggenhenisation”, após a política expansionista da rede de museus em parceria com grandes arquitetos do *star system*, com projetos de Gehry em Abu Dhabi (Emirados Árabes), de Zaha Hadid em Singapura, de Jean Nouvel no Rio de Janeiro e em Guadalajara, de Koolhaas em Las Vegas, de Hans Hollein em Salzburgo e Viena.

³⁴⁹ O termo é de Hal Foster no artigo “Master Builder”. in: *Design and Crime*. Verso, 2000, p.42

termos, este é um modelo a ser repetido indefinidamente?³⁵⁰ O geógrafo lembra neste mesmo tom que “quanto mais facilmente negociáveis se tornem tais itens, menos únicos e especiais eles se afiguram”³⁵¹, isto é, quanto mais tais iniciativas sejam replicadas, menos elas proporcionam o caráter de singularidade visado. As inquietações pareceriam pouco relevantes se não soubéssemos que a reprodução do modelo Bilbao já dá mostras de sua ineficiência em cidades como Valência, onde as extravagâncias de Santiago Calatrava na *Cidade das Artes e Ciências* conseguem parca vida pública, grandes espaços para exposições mas pouco acervo, a ponto de ceder áreas para expor automóveis de luxo. Ou mesmo no Rio de Janeiro, onde as tentativas de emplacar este urbanismo faz da cidade uma pretensa vitrine global, sob o custo de questionáveis remoções de população local, de especulações desmesuradas no mercado imobiliário e, obviamente, de ampliação dos abismos sociais.³⁵²

Quando comparada com Bilbao, podemos falar até em sobriedade do Euralille. O projeto evidentemente não se concentrou num único edifício icônico com caráter de singularidade, mesmo que a proposta dos edifícios ponte seja ousada e o Congrexpo tenha suas excentricidades. A partir das contribuições de Harvey, podemos dizer que, se há em Lille traços do empreendedorismo urbano, estes aparecem numa combinação de estratégias, quais sejam, inserir a cidade numa posição privilegiada de rotas internacionais otimizando os deslocamentos de pessoas e capitais; fazer da cidade centro de comando e de negócios do terciário; e de quebra incluir no programa um grande equipamento de shows, convenções e eventos corporativos que se tornem signo da dinamicidade de uma metrópole renovada.

Considerações sobre a *Bigness* na década de 90

Se nos primeiros trabalhos a relação de Koolhaas com a metrópole foi a de um narrador que com inventividade retrata a vida urbana delirante de Nova York, na década de 1990 o OMA de fato se insere nas forças mais ativas na produção do espaço e, com estas, vivencia as ambivalências apenas vislumbradas no manifesto de 1978. Noutros termos, Koolhaas e o OMA

³⁵⁰ A questão é, na realidade, uma pequena reformulação daquela feita por Harvey: “ quantos centros de convenções, estádios, Disney Worlds, zonas portuárias renovadas e shopping centers espetaculares podem existir”. “Do Administrativismo ao Empreendedorismo”, p. 180

³⁵¹ “Arte da Renda”, p. 221

³⁵² A difusão do modelo de empreendedorismo urbano já tem análises extensas na crítica. Vale conferir, por exemplo, Carlos Vainer anteriormente citado e, também, Pedro Arantes, em *Arquitetura na era digital-financeira – desenho, canteiro e renda da forma*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010, sobretudo entre as páginas 21 a 122.

se lançam na experimentação dos “esplendores e misérias” das metrópoles. Consolida-se, deste modo, a postura que não dissocia prática arquitetônica de prática reflexiva.

O S,M,L,XL, diário de bordo do OMA neste período, deixa claro que o hall de interesses da agência explode o objeto arquitetônico e vai aos fios constituintes deste objeto, alguns políticos e econômicos, outros socioculturais e outros, ainda, bastante prosaicos e cotidianos – com isto Koolhaas já obtém um pouco de um intento central seu, a saber, a redefinição dos perímetros da disciplina. Quanto à proposta arquitetônica para os projetos de grande porte, a *Bigness*, esta funciona como a categoria arquitetônica que inclui se não todos, a grande parte das intenções de Koolhaas com as intervenções urbanas: a modernização numa via progressista, a intensificação da vida urbana numa congestão que prolifere energias coletivas, a criação de programas que permitam esta intensificação e a abertura para transformações e, ainda, uma arquitetura sem identidade facilmente determinada.

Considerações de Hal Foster são uteis. Segundo o autor, quando no manifesto de 1978 Koolhaas pintou as figuras de Le Corbusier e Dali como “gêmeos inimigos”, “sua tácita ambição era reconciliar os dois”³⁵³. Na leitura de Foster, isto significa uma tentativa nada menos ambiciosa do que “mediar não somente vanguardas opostas, racionalistas e irracionais, mas também diferentes projetos de modernidade – projetos associados com Marx e Freud, de transformação social e liberação subjetiva”.³⁵⁴ Tal mediação, lembra Foster, “foi a missão de muitas vanguardas do pós-guerra (Situacionismos proeminente entre estas): conduzir a dialética de modernização de modo a manter esses projetos vivos para o futuro”.³⁵⁵ E como adiciona Foster, Koolhaas tem sido aquele que surfa nesta dialética mais do que ninguém. Isto se verifica mais claramente no S,M,L,XL e nas intervenções dos anos 1990. Koolhaas-OMA tentam reiteradamente inscrever experiências de reencantamento, disruptivas e contraculturais no domínio da arquitetura, tanto no momento de produção das obras quanto no da recepção e, na medida do possível, estendendo-as às vivências do arquiteto nas metrópoles. Isto explica por que a importância de outras expressões visuais e literárias que não apenas aquelas previstas pela disciplina da arquitetura enquanto edificação. Nestas outras expressões o arquiteto se desprende das determinações técnico-construtivas e dos prosaísmos, dos condicionamentos da racionalidade abstrata de cálculos contábeis; e assim consegue injetar na realidade – vivida e criada – energias liberadoras e inebriantes.

De minha parte, adicionaria que as inquietações de Koolhaas são compreensíveis na chave da *erotização da condição urbana*. As tendências, que vão da estetização à crítica, traduzem-se

³⁵³ FOSTER, ob.cit., p. 60

³⁵⁴ ibidem, p. 60

³⁵⁵ ibidem, p. 60

neste período dos anos 1990 nos seguintes termos. Quando prevalece o gesto crítico, Koolhaas opera no sentido de uma *politização da arquitetura*, revelando em que medida o espaço arquitetônico insere-se ativamente – enquanto resultado e força propulsora – numa teia de relações sociais e de processos históricos. Este gesto está presente no interesse recorrente pelos esplendores e misérias da metrópole, ou mesmo na tentativa de reativar a densidade do urbano por meio de estratégias da *Bigness*: a centralidade sem substância – o Melun Senart, o hall do Euralille – os vazios como redutos de possibilidades, as experiências com “espaços especiais” que rompem a espacialidade cartesiana – na Biblioteca da França e suas derivações. O outro termo é o da *estetização*, que acompanha Koolhaas em pelo menos dois momentos. Primeiro, aqueles nos quais a aposta pela *Bigness* enquanto condensador social depende antes de tudo de propostas iconográficas sedutoras. Segundo, nos ensaios, onde a realidade social se torna um enredo que não pretende tanto dar conta de mostrar os bloqueios e as possibilidades desta realidade, mas criar outra – menos múltipla e tensionada, mas narrativamente coerente.

3- Anos 2000: o Arquiteto Global entre a Bigness e o *big business*

Nós temos Pritzkers, temos uma quantidade razoável deles sentados aqui na primeira fila – portanto nós temos identidades únicas, singulares, assinaturas até. Nós respeitamos um ao outro, mas não formamos uma comunidade. Não temos projetos juntos. Nosso cliente não é mais o Estado ou suas derivações, mas indivíduos privados frequentemente envolvidos em ambições arriscadas e trajetórias dispendiosas, que nós arquitetos apoiamos sinceramente.

O sistema é final, a economia de mercado. Nós trabalhamos numa era pós-ideológica e por falta de apoio nós abandonamos a cidade ou quaisquer outras questões gerais. Os temas que inventamos e sustentamos são nossas mitologias privadas, nossas especializações. Nós não temos discurso sobre organização territorial, nenhum discurso sobre povoamento ou coexistência humana. No máximo nosso trabalho brilhantemente investiga e explora uma série de condições singulares. O fato de que essa aparência de sítio arqueológico é enfatizada acima de sua responsabilidade política mostra que a inocência política é uma importante parte do equipamento do arquiteto contemporâneo.³⁵⁶

Branding é uma realidade (...)Sem fama você não consegue fortuna, e se você quer ter sucesso então tem de ser famoso, tem de se tornar uma grife – um circulo vicioso³⁵⁷

³⁵⁶ Discurso de Koolhaas no recebimento do Prêmio Pritzker no ano de 2000.

³⁵⁷ JENCKS, Charles. "Fame and Architecture". *Architectural Design*, vol.71,n.6. Guest Edited by Julia Chance and Torsten Schmiedeknecht. Londres, ed. Wiley-Academy, 2001. p. 17

A vocação demiúrgica de Koolhaas o leva a multiplicar suas frentes de atuação. Seguindo as descobertas de *Cidade Genérica* – de acordo com as quais as formas paradigmáticas de urbanização-modernização não estão mais na Europa e na América do Norte – o arquiteto participa de estudos urbanos como coordenador do *Project on the City* na *Harvard Design School*, voltando-se agora aos centros político-econômicos nas periferias do globo, como as aglomerações de Lagos, mas também para as novas potências econômicas das ZEE's chinesas e, ainda, para cidades do Golfo Pérsico.³⁵⁸ Desde o fim dos anos 90, com a fundação do *think tank* AMO, o arquiteto desenvolve trabalhos ligados à produção de design gráfico, à análises de informações e estatísticas e à moda. Em 2000, Koolhaas é laureado com o prêmio Pritzker, o OMA ganha proporções de uma grande empresa, com sede em Rotterdam, Nova York e, ao longo da década, também em Pequim e Hong Kong. Com isso Koolhaas e a *Bigness* se tornam globais.

Neste capítulo, a análise se volta a marcos fundamentais em cada um destes campos enquanto objetivações ou desdobramentos dos impulsos iniciais de Koolhaas, com o intento de delinear interfaces e retroalimentações entre estudos urbanos e as práticas arquitetônicas dos anos 2000. O percurso é o seguinte: num primeiro momento nos detemos nos estudos urbanos dirigidos por Koolhaas na *Harvard Design School* e temos como ponto central a noção de *Junkspace [Espaço-Lixo]*. No segundo, reconstituímos brevemente as origens do AMO, a agência espelhada do OMA, para em seguida tratar dos trabalhos da parceria entre OMA-AMO com a marca Prada, elucidando de que maneira a tentativa de usar o pensamento arquitetônico em sua “forma pura”³⁵⁹ se expande pelos campos do design e da moda, funcionando como uma rede de dispositivos integrados ao gerenciamento de marketing da grife. No terceiro, outro projeto dotado de *Bigness*, o edifício-ícone da CCTV para a Pequim Olímpica. No quarto, duas análises que conseguem construir perspectivas mais totalizantes acerca da produção de Koolhaas-OMA-AMO. Por fim, tecemos considerações finais a respeito da postura de Koolhaas frente a esses campos múltiplos de atuação.

Neste percurso pretende-se evidenciar que a busca por redefinir às possibilidades da arquitetura, ligada à multiplicação das frentes de atuação de Koolhaas com OMA-AMO – o que o leva aos trabalhos de “arquitetura em sua forma pura” –, conduzem o arquiteto a assumir posições não apenas tensionadas, mas aporéticas. Sem enfatizar excessivamente as opiniões

³⁵⁸ afirma em *Mutaciones*: “das 33 megalópoles previstas para 2015, 27 estarão situadas nos países menos desenvolvidos, dezenove delas na Ásia”.

³⁵⁹ Sobre a ideia de liberar-se da edificação e operar o pensamento arquitetônico em sua forma pura, vale conferir o texto de Koolhaas em *Content*. Koln: Taschen, 2004, p. 44. Cf também em STERLING, Michael B. *Qu'est-ce que l'OMA. A Propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture*. Paris: Ed. Le Moniteurs, 2004, p. 179

mais difundidas sobre o cinismo de sua postura arquitetônica, explicitamos em que medida neste período um raciocínio presente na técnica da colagem, o deslocamento espacial e reinserção de elementos noutros contextos, funciona como o dispositivo que mantém ligadas as tendências de *estetização* e *crítica*, ao mesmo tempo que sua figura enquanto intelectual público³⁶⁰ cinde num conjunto de forças cujos vetores apontam para sentidos opostos.

1) Estudos Urbanos: *Project on the City* e *Junkspace*

Segundo Koolhaas, seus estudos urbanos neste período visam mapear as novas formas de urbanização-modernização – como já fizera Cidade Genérica – e, deste modo, fornecer categorias capazes de elucidar tal condição urbana³⁶¹. Vale destacar, como faz Jameson, que os estudos dirigidos por Koolhaas não se encaixam em disciplinas tradicionais de urbanismo, mas tem um caráter multidisciplinar, mais próximos aos dos estudos culturais³⁶². Esta é, a meu ver, a chave de leitura mais aberta mas também a única capaz de analisar os fenômenos diversos apresentados nos textos, imagens e gráficos dos *Project on the City*.

As primeiras páginas do *Guide to Shopping* são sugestivas. Se há um fenômeno compartilhado entre as mais diversas cidades do mundo – de Houston a Las Vegas, da Cidade do México a Seoul, Singapura a Lisboa, Londres a Barcelona –, este é o *shopping*, em suas diversas formas culturais: enquanto espaço arquitetônico, enquanto fenômeno que estrutura e desestrutura o crescimento urbano e, mais do que isso, enquanto “última forma remanescente de atividade pública”³⁶³. O escopo do *Guide to Shopping* é mapear, por meio de ensaios de seus colaboradores, imagens, linhas do tempo e gráficos, traços diversos do fenômeno que, segundo Koolhaas, “remodelou a cidade[refashioned the city]”.³⁶⁴ Isto significa que a partir do fenômeno *shopping* se compreende a cultura urbana marcada pela expansão massiva de experiências de consumo.

³⁶⁰ Na tentativa reiterada por redefinições das possibilidades de suas práticas, é como “intelectual público” que Koolhaas caracteriza a figura do arquiteto com papel crítico-transformador. Cf. EISENMANN, Peter. *Supercrítico: Peter Eisenmann, Rem Koolhaas*. São Paulo: ed. CosacNaify, pp. 27-28.

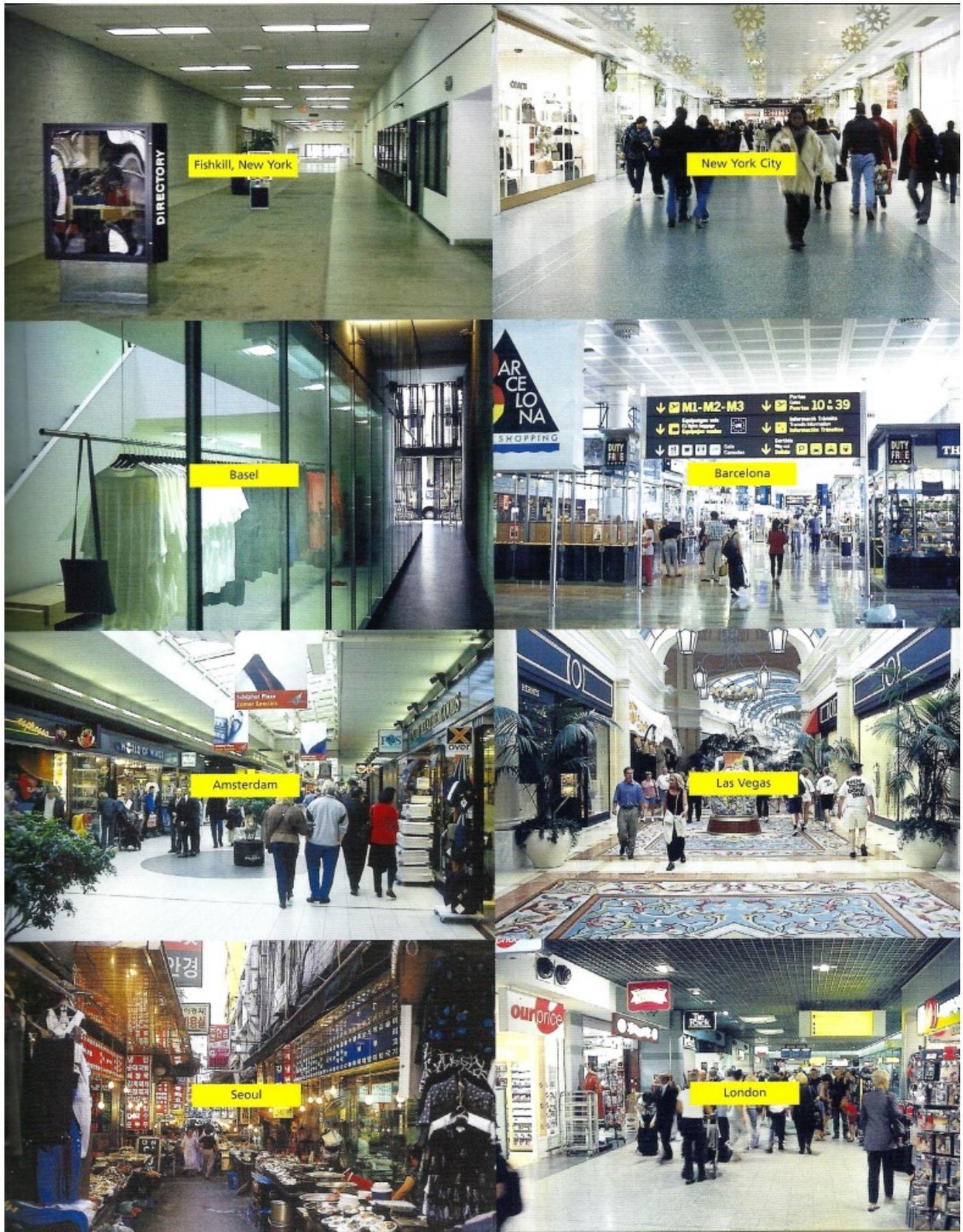
³⁶¹ L'Architecture D'Aujourd'hui, n.361, nov-dec 2005, p. 96

³⁶² JAMESON, F. “Cidade Futura”. Em : *O Campo Ampliado da Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2013,

³⁶³ Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas e Sze Tsung Leong, *Project on the City II: Guide to Shopping*, Koln: Taschen, 2001, texto de orelha.

³⁶⁴ ibidem.

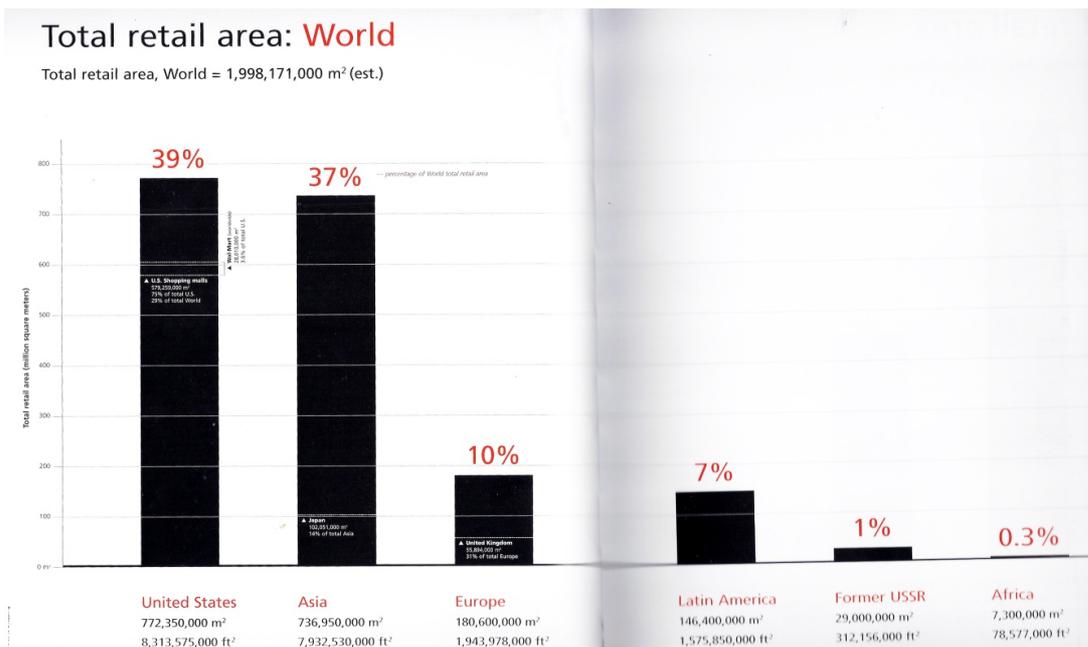
1) *Project on the City II - Guide to Shopping* (2001), Nova York, Basel, Barcelona, Amsterdam, Las Vegas, Seoul, Londres.



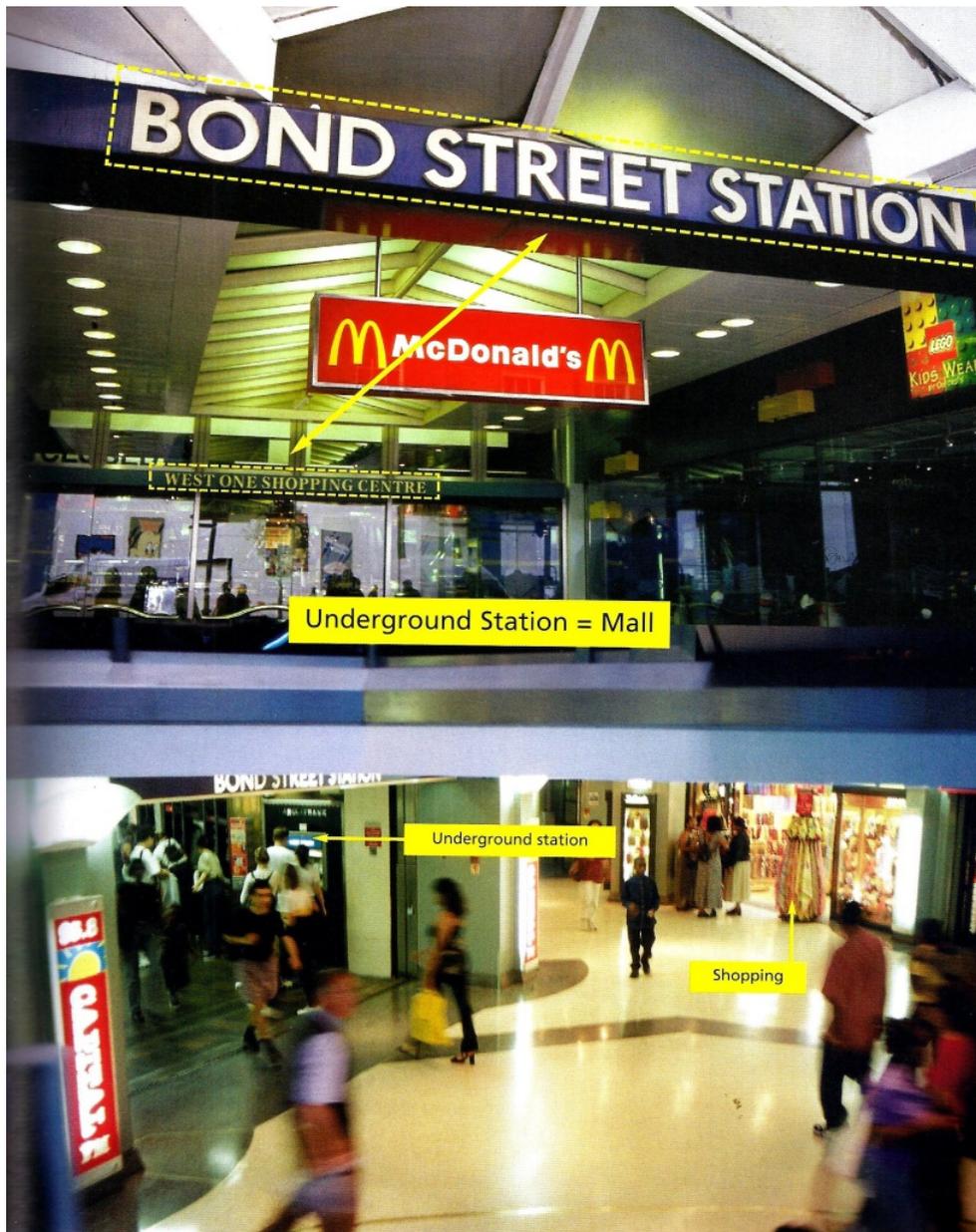
2) Project on the City II- Guide to Shopping (2001), Kyoto, Londres



3) Project on the City II- Guide to Shopping (2001), gráfico com total de áreas comerciais no mundo



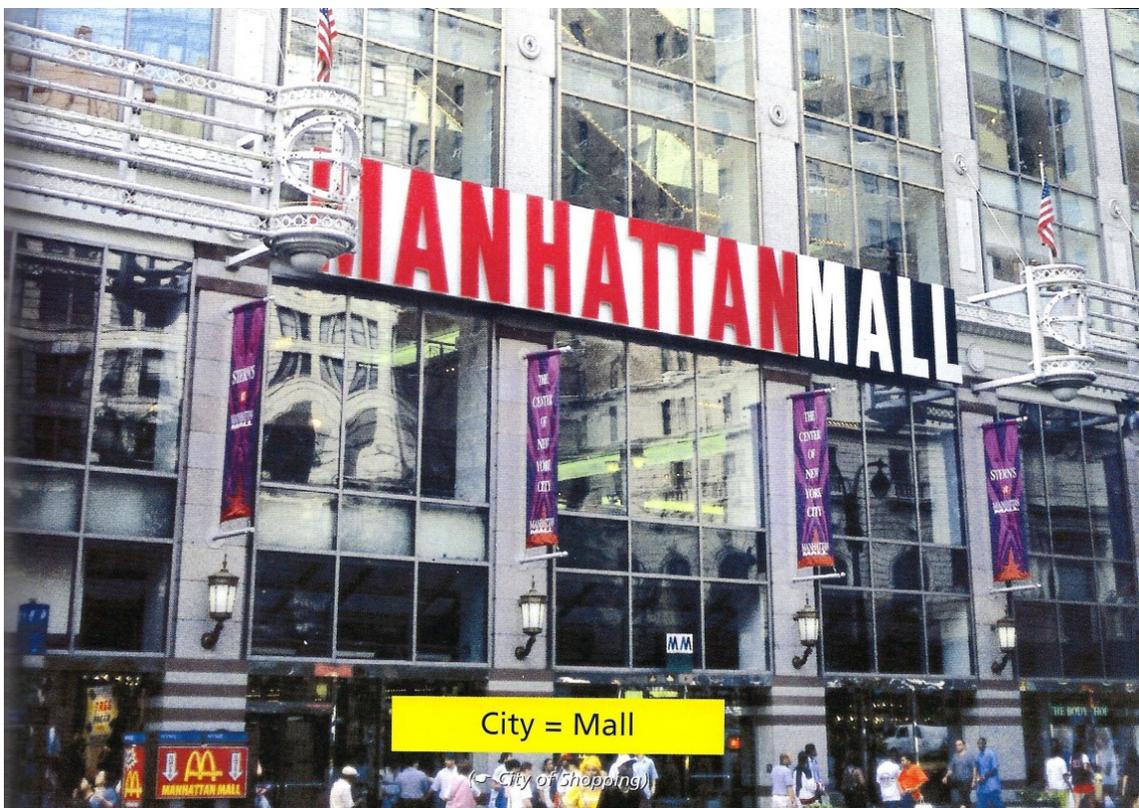
4) Project on the City II- Guide to Shopping (2001), Estação de metrô= Mall



5) *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001), Educação=Shopping



6) *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001), Cidade=Mall



Reconstruindo os antepassados do shopping, os quadros cronológicos vêm na Catalhoyuk, em 7000 a.C, a primeira cidade fundada para o comércio; lembram das galerias do XIX e sua forma posterior das lojas de departamento. Trazem o auge do shopping na segunda metade do século XX e anunciam sua crise – com o auxílio de gráficos –, sugerindo que a expansão de espaços ociosos de *mall* é acompanhada pelo crescimento das operações mercantis nos meios virtuais. A crise dos grandes *mall* não leva, no entanto, à crise do fenômeno, mas sua transformação. Gráficos mostram que há redes de hipermercados cujo faturamento anual supera o PIB de países inteiros: nesta lista Wall Mart seria o 24º, à frente da Noruega(27º), África do Sul e Finlândia. O grupo Carrefour estaria na 49º posição, à frente de Hungria e Porto Rico. Outras grandes corporações como a grife Gap e rede IKEA também estão entre as que faturam tanto quanto países inteiros.³⁶⁵ Mas o volume coletivo não se restringe aos gráficos.

Em um dos artigos, Sze Tsung Leong defende que, atualmente, poucas atividades aproximam pessoas quanto o ato de ir às compras³⁶⁶. Em meio a imagens e citações de grandes jornais estadunidenses, atesta o quanto o *shopping* colonizou espaços antes reservados a outros programas: estações de metrô, casinos, parques temáticos, escolas, universidades e museus. Esta mercantilização dos espaços é tamanha que em alguns casos se torna difícil distinguir um aeroporto de um *shopping* qualquer.³⁶⁷

Atinados às transformações pelas quais passaram as atividades de consumo, o artigo de Hiromi Hosoya e Markus Schaefer analisa outro fenômeno relativamente recente, onde a forma *shopping* deixa o grande espaço industrial do *mall* em direção a espaços especializados e mais exclusivos, em áreas valorizadas das grandes capitais com alta visibilidade internacional, constituindo o que os autores denominam zonas de grife [brand zones]. Estas são, pode-se dizer, um último estágio na tentativa de atribuir significados à experiência de consumo e, ainda, o momento em que o espaço arquitetônico e a posição deste na cidade são incorporados como valor para a identidade da corporação. Hosoya e Schaefer estão cientes de que, no processo de modernização capitalista, as grandes empresas descobrem uma nova forma de agregar valor a seus produtos sem necessariamente recorrer a uma otimização da produção, mas sim por meio da ênfase na esfera do consumo, ou melhor, nas estratégias de consumo. Isto se dá por um investimento na imagem da marca, isto é, na atribuição de valores simbólicos ao objeto produzido, ao serviço prestado e, de modo mais geral, à própria companhia, tentando fazer do

³⁶⁵ Cf. *Project on The City II, Guide To Shopping*, p.68-71

³⁶⁶ Sze Tsung Leong, “...And Then There Was Shopping”, *Project on The City II, Guide To Shopping*, p.129

³⁶⁷ cf. *ibidem*, pp.128-154

consumo uma experiência dotada de intensidade e autenticidade. Estas estratégias se desenvolvem na cultura corporativa das grandes grifes multinacionais em torno da construção de uma “identidade da marca”, uma “personalidade da marca”; algo que garanta sua “fonte de autoridade”³⁶⁸. Nesta tentativa de atribuir um lastro de valores aos objetos, os tênis esportivos, por exemplo, incorporam o dinamismo do esportista que dele faz uso, como no caso da Nike; hambúrgueres feitos serialmente de modo *fast* pretendem ser uma resposta à necessidade de dinamismo da vida moderna. Estes nexos capazes de agregar valor de mercado são, obviamente, um processo de abstração. Um descolamento entre, de um lado, a produção real homogeneizada, serializada, provinda da indústria e, de outro, o capital simbólico agregado a tais objetos e serviços.

É nesta tentativa de agregar valor de distinção aos objetos produzidos industrialmente que as marcas deixam os *mall* e *outlet* para criarem “lojas exclusivas”, em áreas valorizadas, que sejam templos da grife. Estes espaços, quando instalados na paisagem urbana das grandes cidades, utilizam o status destas para acumular sinais de, ao mesmo tempo, singularidade e cosmopolitismo. Por isso afirmam os autores: “na compassada lógica de *branding*, a própria cidade se torna parte do valor agregado das marcas, celebrado nas sacolas de compras se tornam parte da identidade nas cadeias de varejistas de Milão a Nova York, Paris a Tokio. A ladainha dos estilos de vida peregrinos [The litany of the lifestyle pilgrims]”³⁶⁹. Em outra formulação, mais adiante: “a aura das cidades é transferida às marcas e estas de volta às cidades”³⁷⁰. E em termos impactantes os autores concluem: “desenhados como uma revanche do *Gesamtkunstwerk* (ou ‘universo da grife’), ainda mais ambicioso, *brand zones* são o *genius loci* do capitalismo tardio na cidade”³⁷¹. As Brand Zones, neste sentido, inserem-se na vida pública da cidade como um “espaço público com marca registrada”, cujo pertencimento pelo menos em termos visuais e de usos é exclusivo às atividades de consumo com distinção, os chamados consumos de luxo. Não por acaso Koolhaas forja a seguinte expressão no ensaio *junkspace: Public Espace®* [espaco público®].

Mais adiante, o artigo de Jutiki Gunter e Jeffrey Inaba traz outro caso ilustrativo, o da “Nikevolution”, com o objetivo de mostrar de que maneiras a construção da identidade da grife incorporou uma determinada cultura urbana e, ainda, utilizou a criação de espaços como forma

³⁶⁸ Segundo os autores, os dois últimos termos vêm da agência de publicidade Leo Burnett. Cf. *ibidem*, p. 166

³⁶⁹ *ibidem*, p. 166. Os autores trazem a citação de Malcolm Gladwell sobre a Calvin Klein na Madison Avenue de Nova York: “uma vez você tendo visto a loja e vestido a calcinha, é difícil não fazer a conexão entre as duas”.

³⁷⁰ *ibidem*, p. 172.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 166

de alavancagem da corporação³⁷². Sob o título de “City Campaign”, a campanha publicitária da Nike não somente vinculava seus produtos a personalidades dos esportes e do cinema – Michael Jordan, Bruce Willis –, mas aos “urban innovators”, isto é, os grupos no mais das vezes jovens capazes de produzir tendências e hábitos próprios, considerados inovadores. A Nike, no caso, encontrou esta inventividade na cultura negra urbana, de jovens praticantes de basquete. Por meio destes expedientes a campanha criou, nos termos do autor, uma “aura despojada” [*aura of coolness*]³⁷³ para a marca. Não é em vão lembrar que estas estratégias de marketing chamam a atenção de outra autora que se detem neste fenômeno de criação de mitologias corporativas. Em *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*, Naomi Klein também destaca a busca dos “cool hunters” pelos grupos de jovens afrodescendentes com visuais criativos e hábitos próprios das ruas.³⁷⁴

Em seguida, Gunter e Inaba analisam a mais recente e mais abrangente campanha de marketing da Nike. Trata-se da criação de espaços conhecidos como “Nike Town”³⁷⁵. São edifícios localizados em bairros estratégicos das grandes cidades, cujos usos se destinam não apenas a vender objetos, mas incorporar toda a simbologia da grife. Objetos são expostos sob luzes direcionadas, como obras de arte; há áreas para testar aparelhos esportivos e para crianças brincarem.³⁷⁶ Este investimento dedicam-se, nos termos do autor, a criar um monumento para a performance atlética. Por isso afirmam: “apenas a metade dos 66.620 metros quadrados das lojas de Nova York são ocupados por mercadoria. O restante é destinado a exposições, ‘desenvolvido para reforçar a noção de solidariedade entre Nike e vencedores’”.³⁷⁷ Neste sentido completam: “absorver a perda de área de varejo com o objetivo de transmitir a cultura Nike de vitória parece estar sendo paga pelo modo como aumentou a exposição da grife”.³⁷⁸ Segundo os autores, já há *Nike Towns* em New York, Boston, Portland, Atlanta; a campanha

³⁷² Afirma o autor: “a cidade tem sido a fonte para os conteúdos do marketing da Nike e a credibilidade de sua marca”. “Nikevolution”, em: *Project on the City II*, p. 543. Ou ainda: “A cidade propriamente dita tem sido mais do que um alvo nas campanhas publicitárias da Nike, mas tem sido chave na expansão da companhia. Nike religou a cidade por conteúdo. A cultura negra urbana, em particular, é um determinante crítica de seus produtos” *ibidem*, p. 552.

³⁷³ *Ibidem*, p. 552

³⁷⁴ KLEIN, N. *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Trad. de Rytá Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2004, pp.91-100. Mais especificamente sobre a cultura afro urbana, p. 98

³⁷⁵ GUNTER e INABA, *op.cit.*, p. 554.

³⁷⁶ “A Nike usa cultura estrategicamente para combater os fenômenos da obsolescência e sustentar seus ambientes. *Nike Town* é portanto um museu para esporte tanto quanto é uma loja”. GUNTER e INABA, *op.cit.*, p. 554

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 554.

³⁷⁸ *ibidem*, p. 554.

fez tamanho sucesso em Chicago que a Nike Town figura entre as atrações turísticas mais visitadas da cidade.³⁷⁹

Para entender as problemáticas ligadas ao *Junkspace*, não são menos importantes os fenômenos descritos por Tran Vinh em “Lippo Way” na história do conglomerado de empresas cujos investimentos se estendem pelo setor imobiliário – habitações, condomínios e centros empresariais –, hotelaria, setor de produção energética, informática, saúde e setor bancário, com atuação na Indonésia, China, Japão, EEUU e Europa. Na década de 90 o conglomerado se envolveu também com questões políticas obscuras, o que rendeu uma série de prisões a seus diretores. O artigo descreve algumas das operações do conglomerado forjando crises, megaprojetos e desregulamentação do poder público em favor das estratégias da empresa. Do ponto de vista urbano, o mais ambicioso dos empreendimentos, embora falhado, foi o “Lippo City”. Como o próprio nome sugere, o megaprojeto pretendia construir uma cidade inteira, iniciando por shopping centers, em seguida escolas e condomínios habitacionais.³⁸⁰

Os artigos, gráficos e imagens do livro reforçam algo afirmado por Jameson ao comentar o *Project on the City II*. Neste o *shopping center* é apenas a ponta do iceberg espacial e arquitetônico do tema mais extenso e multifacetado. É, afirma o autor, o “enquadramento para sua prodigiosa expansão”, que ocorre de forma rizomática por meio de referências cruzadas entre o ato cotidiano de ir às compras, dinâmicas relativas à globalização de mercados e empresas; questões de ordem política e, segundo Jameson, até metafísicas.³⁸¹ É importante ter em mente tais comentários de Jameson, pois o ensaio de Koolhaas no volume coletivo também opera nesta chave ampliada.

³⁷⁹ Embora os textos do *Guide to Shopping* sejam um tanto refratários à ideia de teoria, o que por vezes os libera de citar referências, tais estudos trazem constatações importantes já feitas por outros autores. Sharon Zukin nota como a extração de renda por meio de valores imateriais são fatores fundamentais nas atuais condições histórico-sociais do capitalismo global. Por isso afirma, tendo como objetos outras duas grandes empresas cujo intento é a ubiquidade: “Benetton e Mc Donad’s são marcos de referência em muitas cenas locais. No entanto, o processo social que apoia a produção destes confirma as três mudanças estruturais que nós consideramos importantes: abstração, internacionalização, e o deslocamento da produção ao consumo. Significativamente, os seus lucros refletem tanto a produção de bens básicos – roupas e alimentos – e os fatores econômicos menos tangíveis de renda da terra, marketing e organização de distribuição”. Ob.cit., p. 44.

³⁸⁰ *Project on the City II*, pp. 432- 459

³⁸¹ JAMESON, F. “Cidade Futura”, p. 193.

7)Project on the City II- Guide to Shopping (2001), Nike Town



8)Project on the City II- Guide to Shopping (2001), Revista Emerge



Junskpace³⁸²

O ensaio *Junskpace* é um bom momento para entender a afirmação de Adrián Gorelik de acordo com a qual Koolhaas “consegue traduzir as grandes mutações urbano-territoriais em interrogantes socioculturais e, definitivamente, filosóficas”³⁸³. No ensaio, originalmente publicado na A+U e posteriormente inserido nos estudos na Harvard, Koolhaas não se restringe a objetos tradicionalmente circunscritos ao domínio da arquitetura e dos estudos urbanísticos, mas é a partir dos espaços que compreende processos socioculturais.

Se algo une os fenômenos descritos, poderíamos dizer que é o seguinte: a modernização como se apresenta atualmente é também uma mercantilização dos espaços mais diversos; uma imensa colonização do *shopping* – como espaço, como atividade, como discurso ideológico. *Junskpace* é, neste sentido, a categoria explicativa capaz de elucidar a cultura urbana desta modernização em escala global. Temas recorrentes em Koolhaas retornam agora com um teor visivelmente mais ácido. E antes de prosseguir, vale ressaltar, a estrutura narrativa do ensaio é bastante espiralada, o que nos força a analisá-la não tanto por uma reconstituição de seu percurso argumentativo, mas dividindo-o de acordo com as problemáticas exploradas no texto.

Koolhaas abre o ensaio afirmando que “a modernização tinha um programa racional: partilhar as bençãos da ciência, universalmente. O *Junskpace* é a sua apoteose ou a sua fusão. Embora cada uma das suas partes seja o resultado de inventos brilhantes, lucidamente planejados pela inteligência e potencializado por computação infinita, a sua soma augura o fim do Iluminismo, a sua ressurreição como uma farsa, um purgatório desvalorizado”.³⁸⁴ Esta é a atmosfera de *Junskpace*, os avanços técnico-produtivos e científicos não cumpriram o programa moderno segundo o qual estes bens nos conduziram a formas de vida socialmente racionais, igualitárias e liberadas. Muito longe disso, no *junskpace* se tem apenas um amontoado de saberes objetivados em tecnologias e espaços construídos. Expressando-se por imagens que lembram uma definição surrealista, Koolhaas afirma que o *junskpace* é “o produto de um encontro entre a escada rolante e o ar condicionado (...) este [o junskpace] aproveita

³⁸² O ensaio “Junskpace” foi publicado originalmente numa edição especial da revista A+U: OMA@WORK, Japão, maio de 2000. O texto foi posteriormente ampliado para o *Guide to Shopping*. É válido lembrar que, em português, a edição pela editora Gustavo Gili, *Três Textos sobre a Cidade*, traz a versão ampliada. Não é o caso daquele presente em *O Campo Ampliado da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp.104-118. Nesta dissertação, trabalhamos com a tradução da GG sem traduzir o termo para “Espaço-lixo”, uma vez que o original Junskpace fornece analogias mais frutíferas com “junkfood” e “space junk”

³⁸³ GORELIK, Adrián. “Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York”. Introdução de *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.20-21.

³⁸⁴ *Tres textos sobre a cidade*, pp.69-70

qualquer invento que permita a expansão, revela uma infraestrutura ininterrupta: escadas rolantes, ar condicionado, aspersores, portas corta-fogo, cortinas de ar quente.”³⁸⁵

O *Junkspace* é o espaço onde as referências históricas, retiradas de seus contextos de origem, podem ser reagrupadas indefinidamente. Disto se entende por que, pouco antes, afirmara que “como substância que se poderia condensar em qualquer outra forma o junkspace é um domínio de ordem fingida e simulada, um reino de transformação morfológica”³⁸⁶. Koolhaas não se detém em desenvolver a argumentação, mas sim fazer mais e mais analogias, todas sob a categoria do *junkspace*. Apenas em entrevistas temos formulações mais elucidativas. A Hans U. Obrist Koolhaas afirma:

Para definir a arquitetura que estamos a trabalhar, o texto denominado “Junkspace” foi fundamentado num conhecido modelo econômico que tem abastecido a economia de mercado dos últimos trinta anos. Como se sabe, em diversas teorias “space junk” são os destroços criados no espaço pelos diversos satélites e pelas aventuras espaciais. De algum modo, tudo aquilo de que o mundo inteiro depende pode ter esse mesmo estatuto – espaço lixo. Não é um termo negativo, mas apenas o termo que define as expectativas e as propriedades que a arquitetura pode ter hoje em dia.³⁸⁷

Os termos são claros, o *Junkspace* tem como fundamento social um conhecido regime de mercado. A partir deste se configuram fenômenos diversos e, entre estes, a arquitetura atual. Ainda em tom de crítica contundente, a verborragia do ensaio ataca outro aspecto deste mesmo quadro. No *junkspace*, afirma o arquiteto, “as marcas desempenham o mesmo papel que os buracos negros no universo: são essências através das quais desaparece o significado... as superfícies mais brilhantes da história do gênero humano refletem a Humanidade no seu aspecto mais superficial”³⁸⁸. Em seguida, reforça: “as polaridades fundiram-se e não ficou nada entre a desolação e o frenesi. O neon significa tanto o velho como o novo; os interiores remetem ao mesmo tempo para a Idade da Pedra e para a Era Espacial”.³⁸⁹ E como destaca

³⁸⁵ *ibidem*, p. 71

³⁸⁶ *ibidem*, p. 74.

³⁸⁷ *Conversas com Hans U. Obrist*, p 45

³⁸⁸ *Três textos sobre a cidade*, p. 75. Há um exemplo bastante elucidativo relatado por Naomi Klein, onde um fenômeno de importância sociopolítica se esvazia de modo se não cômico, bastante grotesco. Em 1998, o desfile de primavera-verão da grife Prada trouxe para seus espaços temas e agentes históricos ligados à luta dos trabalhadores. Klein cita Karen Von Han, que esteve presente no desfile: “a coleção, uma espécie de uniforme de trabalhador maoísta/soviético chique cheio de referências espirituosas ao período, foi exibida em uma sala azul no *palazzo* da família Prada a um público exclusivo (...) depois do desfile, o pequeno e ardoroso grupo de devotos atirou-se a coquetéis de champanhe e canapés enquanto ouviam jazz urbano ao fundo”. Citado em Klein, *ob.cit.*, pp.108-109. Mas como lembra a autora, tais fenômenos pouco interferem na causa e na luta operária.

³⁸⁹ *ibidem*, p. 75. No mesmo tom afirmará adiante: “os núcleos dos lavabos transformam-se em lojas da Disney e depois metamorfoseiam-se, passam a ser centros de meditação: as transformações sucessivas tornam ridícula a palavra ‘projeto’”. *Ibidem*, p. 88.

Koolhaas, no *junkspace* “perdeu-se qualquer perspectiva, como numa selva tropical”³⁹⁰. *Junkspace*, pode-se dizer, é a cultura urbana produzida pelo frenesi construtivo generalizado, pela proliferação de imagens-mercadoria, onde as fantasias coletivas mais díspares são realizadas sem nenhum grande objetivo – talvez o último seja criar condições para expandir indefinidamente o *shopping*.

Como lembra Jameson ao comentar o ensaio, não devemos ver no *Junkspace* apenas um lamento crítico-cultural a respeito da padronização global sob as leis de mercado. O ensaio contribui, segundo Jameson, para elucidar que arquitetura e espaço socialmente produzidos são fenômenos a partir dos quais se pode compreender processos histórico-sociais, ou nos termos sintéticos do teórico, “arquitetura e o espaço são metáforas de todo o resto”.³⁹¹ E, mais do que isso, de acordo com Jameson o texto é elucidativo para compreender “o próprio espaço convertido no código dominante ou na linguagem hegemônica do novo momento da História”³⁹², ou seja, para entender em que medida este expediente epistemológico – de vislumbrar no espaço as marcas de dinâmicas sociais – é bastante privilegiado no panorama caracterizado por um certo achatamento do tempo histórico e pela maior possibilidade de deslocamentos espaciais – de informações, de pessoas, de fluxos de capital.

Junkspace é também um momento de inflexão na perspectiva de Koolhaas no que diz respeito às possibilidades da intensificação na vida urbana. Como destacara Hal Foster, se nos primeiros trabalhos Koolhaas fora um entusiasta da densidade, da Congestão e da *Bigness*, ao longo dos anos 90 o arquiteto parece já ter se dado conta de que só lhe foi possível uma paródia de densidade.³⁹³ Ou nos termos de Gorelik, autor que também marca essa inflexão em Koolhaas – não no que diz respeito às práticas mas ao tom da crítica –, no momento do *Junkspace* o arquiteto “passou da felicidade surrealista à causticidade política do situacionismo”³⁹⁴.

Não por acaso afirma Koolhaas na primeira versão do *Junkspace*: “há duas espécies de densidade no *junkspace* – a primeira ótica, a segunda informacional. Elas concorrem entre si. O *junkspace* muda, mas nunca evolui (...)incorporando histórias à esquerda e à direita, seus conteúdos são repetitivos e estáveis; multiplicam-se por clonagem, mais do mesmo”.³⁹⁵ E mais

³⁹⁰ *ibidem*, p86

³⁹¹ JAMESON, F. “Cidade Futura”. Em *O Campo Ampliado da Arquitetura*, p. 198

³⁹² *ibidem*, p.198

³⁹³ FOSTER, “Architecture and Empire”, p. 54.

³⁹⁴ “Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York”. Prefácio ao NY Delirante, p22.

³⁹⁵ Trecho vem da versão presente em *O Campo Ampliado*, p 108. Na edição posterior, desaparece a menção à densidade: “Fingindo histórias à esquerda e à direita, o seu conteúdo é dinâmico mas estagnado, reciclado ou multiplicado como numa clonagem: as formas procuram função como os caranguejos-eremitas procuram uma concha livre”. Em *Três Textos sobre a Cidade*, pp76-77.

adiante, reforçando essa perspectiva segundo a qual no *junkspace* a modernização prossegue sem as transformações outrora esperadas, afirma: “é ativo, não denso”³⁹⁶; “o espaço não está mais relacionado com a densidade e intensificação, mas com a inflação e deflação”³⁹⁷. É nesse tom que o ensaio se desenvolve.

“O Junkspace é político”³⁹⁸

Deste conjunto de fenômenos, Koolhaas destaca um caráter político do *junkspace*. Este se configura quando a esfera do privado se expande ao ponto de preencher com sua legalidade própria toda a vida social e a esfera pública. Em tom hiperbólico afirma Koolhaas:

o *junkspace* ocorre espontaneamente graças à natural exuberância empresarial – o livre jogo do mercado – ou é gerado através da ação combinada de ‘czares’ temporários com longos históricos de filantropia tridimensional, burocratas (com frequência antigos esquerdistas que liquidam alegremente grandes extensões ribeirinhas) (...) à medida que a sua escala expande rapidamente – rivalizando com a do espaço público e até o superando – a sua economia se torna mais impenetrável. O seu financiamento é um nevoeiro deliberado que torna mais turvos acordos pouco claros, duvidosas infrações fiscais, incentivos insólitos, isenções e legalidades pouco consistentes, direitos aéreos transferidos, co-propriedades, áreas de zoneamento e cumplicidades entre o público e o privado.³⁹⁹

Deste modo as atividades, instituições e regulamentações do domínio público foram imiscuídos; o que se tem é uma vida social embotada pela discursiva do mercado: “um império emaranhado de confusão que funde o elevado com o mesquinho, o público com o privado, o direito com o torcido, o saciado com o esfomeado, para fornecer um mosaico ininterrupto do permanentemente desconexo”⁴⁰⁰. Isto se dá, entre outras, pois “o *junkspace* reduz o que é urbano na urbanidade... em vez de vida pública, Espaço público®: o que fica depois de eliminar o imprevisível”⁴⁰¹. Ou seja, no *junkspace* a congestão e a densidade foram dissolvidas, restaram apenas espaços públicos com marca registrada. Se outrora a vida urbana fora local dos encontros espontâneos, das disputas por legitimidade, dos embates, dos antagonismos de classe, neste momento risca ser reduzida a vivências previstas em programas de consumo. Em termos espaciais, isso se verifica pela debandada da vida pública às muitas e infindáveis tipologias tornadas *shopping* – aeroportos, museus, escolas, universidades, como já retratados no início do

³⁹⁶ O trecho é da versão que se encontra em *O Campo Ampliado*, p.110

³⁹⁷ *ibidem*, p. 114.

³⁹⁸ Formulação de Koolhaas em *Junkspace*, Três Textos sobre a Cidade, p. 91

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 94.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p.72

⁴⁰¹ *ibidem*, p. 96

volume.⁴⁰² Nesse sentido, o *junkspace* é um esvaziamento do político, mas por esta mesma razão o *junkspace* é político. E mais:

depende da eliminação centralizada da capacidade crítica em nome do conforto e do prazer ... países diminutos inteiros estabelecem regimes de desorientação planificada, instigam uma política de desorganização sistemática . Não é exatamente o ‘vale-tudo’; na realidade o segredo do *junkspace* é ser promíscuo e ao mesmo tempo repressivo: à medida que prolifera o informe, o formal atrofia-se e com ele todas as regras, os regulamentos, os recursos(...) [o *junkspace*] cunhou uma nova onda proativa de paradoxos para suspender a antiga incompatibilidade: vida/estilo, realidade/TV, mundo/música; museu/loja, comida/sala, saúde/cuidados, espera/vestíbulos. As denominações substituíram a luta de classes, amálgamas sonoras de estatuto, conceitos elevados e história.⁴⁰³

Enquanto autor Koolhaas não cita suas referências teóricas, mas podemos arriscar fazer algumas asserções. O *junkspace* é promíscuo e ao mesmo tempo repressivo porque as estratégias de controle da vida social não são ditadas de modo autoritário e coercitivo – como se dizia da modernidade fordista –; nesta cultura urbana há, pode se dizer, um controle pelo prazer, na medida em que a satisfação de prazeres e de necessidades criadas é, por um lado, uma busca aprisionante e sem fim e, por outro, é um modo de desmobilizar a crítica, a insurgência ou o desejo por realidades outras. O controle pelo prazer, pode-se dizer ainda, molda um imaginário social que coincide com os bens à venda no mercado. Não por acaso se pergunta adiante: “A dissonância? A incomodidade?”⁴⁰⁴. Nesse tom agonizante Koolhaas não vê possibilidades de dissensos, só um “acondicionamento universal”⁴⁰⁵.

Com estas afirmações Koolhaas faz reaparecer a ideia segundo a qual há na modernização globalizante uma mudança apenas encenada, mas agora sob a forma não da linguagem visual – os simulacros –, mas da linguagem discursiva. Em outros termos: em *junkspace* a produção de significantes linguísticos se descola da realidade descrita (o referente); os significados, pode-se

⁴⁰² Apesar do tom hiperbólico do texto tender a uma atmosfera de ficção-científica, o fenômeno do esvaziamento da vida pública e sua interiorização em espaços e programas de consumo é uma tendência constatada por Sharon Zukin: “shopping centers têm substituído reuniões políticas e cívicas enquanto arenas da vida pública. Embora sejam propriedade privada e serviços prestados, eles são percebidos como uma forma bastante democrática de desenvolvimento. Mais do que isso, acredita-se que estes “abrem” o centro, criando um senso de lugar”. Mais adiante completa: “esta combinação entre público e uso privado tem levado a crítica à submergir do lugar público aos mercados privados [this combination of public and private uses has struck critics as *submerging* public place to private markets]. Isto conduz ao extremo a limiaridade [liminality] entre o espaços urbanos públicos e privados que começou no século XIX”. *Landscapes of Power- from Detroit to Disney World*, pp. 51-52

⁴⁰³ KOOLHAAS, “Junkspace” em Três Textos sobre a Cidade, pp. 91- 92. Em *Content*, OMA-AMO ironizam este esvaziamento ao montar um gráfico sobre a frequência com que o termo “revolução” foi usado pela revista de moda *Wired*, cliente do AMO. Segundo a agência, a *Wired* “proclama uma revolução a cada três meses”. Cf. *op.cit.*, p. 109

⁴⁰⁴ *ibidem*, p. 98

⁴⁰⁵ *ibidem*, p. 98.

dizer, estão sem lastro. Donde as afirmações acerca da verborragia das denominações que imiscuem os conflitos e a conclusão segundo a qual “a globalização transforma a linguagem em *junkspace*. Estamos submetidos a um marasmo da fala”.⁴⁰⁶ É prudente nos perguntarmos: qual é a totalidade a partir da qual se possa compreender os fenômenos diversos do *junkspace*? Koolhaas não fornece respostas, mas prefere, com lembra Jameson, buscar mais e mais sinônimos do *junkspace*.

Tampouco as arquiteturas espetaculares escapam da cultura urbana sob o domínio do *junkspace*; estas estão também na onda da estetização seguida por estratégias de mercado, o que o autor chama de “empretenimento” [corpotainment] e, ainda, de Sublime Empresarial⁴⁰⁷: “graças ao *junkspace*, a velha aura é impregnada de um novo brilho para gerar uma súbita viabilidade comercial: Barcelona amalgamou-se com os jogos Olímpicos, Bilbao com o Guggenheim; a 42nd Street nova-iorquina com a Disney”.⁴⁰⁸ Em seguida reitera que “aerportos brilham como gigantescas gotas de orvalho, as pontes estendem-se com frequência sobre as margens insignificantes como versões grotescas e ampliadas de uma harpa. Cada riacho tem seu Calatrava”.⁴⁰⁹ E não muito longe desta questão afirma Koolhaas, já próximo do fim do ensaio, que “na sua marcha triunfal como fornecedora de conteúdo, a arte estende-se muito para além dos limites cada vez maiores do museu”.⁴¹⁰ O *junkspace* aproxima-se, podemos dizer, das teses segundo as quais as artes – e obviamente a arquitetura – são a ponta de lança nas estratégias integradas de estetização e empreendedorismo da governança urbana, nas quais as cidades são geridas como negócio.

Se nos textos de juventude prevalecia uma ambivalência mais juvenil entre horror e júbilo⁴¹¹ diante da metrópole, e em S,M,L,XL Koolhaas apostou no lançar-se na globalização sem buscar critérios nem evitar contradições, em *Junkspace* o arquiteto parece não ver possibilidade de criar um uma realidade outra através de uma cidade como conjectura ou por meio da *heroicização irônica* do método paranoico-critico. A negatividade da crítica é levada a seu máximo grau sem o vislumbre de um horizonte ou de qualquer alteridade. Como destaca Jameson, nesse período Koolhaas, “na ausência de um futuro, concentra seu foco numa única tendência fatídica, que se expande sem parar até que a própria tendência se torna apocalíptica e

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 100. Vale também reiterar: “agora, a linguagem faz reivindicações, decide quem são as vítimas, antecipa-se ao debate, admite a culpa, promove o consenso”. Ibidem, p.101

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 97. Neologismo de Koolhaas entre *corporate* e *entertainment*.

⁴⁰⁸ p. 95

⁴⁰⁹ ibidem, p. 103

⁴¹⁰ ibidem, p. 108

⁴¹¹ El Croquis, 53+79, p. 31

explode o mundo em que estamos presos”⁴¹². Por isso a única saída de Koolhaas é, segundo o Jameson, criar uma narrativa com aparência distópica. Atento à habilidade de Koolhaas como escritor, para Jameson em *Junkspace* a escrita funciona como “o aríete, a repetição delirante que martela e destrói a mesmice que percorre todas as formas de nossa existência (espaço, estacionamento, consumo, trabalho, alimentação, moradia), e continua a esmurrá-las até que todas admitam sua identidade padronizada”.⁴¹³ A performance agressiva da escrita é, nesse sentido, “um orgasmo que retorna ao tempo e à história, a um futuro concreto”.⁴¹⁴

Segundo Jameson, ainda que em caráter distópico o ensaio de Koolhaas fornece contribuições para esclarecer proposições da tradição materialista, mais especificamente em torno do que se costumou chamar de “reificação”.⁴¹⁵ Jameson reconstitui de modo brevíssimo marcos fundamentais da tradição crítica, lembrando as origens da noção de reificação na noção de “fetichismo da mercadoria” em Marx, segundo a qual no modo capitalista de produção a mercadoria se descola de suas propriedades banais de coisa, ganha uma transcendência com feições sobrenaturais, escondendo assim as relações sociais nela envolvidas.⁴¹⁶ Mas como lembra Jameson, a noção de “reificação” propriamente dita vem de Georg Lukács, quem viu na “objetividade fantasmagórica”⁴¹⁷ da mercadoria fetichizada a forma predominante não apenas das relações sociais na modernidade capitalista, mas também do comportamento dos sujeitos submetidos a esta. Deste modo, lembra Jameson, Lukács insere esta estrutura abstrata das relações mercantis, a da mercadoria fetichizada, “no centro do processo social mais geral e abrangente da reificação tanto física como mental”⁴¹⁸. Jameson lembra, ainda, que com as perspectivas montadas por Guy Debord sobre a espetacularização da sociedade capitalista e a tese segundo a qual “a forma final do fetichismo da mercadoria é a imagem”⁴¹⁹, tornou-se mais evidente como o processo de transformação das relações sociais em *commodities*, entre sujeitos e objetos e sujeitos entre si, “não é tanto uma questão de falsa consciência, e sim um novo

⁴¹² JAMESON, F. “A Cidade Futura”. Em : O Campo Ampliado da Arquitetura. Org. Sykes, A. Krista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

⁴¹³ Ibidem, p. 202.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 202.

⁴¹⁵ JAMESON, F. “A Cidade Futura”, p. 202

⁴¹⁶ Ibidem, p.202. Sobre o “fetichismo da mercadoria” no modo de produção capitalista, vale conferir *O Capital*, livro I, cap.1. São Paulo: Ed. Boitempo, 2013, pp.146-158

⁴¹⁷ Esta é a expressão usada pelo próprio Lukács em *História e Consciência de Classe*. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2003, p194. Jameson, no artigo *Cidade Futura*, não se detem em explicar a teoria crítica de Lukács; e seria demasiado ambicioso de minha parte tentar fazê-lo neste momento. Por ora, basta nos atermos nesta tese central do filósofo: há na modernidade capitalista uma *mudança qualitativa* nas relações sociais – e portanto nas formas de subjetividade –, em tal medida que “a troca de mercadorias e suas consequências estruturais são capazes de influenciar *toda* a vida exterior e interior da sociedade”. Grifo do autor, ibidem, pp.194-195. A “reificação” é, neste sentido, a consequência mais ampla deste processo histórico. Para uma definição de tal termo, cf. ibidem, p.198

⁴¹⁸ JAMESON, “Cidade Futura”, p. 203

⁴¹⁹ citado em Jameson, “Cidade Futura”, p. 203

estilo de vida, que chamamos de consumismo e que é mais semelhante a um vício do que a um erro filosófico ou mesmo uma escolha equivocada de partidos políticos”⁴²⁰.

Neste sentido, para Jameson o ensaio *Junkspace* e o *Guide to Shopping* fornecem contribuições críticas, à medida que são “imagens de imagens e assim deveriam nos permitir um novo tipo de distanciamento crítico, coisa que fazem conceitualmente devolvendo a ideia de mercadoria à sua posição original na relação de troca conceitual”, isto é, mostram que “o que fazemos com a mercadoria, enquanto imagens, é não olhar para elas”.⁴²¹ Segundo a aposta de Jameson, estas imagens das imagens contribuem para que criemos uma nova forma de organização do desejo.⁴²²

***Junkspace* e a Lógica Cultural de Fredric Jameson**

Jameson confere grande valor explicativo ao termo *junkspace*, talvez porque este ilustre bastante de seu próprio diagnóstico acerca do panorama configurado no último quartel do século XX. Neste sentido, se nos detivermos por um momento nas teses centrais de Jameson, podemos compreender um pouco mais a realidade social da qual fala o ensaio *Junkspace* e, ainda, elucidar as proposições demasiado sintéticas de Koolhaas.

Segundo Jameson, temos nos anos 1960 e 70 a formação de um momento histórico onde se correlacionam “a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, freqüente e eufemisticamente, modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade dos mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional”.⁴²³ A perspectiva de Jameson busca, diante deste quadro, um arcabouço conceitual que dê conta de uma explicação unificada destes fenômenos; e é em torno do termo “pós-modernismo” ou “pós-modernidade” que o autor vai estruturar suas teses. Ainda que o debate em torno do termo tenha se diluído após a década de 1990, as teses continuam operativas e a realidade do panorama se mantém atual. Tal contexto, reconhece Jameson, não é uma ruptura completa com o moderno, não é “totalmente novo” como proclama algumas vezes.⁴²⁴ Sua hipótese de periodização assume que muitos dos elementos constitutivos do pós-modernismo, sejam eles econômicos ou culturais, já existiam

⁴²⁰ ibidem, p203

⁴²¹ ibidem, p. 203

⁴²² JAMESON, p.203

⁴²³ JAMESON, Fredric (1982). Pós-modernidade e Sociedade de Consumo, Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, nº 12, jun.85, p. 17

⁴²⁴ Jameson não se apoqueta em fazer afirmações aparentemente contrárias: “o pós-modernismo não é a dominante cultural de uma ordem social totalmente nova(sob nome de sociedade pós-industrial, esse boato alimentou a mídia por algum tempo), mas é apenas reflexo e aspecto concomitante de mais uma modificação sistêmica do próprio capitalismo”. Ibidem, p. 16

no moderno, mas agora se dispõem com novos significados e funções no todo social – isto elucidada por quê, muitas vezes, o pós-moderno é caracterizado por contraste ou oposição ao moderno⁴²⁵. Vejamos de modo mais concreto.

Jameson se fundamenta no diagnóstico de Ernest Mandel para afirmar que o pós-moderno é o momento de consolidação do chamado “capitalismo tardio”, cujo início remonta ao segundo pós-guerra. Após as descolonizações, tem-se a passagem do capitalismo monopolista e imperialista ao capitalismo multinacional, global, o que inclui uma nova divisão internacional do trabalho, a fuga da produção para regiões periféricas, novas dinâmicas de transações bancárias internacionais e das bolsas de valores, novas possibilidades de inter-relacionamento computacional e das mídias⁴²⁶ – expedientes que permitem ao capital se deslocar com mais celeridade pelo espaço de todo o globo.⁴²⁷ Em termos culturais, na turbulenta década de 60 ocorreram, afirma Jameson, as “grandes transformações que varreram do mapa tantas tradições no nível das *mentalités*” e marcaram uma forte ruptura entre gerações.⁴²⁸ Nos anos 70, por sua vez, outros fenômenos reforçam tal ruptura: a crise sistêmica de superacumulação potencializada pela crise do petróleo, o fim do padrão-ouro internacional e “o começo do fim do comunismo tradicional” – e com este o abalo na crença em regimes políticos radicalmente outros.⁴²⁹ É esta série de marcos históricos na esfera produtiva e na reprodução das relações sociais que permitem a Jameson aventar a hipótese de acordo com a qual, neste período, configura-se um momento histórico distinto⁴³⁰. Segundo Jameson, tais reestruturações engendraram uma terceira onda de modernização, na qual a produção de cultura passa a ter importância inédita. Por este fenômeno, que quando analisado pela perspectiva da

⁴²⁵ A periodização por dominância e contraste com o modernismo aparece, por exemplo, em “Pós-modernidade e Sociedade de Consumo”, p.17 e em JAMESON(1991), *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*, Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ed. Ática, 1996, p. 31

⁴²⁶ cf. JAMESON, *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 22.

⁴²⁷ Como lembra Perry Anderson ao reforçar a perspectiva de Jameson, “esses fenômenos tiveram profundas consequências em cada dimensão da vida nos países industriais avançados – nos ciclos de negócio, nos padrões de emprego, nas relações de classe, nos destinos regionais, nos interesses políticos. ANDERSON, P., ob.cit.,p. 66

⁴²⁸ ibidem, p.24. Jameson passa ligeiramente pelos turbulentos anos 60. No entanto, Eric Hobsbawn nos fornece explicações mais cuidadosas em *A Era dos Extremos*, para se ter noção desta “cultura juvenil” de orientações libertárias, em termos de comportamentos e de viés político, chamada de “Revolução Cultural”. Cf. Ob.cit, pp. 314-336.

⁴²⁹ Esta reconstituição está também em *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 24

⁴³⁰ Se resguardadas as especificidades de cada autor, podemos aproximar a perspectiva de Jameson do que Luc Boltanski e Ève Chiapello, autores atentos a alguns destes mesmos fenômenos, chamam de um novo *ethos* para o regime de acumulação capitalista. Os sociólogos constataam que de fato ocorreu, após os levantes no mundo jovem e a crise econômica do início dos anos 1970, uma reestruturação significativa nas condições de reprodução da vida, nas relações de trabalho, nas estratégias de acumulação de capital – agora mais flexíveis, operando em rede – ; e ainda, nas formas de legitimação e de representação. A este conjunto de fenômenos os autores denominam um “ novo espírito do capitalismo”. Cf. BOLTANSKI, J.L e CHIAPELLO, E. *O Novo Espírito do Capitalismo*. São Paulo: ed. Martins fontes, 2009, sobretudo Primeira Parte, pp. 83-194

modernização é também chamado de “mecanização da superestrutura”⁴³¹, Jameson entende que

A cultura se tornou uma verdadeira segunda natureza. De fato, o que aconteceu com a cultura pode muito bem ser uma das pistas mais importantes para se detectar o pós-moderno: uma dilatação imensa de sua esfera (a esfera da mercadoria), uma aculturação do real imensa e historicamente original, um salto quântico no que Benjamin ainda denominava ‘estetização’ da realidade (...) A própria cultura se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem⁴³²

Para Jameson, o pós-moderno é o momento de modernização onde a própria cultura dominante – a produção de informações, valorações, representações e práticas coletivas – tende a operar integrada aos dispositivos de alavancagem na produção, circulação e consumo de mercadorias.⁴³³ Esta tese inclui a ideia segundo a qual a sociedade da informação não é tanto “pós-industrial”, como sugere Daniel Bell, mas sobretudo uma sociedade espetacularizada, onde o avanço para o setores computacional, de serviços – de comunicação, da propaganda e do marketing, do entretenimento e do turismo – e financeiro caminham ligados ao que se chama de “estetização da realidade social”: uma profusão vertiginosa de signos imagéticos, uma estilização de todo objeto, uma transformação em mercadoria de toda vivência no tempo livre e no cotidiano. O momento pós-moderno é, neste sentido, uma expansão daquilo que Guy Debord chamou de “Sociedade do Espetáculo”.⁴³⁴ Tais teses são elucidativas para entender formulações de Koolhaas, como por exemplo a de que em *junkspace* “a mudança divorciou-se da ideia de melhoramento. Não há progresso; como um caranguejo drogado com LSD, a cultura não para de titubear de lado”⁴³⁵. Ou então quando, com imagens, Koolhaas afirma que no

⁴³¹ O termo está em “*Periodizando os anos 60*”, p. 124. A reconstituição do período com Mandel está também em Pós-Modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio, p. 61.

⁴³² JAMESON, F. *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*, p.14

⁴³³ Pode-se dizer, sem grandes riscos, que esta é a tese mais geral de Jameson. Ela retorna com outros termos, diversas vezes: “Nesse novo estágio [do capitalismo tardio] a própria esfera da cultura se expandiu, coincidindo com a sociedade de consumo de tal modo que o cultural já não se limita às suas formas anteriores, tradicionais ou experimentais, mas é consumido a cada momento da vida cotidiana, nas compras, nas atividades profissionais, nas várias formas de lazer televisivas, na produção para o mercado e no consumo desses produtos, ou seja, em todos os pormenores do cotidiano. O espaço social está agora completamente saturado com a cultura da imagem(...)” Cf. “Transformações da imagem na pós-modernidade”(1998) in: *A Cultura do Dinheiro*. Petropolis: ed. Vozes, 2002, p.115

⁴³⁴ Como próprio Jameson lembra, sua posição deve em grande parte à teoria da imagem de Guy Debord. Cf. *Pós-modernismo: Lógica cultural*, p. 45, p. 246 e p. 283. Em “*Periodizando os anos 60*”, Jameson destaca também a importância das contribuições de *A Indústria Cultural* de Adorno e da noção de *cultura do simulacro* de Baudrillard. Cf. *ibidem*, pp. 105-106.

⁴³⁵ KOOLHAAS, R. *Três Textos sobre a Cidade*, p. 79

Junkspace “tudo pode se transformar em gótico taiwanês; dentro de três anos pode derivar para o nigeriano da década de 1960, para o chalé norueguês ou o cristão por omissão”.⁴³⁶

As teses de Jameson evidenciam que a mecanização da cultura no pós-moderno ocorre consoante a uma homogeneização e serialização, mas também mediante uma estilização que é, em aparência, inovação.⁴³⁷ Esta contradição é subjacente à funcionalidade pós-fordista da mercadoria: homogeneização e estilização visando parecer inovação. Koolhaas sintetizou bem tal ideia ao afirmar que no Junkspace “o pitoresco extrai-se agora do homogeneizado, o singular liberta-se do estandardizado”⁴³⁸

Este diagnóstico de Jameson não está isolado de uma análise da situação das artes neste período. Para o autor, nos anos 60 e 70 se tem uma canonização das experiências artísticas vanguardistas modernas e, ainda, uma assimilação de seus dispositivos por agentes promotores da cultura comercial e midiática.⁴³⁹ Entra em declínio o ideário segundo o qual as artes tem um potencial transformador ou mesmo emancipatório, capaz de apontar para novas formas de sensibilidade, de representação e mesmo novas formas de vida. Há um esgotamento tanto das ditas vanguardas heroicas, construtivas, mais otimistas com os avanços técnicos – como o futurismo italiano, o construtivismo russo, a arquitetura da Bauhaus⁴⁴⁰ – como para as vanguardas negativas (Dadaístas, Surrealistas, Situacionistas), que tinham a arte como um campo de formulações que questionavam a tradição, subvertiam a ordem social, os valores e a racionalidade da sociedade civil burguesa europeia do início do século XX.

No que diz respeito às dinâmicas próprias do campo das artes, a crise se deve em grande medida ao fato de na década de 60, numa tentativa de ruptura com os cânones modernos, iniciativas artísticas passarem a demonstrar certo gosto pelas poéticas da mistura, do hibridismo, do contato com a cultura de massas. Estes artistas consideravam a estética moderna

⁴³⁶ KOOLHAAS, *Três Textos*, p. 76

⁴³⁷ Neste sentido afirma Jameson: “a mercantilização hoje é também uma estetização – que a mercadoria também é consumida ‘esteticamente’”. “Globalização e estratégia política”. In: *A Cultura do Dinheiro*. Petrópolis: ed. Vozes, 2001. p. 23.

⁴³⁸ KOOLHAAS, *Três Textos*, p. 77

⁴³⁹ Nos termos de Jameson: “os casos de pós-modernismo aparecem em sua maioria como reações específicas a formas canônicas da modernidade, opondo-se a seu predomínio na Universidade, nos museus, no circuito das galerias de arte e nas fundações. Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos – o Expressionismo Abstrato, a grande poesia de Pound, Eliot, o Estilo Internacional de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies, ou mesmo em Stravinsky, Joyce, Proust e Thomas Mann -, estes que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena com os anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos, constrangedores, consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo venha a surgir”. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, pág 16.

⁴⁴⁰ David Harvey trilha os mesmos passos de Jameson, mencionando uma “despolitização do modernismo” arquitetônico, assimilado pelo *establishment* cultural na sociedade liberal norte-americana. De modo mais categórico, afirma sobre este momento de inflexão: “parecia que essa arte e essa cultura não podiam senão monumentalizar o poder corporativo ou estatal, ou ‘o sonho americano’, como mitos autorreferenciais”. Em HARVEY, D. *A Condição Pós-moderna*, p. 43

demasiado purista, hermética, de uma racionalidade austera e empobrecida. Em oposição aos modernos, estes tenderam a uma simpatia pelo comercial-vulgar, pelo kitsch, como podemos ver já na arquitetura de Robert Venturi e na Pop Art de Andy Warhol, ou mesmo numa celebração da reapropriação aleatória da história, como no caso de Charles Moore. Esta estética do hibridismo, das misturas aleatórias têm uma flexibilidade que é conveniente para a indústria crescente da propaganda e publicidade, do marketing, que incorporam referências antes reservadas às artes. Nesse sentido se entende o trecho

a especificidade histórica do pós-modernismo deve, portanto, ser finalmente discutida em termos da funcionalidade social da própria cultura. Como foi dito acima, o alto modernismo, seja qual for seu conteúdo político patente, era de oposição e marginal dentro de uma cultura burguesa vitoriana, filisteia ou dos anos dourados. Embora o pós-modernismo seja igualmente ofensivo sob todos os aspectos enumerados (pense-se no punk rock ou na pornografia), já não é, de maneira alguma de oposição no mesmo sentido.⁴⁴¹

As práticas artísticas no modernismo foram, pode-se dizer, uma *cultura de oposição*, portanto contrárias às valorações e formas de legitimidade da *cultura burguesa* europeia do fim do século XIX e início do XX. As práticas estéticas no momento pós moderno, por sua vez, reiteram estratégias modernas, mas agora já assimiladas a uma cultura hegemônica.⁴⁴² Por isso se diz que no pós-moderno as manifestações que antes eram subversivas e transgressoras agora detêm outros significados e outra posição social. Estas linguagens ainda agressivas foram incorporadas pelos agentes midiáticos, pelas instituições de arte e de eventos; foram integradas e reestetizadas pelos circuitos de consumo.

Jameson ilustra tal tese a partir da noção de “pastiche”, pensada em oposição à de “paródia”. Segundo o autor, a paródia foi uma prática típica dos autores modernos, caracterizada por um mimetismo irônico, satírico, cujo intento era subverter normas lingüísticas, regras estabelecidas, maneirismos estilísticos canonizados e, de modo mais geral, a tradição burguesa da Europa na era vitoriana. Isto significa que havia sempre a tradição e essa

⁴⁴¹ “Periodizando os Anos 60”, p.107.

⁴⁴² Não parece arbitrário nem distante explicar as teses de Jameson a respeito de como uma “cultura de oposição” no modernismo se torna “cultura dominante” no pós-moderno, a partir dos termos de Raymond Williams, outro autor chave para os estudos culturais (e mesmo para Jameson). Williams entende cultura dominante ou hegemônica (ou mesmo hegemonia) como o processo complexo por meio do qual indivíduos, coletividades e instituições incorporam e transmitem significados e valorações, de modo a constituir “um sentido de realidade para a maioria das pessoas em uma sociedade, um sentido absoluto por se tratar de uma realidade vivida além da qual se torna muito difícil para a maioria dos membros da sociedade mover-se, e que abrange muitas áreas de suas vidas”. WILLIAMS, “Base e superestrutura na teoria marxista da cultura”. Em: *Cultura e materialismo*. São Paulo: ed. Unesp, 2011, p.53. Para a definição de “cultura opositora” conferir ob.cit., pp. 55-56. As relações entre produção, reprodução e incorporação de valores instaurados é de fundamental importância para a sociologia da cultura de Williams. Para compreender tais dinâmicas vale conferir também *Cultura*. São Paulo, ed. Paz e Terra, 2000, pp. 201-202

ordem estabelecida à qual a paródia se reportava de modo irônico-crítico. Já o pastiche, embora mantenha o procedimento da *mimesis*, “ sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico”⁴⁴³. O pastiche é, muitas vezes, a repetição das táticas de choque numa sociedade já flexibilizada, capaz não somente de absorvê-los como dar às propostas pretensamente inovadoras um caráter de uma mercadoria novidade. Nesse sentido, conclui Jameson, se a paródia é irônica, o pastiche é cínico, pois encena uma subversão que na realidade não ocorre mais, nem tem nenhum conteúdo utópico-transformador. A própria normatividade foi de certo modo eclipsada, a linguagem agora é veiculada e hiperinflacionada por agentes econômico-culturais. E o que paira aqui é novamente a tese central de Jameson: “a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias.”⁴⁴⁴

Estes fenômenos que moldam uma realidade social estetizada e homogeneizada têm, segundo Jameson, impacto na maneira como os sujeitos constituídos nessa realidade organizam suas experiências espaço-temporais. Rompe-se, para essas novas gerações, a estrutura linear e unitária que organizava a temporalidade pessoal e coletiva dos sujeitos sociais. O que antes era “a dimensão indispensável para qualquer reorientação vital de nosso futuro”, transforma-se “numa vasta coleção de imagens, um enorme simulacro fotográfico”⁴⁴⁵. Disto decorre, entre outras, que “o próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados”⁴⁴⁶

Na hipótese de Jameson sobre o capitalismo tardio há um quadro amplo de mudanças estruturais, envolvendo campos diversos da vida social. Ainda neste esforço por uma explicação unificada dessa nova onda de modernização das forças produtivas, Jameson vislumbra mudanças no modo como socialmente se organiza e produz arquitetura e cidades.

⁴⁴³ “Pós-modernidade e sociedade de consumo”, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, no. 12, jun. 1985, p.18

⁴⁴⁴ JAMESON, *Cultura do Dinheiro*, p.73. Tal tese está presente, em termos parecidos, em *Pós-modernismo; a lógica cultural do capitalismo tardio*, p 14: “ na cultura pós-moderna, a própria cultura se tornou um produto, o mercado tornou-se seu substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem”.

⁴⁴⁵ Idem, *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*, p.45

⁴⁴⁶ ibidem, p. 46. David Harvey, quando menciona as relações entre espetacularização e empobrecimento da experiência dos sujeitos, reforça a posição de Jameson: “o caráter imediato dos eventos, o sensacionalismo do espetáculo (político, científico, militar, bem como de diversão) se tornam a matéria de que a consciência é forjada. Cf. HARVEY, *A Condição Pós-moderna*, p 57. É importante lembrar que também Harvey, nesta mesma obra, mostra em que medida o modo de experienciar o tempo e o espaço não detém uma forma única e atemporal, mas condicionada historicamente por processos de produção, organização e reprodução da existência social. Isto para argumentar que nesta fase de modernização ligada a regimes flexíveis de acumulação se tem novas formas sociais de apropriação, uso e produção do espaço e do tempo.

Segundo o autor, uma imagem paradigmática para compreender as condições socioespaciais no pós-moderno está num hotel nos Estados Unidos, projetado e construído por um arquiteto-empresário: o Hotel Bonaventure, de John Portman, em Los Angeles.⁴⁴⁷ Jameson o caracteriza como um “hiperespaço”⁴⁴⁸, ou então, um “espaço total”⁴⁴⁹, cuja aspiração é ser “um mundo completo, uma espécie de cidade em miniatura”; ou seja, um edifício que não pretende se integrar à cidade, mas ser “seu equivalente ou substituto”.⁴⁵⁰ É preciso sublinhar que isto não diz respeito apenas ao tamanho do edifício, resultante de suas possibilidades construtivas, mas sobretudo às relações que estabelece com o meio urbano. Por isso Jameson parte, então, a uma análise que encontra o modo como tais objetivos se transformam em linguagem arquitetônica.

O autor nota, primeiramente, a dificuldade de encontrar entradas e saídas do hotel, bem como orientar-se em seu interior. Todas as três entradas do hotel, lembra Jameson, parecem entradas laterais ou de fundo – sem uma marquise ou qualquer elemento que as destaque. A entrada que se pode considerar principal dá acesso ao segundo andar, de onde se toma uma escada rolante até a portaria. Esta cisão em relação à cidade, nota Jameson, é muito diferente daquela dos espaços dos modernos. Se sob os pilotis dos modernos havia um significado simbólico real, cuja tentativa era criar um novo espaço utópico, um *novum* capaz de transformar o ambiente construído pelo poder de sua nova linguagem espacial, agora, no hiperespaço pós-moderno simplesmente se abandona a cidade, deixando-a como está. Por isso conclui Jameson a respeito deste hiperespaço: “não se espera nenhum outro efeito, nenhuma transformação utópica protopolítica”⁴⁵¹. A própria linguagem populista, seguindo o léxico das sedes do big business de Los Angeles, confirma essa ausência de negatividade ou crítica no Bonaventure. É válido ressaltar, como faz Jameson, que a esta mudança na produção do espaço corresponde uma nova prática coletiva: “uma nova modalidade segundo a qual os indivíduos se movem e se congregam, algo como a prática de uma nova e historicamente original hipermultidão”.⁴⁵²

Outras mudanças são relevantes neste edifício emblemático. O passeio narrativo característico da experiência espacial aqui foi substituído pelas conexões mecânicas dos elevadores e escadas rolantes. O que predomina no átrio ou no saguão, diante de uma coluna central cercada por um lado em miniatura e das quatro torres residenciais, é a impossibilidade de se pensar a organização do espaço pela composição de volumes e, ainda, de construir

⁴⁴⁷ JAMESON, F. *Pós-modernismo: lógica cultural do capitalismo tardio*, p. 64.

⁴⁴⁸ *ibidem*, p. 65

⁴⁴⁹ *ibidem*, p. 66

⁴⁵⁰ *ibidem*, p. 66.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 67

⁴⁵² *ibidem*, p. 66

perspectivas. É predominante uma experiência de desorientação. Por isso, destaca o autor, que esse hiperespaço “conseguiu ultrapassar a capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante e mapear cognitivamente sua posição em um mundo exterior mapeável”⁴⁵³. Interessante perceber que, quando Koolhaas fala do amontoado junkspace como uma infraestrutura ininterrupta de escadas rolantes, ar condicionado, aspersores, portas corta-fogo, cortinas de ar quente, ao arquiteto menciona algo que lembra a visão de Jameson sobre o Bonaventure: “é sempre tão interior e tão extenso que raramente se vislumbram limites”⁴⁵⁴. Koolhaas parece perceber no *junkspace* a mesma desorientação fenomenológica sentida por Jameson no hotel de Las Vegas.

Jameson não poupa homologias entre o hotel e o espaço social deste mesmo momento histórico. Para Jameson, esta “desorientação” nos diz muito da incapacidade pós-moderna “de mapear a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais”⁴⁵⁵. A análise do Bonaventure como ícone do pós-moderno teve sua fortuna crítica. Sharon Zukin, quando reflete sobre as paisagens geopolíticas recentes, volta ao hotel Bonaventure, salientando a contribuição de Jameson. Embora as análises de Zukin não compartilhem da ideia de uma lógica cultural do capitalismo tardio, mas privilegiem as ambiguidades e polaridades deste momento histórico, a autora reconhece que as análises de Jameson foram eficientes em mostrar a base material de símbolos culturais contemporâneos, uma vez que aproximaram a emergência das formas arquitetônicas pós-modernas ao triunfo do estágio multinacional do capital⁴⁵⁶.

É importante frisar que, para Jameson as teses acerca desse estágio tardio da modernidade capitalista não configuram um diagnóstico pessimista. Jameson o analisa de modo a manter a complexidade desses fenômenos em seus aspectos contraditórios, explorando dessas contradições seu potencial de superação. A saída do autor é, uma vez que a experiência da coordenada temporal foi em grande medida solapada, as análises devem conferir uma ênfase na coordenada espacial. A análise-crítica do pós-moderno deve passar por um “mapeamento cognitivo” de estruturas espaciais, isto é, entender o modo como processos sociais produzem seus espaços – sejam estes redes globais, cidades ou mesmo fenômenos arquitetônicos. Em última instância, é esta passagem pelo mapeamento do espaço social o que possibilita a reconstituição de um sentido para a história.

⁴⁵³ ibidem, p. 70

⁴⁵⁴ ibidem, p. 71

⁴⁵⁵ ibidem, pp. 70-71

⁴⁵⁶ ZUKIN, Sharon. *Landscapes of Power: from Detroit to Disney World*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, p. 25

De fato, o panorama do capitalismo tardio de Jameson tem diversas convergências com o espaço social descrito em *Junkspace*. No entanto, ainda que o ensaio de Koolhaas atente para fenômenos fundamentais da atual cultura urbana das grandes cidades – sejam as centrais ou as periféricas –, o tom distópico do texto tende a fazer diagnósticos pouco matizados. Como já destacou Harvey, esta foi uma característica da escrita de sociólogos e teóricos da década de 80 como Jean Baudrillard, Paul Virilio e mesmo Jameson em alguns momentos. Para Harvey estes adotam uma “hiperretórica”, que, apesar de impactante, descola-se da multiplicidade dos fenômenos sociais.⁴⁵⁷ Isto é relevante para caracterizar os textos de Koolhaas nos anos 2000, quando o arquiteto acentua seu gosto pelas fórmulas de alto impacto, que apontam ora para o esgotamento de sua mobilização, ora para a inversão deliberada desta. Em artigo recentemente publicado no Brasil, Hal Foster também destaca o caráter apocalíptico do ensaio *Junkspace* e lembra, com Walter Benjamin, que “a crítica é uma questão de correto distanciamento”, argumentando que Koolhaas está demasiadamente próximo das pressões exercidas pelos eventos da sociedade de informação e consumo.⁴⁵⁸

Com um pouco mais de distanciamento, talvez Koolhaas-OMA-AMO pudessem perceber algo digno de nota. Do campo do político – dos conflitos historicamente arraigados, das lutas por reconhecimento, das divergentes demandas coletivas, das disputas pelo espaço – ainda emergem forças efetivas na cultura urbana das metrópoles.⁴⁵⁹ Por ora, vale sublinhar que no momento da crítica ácida e distópica do *junkspace* Koolhaas parece estar ciente de que, na cultura urbana das cidades genéricas em regimes de modernização global, o modelo de pensamento arquitetônico pautado pelas “redefinições” tende ao esgotamento, ou dito mais propriamente, as “redefinições” se tornam pouco operativas do ponto de vista crítico-transformador. Quando o autor lembra que “a globalização transforma a linguagem em *junkspace*”, um marasmo da fala, parece vislumbrar que transformações nas funções do arquiteto estão para além do modelo das redefinições utilizado desde *Nova York Delirante*. Em outros termos, Koolhaas parece entrever que a reorientação da modernização em termos amplos – técnica, econômica e sociopolítica – *requereria mudanças na práxis arquitetônica e, ainda, deslocamentos nas funções públicas da figura de arquiteto*. Mas estes Koolhaas-OMA-AMO não vão levar a cabo.

⁴⁵⁷ Harvey comenta sobre a *hiperretórica*: “apesar de seu brilho, também perde o domínio da realidade que busca representar e da linguagem que poderia ser usada adequadamente para representá-la em seus escritos mais multiformes”. Cf. HARVEY, *A Condição pós-moderna*, p.316.

⁴⁵⁸ Cf. FOSTER, H. “Running Room”. Em: Revista Serrote, n.15, nov. 2013, p. 219

⁴⁵⁹ Para sustentar esta afirmação, poderíamos buscar referências em diversos campos disciplinares – da sociologia urbana, a geografia ou mesmo o urbanismo. Para não nos deslocarmos bruscamente, vale conferir o livro de Montaner e Zaida Muxí. *Arquitetura e Política*. Barcelona:ed. Gustavo Gili, 2014

2) OMA-AMO: a arquitetura em sua forma pura

Ora, grafismos, colagens e foto-montagens já são técnicas incorporadas às práticas do OMA. O trabalho gráfico se torna tão relevante ao S,M,L,XL a ponto de seu designer, Bruce Mau, ser co-autor do “romance sobre a arquitetura”⁴⁶⁰. Em meados dos anos de 1990, a criação do AMO – a agência espelhada do OMA – reforça essas aproximações e dá continuidade às redefinições da prática arquitetônica numa realidade que, como já destacou Jameson, é cada vez mais permeada pela comunicação, na qual a produção simbólica se torna ainda mais central às dinâmicas sociais. Isto significa, para Koolhaas e os idealizadores do AMO, que nesta realidade a arquitetura pode se desprender dos ofícios da edificação, em direção a um raciocínio arquitetônico das conexões imateriais, informacionais e da produção em geral. Segundo seus apresentadores, AMO é como uma “célula reflexiva”, que “aplica o pensamento arquitetônico em sua forma pura às questões de organização, de imagem, de cultura e de programa, definindo os meios – do conceitual ao operacional – para apreender a totalidade dos potenciais da situação contemporânea”⁴⁶¹. Em termos concretos, isto possibilitou aos escritórios OMA e AMO produzir análises de dados e estatísticas, mobilizando questões sociopolíticas e econômicas, traduzindo em números as questões sobre as cidades – crescimentos demográficos abruptos, urbanizações desregradadas, provimento de infraestruturas diversas.

⁴⁶⁰ Este é o modo como se caracteriza a obra é caracterizada em sua contracapa

⁴⁶¹ STERLING, Michael B. Qu'est-ce que l'OMA. A Propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture. Paris: Ed. Le Moniteurs, 2004, p. 179

9)Content (2004), Aura.



10)Content (2004), PerbAaDAy (Prada +ebay)

A screenshot of an eBay auction listing for Prada shoes. The listing is displayed on a spiral-bound notebook. The text on the left side of the notebook reads:

COEAST
Milan 48 27 319 17 21
Aura

BEAUTIFUL PRADA SLINGBACKS WLOGO SZ 10
Item #431904257

Currently **\$150.00** First bid \$150.00
Quantity 1 # of bids 0 bid history | with emails
Time left 10 hours, 48 mins + Location NY
Country/Region USA/New York
Started Sep-07-00 17:22:50 PDT mail this auction to a friend
Ends Sep-17-00 17:22:50 PDT watch this item

Seller (Rating) pookiee23 (112)

This is an authentic pair of Prada shoes. These shoes are a size 40 or US 10. They are made out of a material Prada is calling canvas tech in grey. They are brand new and never worn. These fabulous shoes are made in Italy. They will come to you in a Prada box. Please e-mail me with any questions for this is a final sale. There is no returns or exchanges. Buyer pays \$5.00 priority shipping. Will ship internationally but pricing varies. I accept money orders or checks. You may also use X.COM and PAYPAL.COM if you wish to use a credit card. Good luck bidding.

PerbAaDAY™
Presentation is everything.

The notebook also features two photographs of the shoes. The top photo shows a pair of white Prada slingback shoes on a dark wooden table. The bottom photo shows a pair of white Prada slingback shoes on a red and gold patterned surface. The PerbAaDAY logo is visible in the bottom right corner of the notebook page.

Em *Content*, a primeira publicação conjunta OMA-AMO, há desde um Atlas AMO sobre o crescimento populacional dos centros urbanos nos cinco continentes, até gráficos aproximando a porcentagem de analfabetismo a números de população carcerárias nos países do mundo, ou ainda, gráficos que identificam o aumento do número de viagens aéreas ao Oriente.⁴⁶² Ainda em *Content* OMA-AMO utilizam colagens com o intuito de gerar estranhamentos, produzir caricaturas e paródias, seja de agentes políticos importantes, seja de elementos da cultura comercial-midiática. Sob o título “Aura”, uma imagem apresenta espectadores de um desfile de moda no qual a modelo se encontra desmaterializada. Em seguida, com o título “apresentação é tudo”, em tom irônico AMO traz um objeto de desejo na esfera da moda numa imagem amadora e sem tratamento, num contexto prosaico e vulgar. A imagem é de um sapato Prada à venda, sob uma cadeira em vidro e metal oxidado, num valor provavelmente muito abaixo dos apresentados nos circuitos de luxo.

Ainda reconhecendo este circuito que vai do contexto glamouroso do consumo de luxo ao mercado informal, OMA-AMO fazem, pode-se dizer, uma paródia de si mesmo. Uma imagem com camisetas cujos logos são projetos icônicos do OMA — Casa da Música, Biblioteca de Seattle, Epicenter Prada NY — sendo vendidas na rua de uma cidade qualquer. Os garotos propagandas do anúncio são afrodescendentes, como os imigrantes ilegais que estendem seus objetos nas ruas das grandes cidades da Europa rica — aliás, uma imagem trazida na contracapa. Com isto, OMA-AMO parecem lançar mão de um dispositivo análogo ao dos que se via em publicações do grupo *Archigram*, para quem trabalhos gráficos poderiam “injetar ruído no sistema”⁴⁶³. Mas, neste caso, um sistema do qual OMA-AMO estão cientes fazerem parte. A escolha por temas ligados ao campo da moda não são alheios a realidade do OMA-AMO. Pelo contrário, *Content* é publicado no mesmo período em que os escritórios estabelecem a parceria com a marca PRADA.

PRADA, OMA-AMO e suas “Sinergias” com o Mundo da Moda

Ainda que tenhamos passado brevemente pelos artigos “Brand Zones” e “Nikevolution” do Harvard Design School II, percebeu-se de que maneira a expansão das atividades de mercado (shopping) estiveram ligadas, a partir dos anos 70, às estratégias corporativas para agregar valor e obter posições competitivas num consumo de luxo sem recorrer à otimização da produção. Boa parte dessas, como se viu, gira em torno da “identidade da marca”, da “personalidade da grife”, ou mesmo daquilo que fornece sua “fonte de autoridade” — retórica que tenta fornecer ao

⁴⁶² cf. *Content*, pp. 96-99

⁴⁶³ Citado em FRAMPTON, K. *História Crítica da Arquitetura Moderna*, p. 342.

consumo de objetos e serviços o estatuto e a intensidade de experiências autênticas. Nesse sentido, as *NikeTowns* e as *BrandZones* são espaços que incorporam todos os pretensos valores divulgados pela grife e, em última instância, são parte do fenômeno de transformação da vida pública e das experiências cotidianas em vivências de consumo. Neste momento trato dos trabalhos de OMA-AMO em parceria com a grife Prada, com o intuito de evidenciar que as multiplicações dos trabalhos de Koolhaas fazem com que o arquiteto se torne objeto dos diagnósticos para os quais ele próprio contribui. Em termos mais contundentes, poderíamos dizer que em seu percurso rizomático Koolhaas ativa uma *erotização* que não objetiva tanto proliferar a densidade do urbano, mas sim conduzir a vida pública aos espaços públicos®, mercantilizados pela marca registrada.

No caso da grife Prada, a iniciativa de criar uma *personalidade da marca* se desenvolve sob a crença de que o acesso a seus objetos e serviços seriam algo como um *way of life*. Exatamente nesses termos se expressa o CEO da marca: “Quando alguém compra um objeto ou um artigo de roupa numa das nossas lojas, eles estão na verdade a comprar a associação a um genuíno estilo de vida. É a *identidade* que faz de uma carteira, um par de sapatos, ou um sobretudo, verdadeiros itens de luxo”⁴⁶⁴. As declarações do diretor de marketing da Nike, posteriormente da Starbucks seguem o mesmo tom:

A Nike, por exemplo, está alavancando a profunda ligação emocional que as pessoas tem com os esportes e a forma física. Com a Starbucks, vemos como o café vem se entrelaçando com a vida das pessoas, e essa é nossa oportunidade de alavancagem emocional (...) uma grande marca enaltece – acrescenta um maior sentido de propósito à experiência, seja o desafio de dar o melhor de si nos esportes e nos exercícios físicos ou a afirmação de que a xícara de café que você bebe realmente importa⁴⁶⁵

A tentativa de aproximar a identidade da marca a um *way of life* atua sobretudo na produção e divulgação de significados socialmente ansiáveis, conferindo significância a experiências de consumo; mobiliza emoções e desejos, valorações e hábitos culturalmente estabelecidos. Os espaços especializados, capazes de incorporar toda a mitologia da marca funcionam, neste sentido, como monumentos; templos da grife que marcam presença na paisagem urbana das cidades com visibilidade global. Segundo autores mais atentos à história da grife, no caso da Prada a criação dos mitos da “identidade da marca” se deu pela via da aproximação com um

⁴⁶⁴ The Prada Life, p. 123, friso nosso. Mas é também nesses termos que se expressam os CEO da Diesel Jeans: “Não vendemos um produto, vendemos um estilo de vida. Acho que criamos um movimento (...) O Conceito da Diesel é tudo”. Citado em KLEIN, Naomi. *Sem Logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Trad. de Rytta Vinagre. Rio de Janeiro: ed. Record, 2008, p. 48

⁴⁶⁵ KLEIN, Naomi.op.cit., p. 45

hall de símbolos ligados a um *way of life* com perfil inovador, liberal e crítico.⁴⁶⁶ Para tanto, algumas das fórmulas adotadas pela corporação foram: a vinculação da marca a personalidades de destaque e, ainda, a aproximação com o mundo das artes – uma esfera até então distante do prosaísmo da produção e consumo de mercadorias.⁴⁶⁷ Segundo seus biógrafos, a primeira das estratégias se desenvolve em torno da figura de sua diretora criativa e proprietária, Miuccia Prada.⁴⁶⁸ Proveniente de uma família tradicional católica, em seu período universitário Miuccia estuda Ciências Políticas, faz parte do Partido Comunista Italiano, cultiva uma personalidade iconoclasta e hábitos liberais. Como destaca Gian Luigi Parracchini, passada a fase de ambivalências ideológicas e já consolidada como grande empreendedora do setor da moda Miuccia não poupa “o mito,(...) da snob comunista que ia para as manifestações entregar panfletos vermelhos vestida como uma ‘wealthy flower child’, ou seja, uma hippie evoluída, ou como uma cliente dos mais finos ateliers franceses – tanto Yves Saint Laurent como Pierre Cardin”.⁴⁶⁹ Como relata o próprio biógrafo, a aproximação entre Koolhaas e Miuccia foi um modo de unir, num só lance, as duas estratégias da grife. Para Miuccia, Koolhaas “é uma das pessoas por aí que vive de modo a tentar expandir o nosso entendimento do que é contemporâneo. Ele é sempre provocador. Num certo sentido ele e eu temos a mesma atitude. Quebrar as regras. Andar sempre para a frente”⁴⁷⁰

Ideias da Bigness Fora de Lugar: Koolhaas na mercantilização do cotidiano

Os trabalhos com a Prada tiveram início com o *Epicenter New York*, a loja situada no edifício do antigo museu Guggenheim Soho. Nos termos entusiasmados do biógrafo de Miuccia, um “espaço comercial sem logo, uma mistura entre galeria de arte e pura experimentação – pura Nova York”⁴⁷¹. Já para Koolhaas os novos epicentros da Prada oferecem “uma diversificação da experiência de comprar”. À função comercial se somam “uma série de outras tipologias espaciais experimentais”, quais sejam, um ambiente especializado em cuidados e serviços personalizados, um arquivo dotado de um inventário de coleções presentes e passadas; área de intercambio – com acumulação de informação que se renova

⁴⁶⁶ cf. RYAN, Nicky. “Prada and the art of patronage. Fashion Theory: the journal of dress, Body and Culture, 11. Retirado de : <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/1381>

⁴⁶⁷ além da parceria com Koolhaas, a Prada também faz parcerias com artistas como Sachs, Gursky, Elmgreen & Dragset.

⁴⁶⁸ A presença da Prada entre personalidades marcantes, como nota Teresa Ribeiro mas também AMO em *Content*, no seriado norte-americano *Sex and the City*. A protagonista tem hábitos liberalizados, é autora de uma coluna num jornal novaiorquino, não estabelece relações amorosas muito fixas e, entre outras características, é aficionada por sapatos Prada. Cf *Content*, p. 230

⁴⁶⁹ PARRACCHINI, Gian Luigi – *The Prada Life*, p. 43.

⁴⁷⁰ Apud PARRACCHINI, G.L., p. 233-234.

⁴⁷¹ *The Prada Life*, p234.

constantemente, novas aplicações tecnológicas e compras pela rede –, biblioteca – dedicada a evolução da moda –; e mais um espaço denominado “rua”, destinado a “múltiplas atividades, liberado das pressões da compra”.⁴⁷² Neste espaço denominado “rua”, que cruza o edifício internamente desde o acesso pela Rua Broadway até a Mercer, as vestimentas e acessórios estão dispostos de maneiras diversas, tentando fugir dos padrões de lojas com vitrines e araras. Vestimentas são expostas ora em nichos nas paredes, ora em algo como uma jaula cerrada por grades e com iluminação direcionada; algo que, estimulando sensações do visitante-consumidor, remete-nos ao fetiche pelo proibido. Ainda ao longo desta “rua” no interior da loja configura-se um ambiente que se assemelha a uma onda, uma pequena escada anfiteatro com parede e teto translúcidos, onde OMA-AMO e Prada desenvolvem, em ocasiões determinadas, “projetos não-arquitetônicos” como exposições e performances.⁴⁷³ Segundo Koolhaas, esta onda é pensada “como meio de conexão natural com o generoso nível inferior e para guiar os clientes até as partes menos visíveis da loja”.⁴⁷⁴

No exemplo paradigmático da *Bigness* – a *Très Grande Bibliotheque de Paris* – as estratégias projetuais foram reduzidas a duas: resolver as partes enfadonhas com a estrutura dominó e concentrar-se em espaços especiais. No epicenter NY OMA-AMO se liberaram da primeira parte e desdobraram com anacronismos diversos a segunda, já que a “parte maçante” do programa é enxuta e a estrutura dominó já fazia parte do *as built*. Não há um grande contentor a ser projetado, portanto *stricto sensu* não há hiperarquitetura, mas os recursos aos espaços fluidos e conexionistas da *Bigness*, antes usados na busca por reativar a vida urbana e forjar liberdades, agora operam em direção diametralmente outra, qual seja, abrigar mais e mais atividades no interior de ambientes privados, tentar conferir autenticidade à experiência do consumo, como se fosse possível atribuir ao espaço fechado do comércio de luxo o estatuto de “rua”, o espaço público por excelência. Como veremos adiante, Koolhaas-OMA-AMO parecem se perder deliberadamente nessa confusão epistemológica entre público e privado.⁴⁷⁵

OMA-AMO estão operando com o seguinte método: deslocar um elemento – aqui ideias-força da *Bigness* – para um contexto que lhe é estranho. Ora, foi Koolhaas quem reconheceu

⁴⁷² El Croquis, 131-132. AMO-OMA Rem Koolhaas 1996-2006 – delirio y más, p. 149, grifo nosso.

No mesmo sentido afirma Koolhaas, Projects for Prada Part I: “fazer compras não pode ser um ato idêntico; deve-se procurar a variedade de espaços numa loja; promover a sensação de exclusividade; transformar a loja da marca numa anfitriã da cidade; saber combinar a manutenção da identidade da marca com sua transformação permanente no tempo; manter a intimidade de uma companhia pequena e, sobretudo, introduzir tipologias não-comerciais no interior da loja, com eventos culturais e atividades não ligadas à venda”. Citado em *Arquitetura na Era Digital Financeira*, p. 41.

⁴⁷³ Cf. *Content*, pp.326-327

⁴⁷⁴ El Croquis 131-132, p. 152

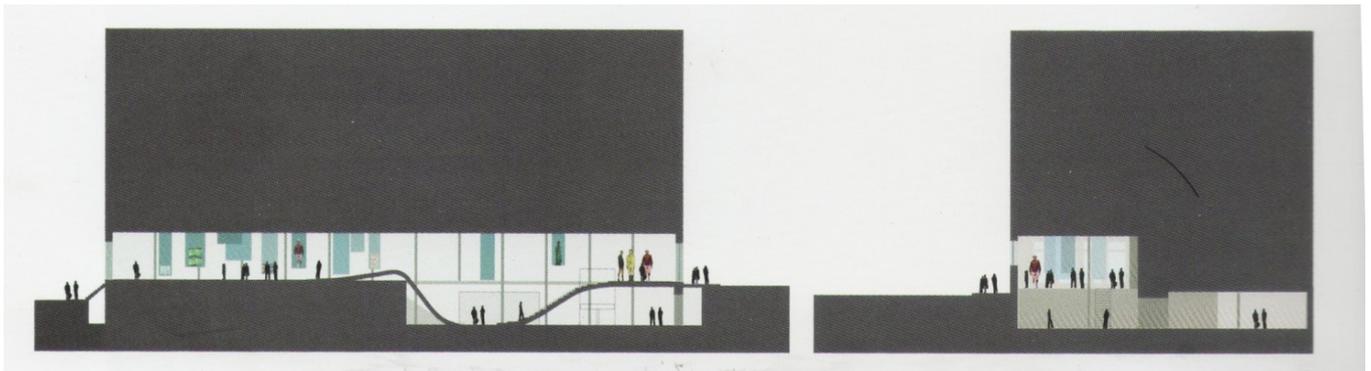
⁴⁷⁵ O caráter controverso da aproximação de Koolhaas-OMA-AMO com a Prada chama a atenção de muitos dos que analisam sua obra. Aaron Betski, no *Qu’est-ce que l’OMA*. Hal Foster em *Architecture and Empire*, Michael Speaks em *Two Stories of the Avant-garde*, Arie Graafland em *Sobre a Criticalidade*; e muitos outros.

que, se os espaços de consumo não são causas diretas da anomia urbana do *junkspace*, reforçam-na significativamente. O que temos no Epicenter NY são estratégias projetuais atuando na programação de hábitos de consumo e na potencialização da cultura corporativa Prada. E o próprio Koolhaas desenvolve este argumento:

Os projetos para a companhia italiana de moda Prada compreendem desde *a investigação em torno de hábitos de consumo até a proposta de novas estratégias relacionadas com a imagem da marca*, passando pela criação de três grandes lojas nos EUA. Mas além de reestruturar a realidade física da marca, a presença virtual da marca é simultaneamente definida por meio de projetos que fazem um uso extensivo da tecnologia no interior das lojas e a criação de um website. A combinação destes aspectos gera um serviço integrado que permite à Prada desenvolver um novo sentido de exclusividade, assim como reforçar a aura multifacetada e fascinante da grife.⁴⁷⁶

A este quadro de dispositivos podemos chamar de *marketing integrado*, ou então, de *gerenciamento da identidade da marca*, isto é, o uso das tecnologias diversas – físicas, comunicacionais, virtuais – com o intuito de prever e moldar hábitos de consumo, reproduzir a mitologia aurática da marca, multiplicar o capital simbólico que fideliza a clientela, expandir sua presença em diferentes espaços e esferas da vida cotidiana e, com isto, manter em alta a curva de lucratividade da companhia. Como afirma o próprio excerto, estas estratégias se expandem ao ponto de a arquitetura dos espaços exclusivos, a ambientação e o que chamou anteriormente de “inteligência arquitetônica em sua forma pura” se integrarem ao gerenciamento da marca.

11) OMA, *Epicentro Prada Nova York* (2000)



12) OMA, *Epicentro Prada Nova York* (2000)

⁴⁷⁶ El Croquis, 131-132. AMO-OMA Rem Koolhaas 1996-2006 – delírio y más, p. 149, grifo nosso.



13) Content. OMA, *Epicentro Prada Nova York* (2000)

Out of fashion

Since opening the store in New York, Prada and AMO have collaborated on over 30 non-architectural projects. Here's a sample....

1 milan
45°27'N
9°17'E

1

10 / May / 03
19:00

平行的 宇宙

3

PARALLEL UNIVERSE

4

100% -1%

BY NICOLAS FIRKET AND MARKUS SCHAEFER

Architects are familiar with rupture - a succession of manic labor and post-delivery abandonment. With Prada, OMA-AMO has left architecture's wild mood swings and entered (unwittingly) the state of an eternal jogger's high. Instead of disengaging after

implementation, AMO has a continuous involvement with the store and its displays. Prada SoHo is not about architecture anymore, but about a timeline of events and media production. Prada is not a client, but collaborator and source of content.

1 Prada Epicenter: "Epicenter" implies destabilization as concept. The store should not be a shrine to a brand, but an ongoing experiment. In New York, it hosts events to re-inject public space into the commercialized desert of SoHo, then exploits the events as potential content sources.

2 Ubiquitous Information: The store has layers of changeability, of which media is the most flexible. Information technology aims to permeate space with information - at once digital ornament and roving window into the stock and customer databases. Digital information offers a parallel reality and an opportunity to

instigate new scenarios that unfold in space. Technology extends the store to the web and grounds the web site in the reality of the store.
3 Media Content: Within the overlapping intuitions of AMO and Prada are shared fascinations with patterns, Asian moods, the derouting of modern icons, and a common

reading of actuality. Moments of resonance are perhaps due to an analogous approach to modernity as a repertoire, or to a shared sense of opportunity.
4 Parallel Universe: Producing media is a way of seeing, recording and recontextualizing. What the web does in the digital realm - creating the >



14)AMO, Campanha publicitária (site oficial OMA)



15) AMO, Campanha publicitária (site oficial OMA)



16)OMA-AMO Ambientação de desfiles de moda. Fundação Prada, Milão



17)OMA-AMO Ambientação de desfiles de moda. Fundação Prada, Milão



Ao longo dos anos 2000, as “sinergias” entre OMA-AMO e Prada se multiplicam entre ambientação de cenários para desfiles, campanhas publicitárias e outros espaços. Vale destacar dois dos projetos que desenvolvem o que um teórico da moda chama de “identidade artística”⁴⁷⁷ da grife Prada. O primeiro deles é a Fundação Prada, um antigo complexo industrial onde às infraestruturas fordistas desativadas OMA-AMO-Prada instalaram atividades ligadas às retroalimentações propostas. O programa conta com áreas de exposição de pinturas, áreas para artes virtuais, instalações, uma loja do museu, café, sala de *workshop* e, ainda, um anfiteatro aberto para projeção de filmes. A implementação do projeto Fundação Prada contou com Germano Cent, ex-administrador do Guggenheim e, ao que parece, outra figura em flerte com misturas entre arte, moda, arquitetura e business.⁴⁷⁸ O Prada *Transformer*, por sua vez, é um pavilhão temporário que, ao ser rotacionado, “acomoda uma variedade de eventos culturais”⁴⁷⁹. Feito de formas geométricas básicas - um círculo, uma cruz, um hexágono, um retângulo – envoltas por uma membrana translúcida, cada posição do Transformer adequa-se a uma programação: a exposição de vestimentas, um festival de cinema, uma exposição de arte e, finalmente, um desfile de moda. O pavilhão foi inserido numa praça central da cidade de Seoul, circundado por uma série de edifícios de arquitetura bastante tradicional. Koolhaas, responsável por apresentar o projeto para agentes locais, defende que OMA e Prada simbolizam a atual e singular mistura entre disciplinas antes distantes, isto é, entre arquitetura e moda; e que o Transformer será um símbolo da cultura ocidental no seio do Oriente.⁴⁸⁰ Pouco a pouco, OMA-AMO consolidam-se no gerenciamento da “identidade da marca”, um marketing que inclui o reforço mútuo entre a imagem de Koolhaas-OMA-AMO e a da própria Prada.⁴⁸¹

A breve passagem pelos estudos do *Guide to Shopping* nos permite perceber a proximidade entre a *Nike Town*, as *Brand Zones*, a Fundação Prada Milão e o *Prada Transformer*. Se as *Nike Town* tentam encenar a mitologia do *way of life* dos vencedores, aqui os espaços são templos de uma cultura corporativa cuja identidade pretende se ligar à atmosfera das artes pretensamente vanguardistas; uma “identidade artística”. E desta retirar seu lastro.⁴⁸²

⁴⁷⁷ NICKY, Ryan. Prada and the Art of Patronage. Em: Fashion /theory, vol.11, issue 1, pp.7-24

⁴⁷⁸ Cf PARACHINNI. Ob.cit, p. 143, onde Parrachinni cita o livro *Tornado Americano* de Cent: “ the world of business has found in the currency of art a new instrument whereby it can spread its religion, while art has found its sacrality in business”.

⁴⁷⁹ Cf. <http://www.oma.com/projects/2008/prada-transformer>. Visitado em 25/11/2013

⁴⁸⁰ <http://www.youtube.com/watch?v=ASRq2DKdQpI> . No vídeo de apresentação do Transformer, Koolhaas de fato afirma que se tem hoje uma mistura entre disciplinas antes separadas, é o caso da arquitetura e a moda. Afirma, ainda, que OMA e Prada são um símbolo no que diz respeito a essa aproximação.

⁴⁸¹ Teresa Ribeiro lembra do lançamento conjunto entre os livros *Guide To Shopping* e o *Prada Part I*

⁴⁸² Nesse sentido, defende Nicky Ryan: “a apropriação da cultura de ‘vanguarda foi um elemento-chave na estratégia pensada pela Prada para que o reinventar de sua imagem apelasse para um gosto cultural particular [particular cultural taste]. Ob.cit., p. 9

Estes templos corporativos se aproximam daquilo que Sharon Zukin chama de novos “espaços limiars” [liminal spaces],⁴⁸³ quando a autora descreve as formas de experiência urbana numa vida pública que, em grande parte colonizada por instituições mercantis, parece coincidir com as atividades de consumo. Sobre estes espaços afirma Zukin: “estão no ponto médio entre instituições, especialmente a esfera sagrada da cultura e do mundo secular do comércio. Zonas onde os negócios são transacionados e papéis públicos trocados, espaços limiars institucionalizam a cultura de mercado na paisagem”⁴⁸⁴. Ou se quisermos tratar nos termos de Koolhaas, estes espaços são do gênero *junkspace* que incorpora toda a vida pública em atividades de *shopping*. Vale voltar à citação: “o *junkspace* reduz o que é urbano na urbanidade... em vez de vida pública, Espaço público®”⁴⁸⁵. E como sinalizou o próprio Koolhaas, nestes momentos a modernização está esvaziada de seus conteúdos crítico-transformadores ou politizados; a modernização é apenas encenada enquanto proliferação de signos integrados aos domínios do *shopping*.

Neste momento, a figura de Koolhaas ilustra com clareza os diagnósticos de Jameson. No panorama formado após o deslocamento da economia para o setor pós-industrial, digital, informacional, a estetização-espacularização flerta com a discursiva das vanguardas, mas agora com sinal invertido, integrada à cultura corporativa. Com isso se tem, no novo estágio do capitalismo tardio, a cultura – enquanto hábitos e crenças, práticas simbólicas e materiais, individuais e coletivas – sendo “consumida a cada momento da vida cotidiana, nas compras, nas atividades profissionais, nas várias formas de lazer televisivas, na produção para o mercado e no consumo desses produtos, ou seja, em todos os pormenores do cotidiano”⁴⁸⁶. Autores atentos à sinergia entre Prada e OMA-AMO expressam-se nestes mesmos termos: “as lojas de Koolhaas não acenam para desmercantilização da vida, ao contrário. Ao pretender abarcar diversas atividades sociais em um ambiente comercial, sob a chancela de uma marca, a mercantilização pretende preencher todos os poros da existência”⁴⁸⁷.

Não é difícil perceber por que razões tantos autores apontam para o tão reiterado “cinismo” de Koolhaas-OMA-AMO dos anos 2000.⁴⁸⁸ Como dito anteriormente, se em projetos dos anos

⁴⁸³ ZUKIN, *Landscapes of Power*, p.41 No original: All such spaces stand betwixt and between institutions, especially the sacred sphere of culture and the secular world of commerce. zones where business is transacted and public roles exchanged, liminal spaces institutionalize market culture in the landscape

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 41

⁴⁸⁵ *Três Textos sobre a Cidade*, p. 96

⁴⁸⁶ JAMESON, F. “Transformações da imagem na pós-modernidade”(1998) in: *A Cultura do Dinheiro*. Petropolis: ed. Vozes, 2002, p.115

⁴⁸⁷ AEANTES, Pedro. *Arquitetura na Era Digital Financeira – Desenho, canteiro e renda da forma*, p. 41.

⁴⁸⁸ No debate brasileiro, temos Adrian Gorelik, Otilia Arantes e também Pedro Arantes como o mais contundente deles(cf. ob.cit., p. 51) Cf. também Josep Maria Montaner, *As Formas do século XX*, p. 196.

1990 a *Bigness* previa uma hiperarquitetura livre de detalhes – deixando partes do projeto fora do controle do arquiteto –, com a intenção de proliferar uma densidade indefinida de atividades na vida urbana, com a Prada, quando desenvolve os projetos não-arquitetônicos as estratégias de marketing integrado e de manutenção da “personalidade da marca” vão ao planejamento minucioso dos hábitos de seus consumidores potenciais, desenvolvem-se incorporando as atividades mais diversas da vida urbana nos ambientes de consumo de experiências; e, em última instância, operam ativamente na *erotização da arquitetura* enquanto difusora do *shopping way of life*.

Se nos debates com os desconstrutivistas – já desde os anos 1990 – e nas formulações de *Junkspace*, Koolhaas desfere toda sua acidez crítica aos expedientes socioculturais das *branding* e dos altos negócios midiáticos, explicitando os termos com os quais se dá a colonização destes nas cidades, noutros momentos prevalece outra figura. No momento dos projetos não-arquitetônicos em *co-branding* com a grife Prada, a aproximação de Koolhaas-OMA-AMO com os expedientes da *erotização do shopping way of life* ocorre, pode-se dizer, com o entusiasmo com o qual se deu o projeto do Rockefeller Center.⁴⁸⁹ Com efeito, enquanto arquiteto, escritor e agora no gerenciamento da marca, Koolhaas cultiva suas contradições até o ponto de sua figura enquanto intelectual público⁴⁹⁰ cindir tanto quanto a dos arquitetos nova-iorquinos. Koolhaas assume a figura de Raymond Hood, o arquiteto que sabia “falar a língua” dos arquitetos e dos empresários.⁴⁹¹ O arquiteto capaz de formular um ensaio que, na leitura de Fredric Jameson, pode ser lido em diálogo com a tradição da Teoria Crítica da Sociedade, é o mesmo que assume a vanguarda dos empreendimentos “culturais” do *big business*. Se em *Junkspace* Koolhaas é o profanador das recentes encenações da forma mercadoria, com a Prada OMA-AMO são apologetas – para não dizer apóstolos – destas mistificações.

Trocando em miúdos, uma análise discursiva pode afirmar que no gerenciamento da grife Koolhaas-OMA-AMO assumem as estratégias retóricas ridicularizadas com veemência em *Junkspace* e nos estudos urbanos dos alunos de Harvard. Mas se quisermos operar na chave de uma análise espacial, pode-se dizer que Koolhaas sabe utilizar de um raciocínio presente na técnica da colagem. Primeiro porque desloca um elemento – seja ele um objeto, uma tática ou

⁴⁸⁹ Refiro-me ao episódio mencionado no capítulo 1, presente em *Nova York Delirante*.

⁴⁹⁰ Na tentativa reiterada por redefinições dos papéis do arquiteto, é como “intelectual público” que Koolhaas caracteriza a figura do arquiteto com papel crítico-transformador. Cf. EISENMANN, Peter. *Supercrítico: Peter Eisenmann, Rem Koolhaas*. São Paulo: ed. CosacNaify, pp. 27-28.

⁴⁹¹ Vale voltar ao manifesto de 78. Ao mencionar as habilidades de Hood no projeto do Rockefeller, o “casamento forçado entre o capital e a arte”, Koolhaas afirma em tom bem-humorado: “Se Hood não é o responsável pelo diagrama inicial do Centro, é inegável que ele domina a campanha para especificar o invólucro. Especialista na sofística pragmática a serviço da pura criação, Hood é o membro mais eficiente da comissão. Ele fala todas as diferentes ‘línguas’ representadas pelos demais membros”. *Nova York Delirante*, p. 225.

uma série de conhecimentos – de modo que este ganhe funções completamente outras quando reinserido noutra contexto. Segundo porque aproxima elementos estranhos como se não o fossem, de modo a tentar constituir uma nova ordem ressignificada. Em termos concretos: com a Prada Koolhaas-OMA-AMO tentam fazer com que um espaço de consumo – portanto privado, de acesso restrito, monitorado e com usos bastante delimitados – ganhe estatuto de outra categoria: o do espaço público, espaço por excelência do uso comum, aberto às dinâmicas plurais e divergentes da vida urbana, fundamentalmente ligado à esfera do político. Nestes momentos, uma *colagem promíscua*, na medida em que o *Junkspace* é promíscuo. É deste modo que “o raciocínio arquitetônico em sua forma pura” consegue utilizar as mesmas descobertas com propósitos díspares, à *crítica* e à *estetização*, deslocando-as de acordo com o campo de atuação onde as maneja. Portanto, de maneira geral a colagem se torna a técnica que operacionaliza os vetores *estetização* e *crítica* sem deixar transparecer as inconsistências do conjunto da produção. Vale destacar, ainda, que a *estetização* neste momento não é mais a *erotização* presente em *Nova York Delirante*, mas ganha a forma do que Jameson, na esteira da tradição materialista, chamou de “fetichismo da mercadoria”.⁴⁹² Os objetos PRADA – e toda a mitologia em torno destes – são feitos para ser consumidos num regime de adoração, como se tais objetos fossem dotados de transcendência e de forças sobrenaturais; numa imagem, como se fossem uma mesa que move os próprios braços. Deste modo oculta-se o caráter prosaico de um objeto à venda – produzido muita vez nas periferias do mercado global. E estes descaminhos de OMA-AMO são, certamente, o momento de maior abstração de Rem Koolhaas em relação às cidades.

No entanto, talvez seja pouco produtivo desenvolver a análise de Koolhaas-OMA-AMO na chave do cinismo, uma vez que já evidente. Teremos resultados mais profícuos se nos focarmos no seguinte: em que momentos a aposta de uma atuação reflexiva, ligada à busca por redefinir as possibilidades do ofício, mantem abertas as possibilidades de uma *politização da arquitetura* – aquela ligada ao fenômeno urbano –, e em que outros a vocação demiúrgica de Koolhaas o leva à *estetização* dos processos sociais mais especulativos e fetichizados dos *big business* do capitalismo tardio. A fim de obter mais parâmetros para estas avaliações, vale passar pelo projeto da CCTV.

⁴⁹² Vale lembrar que a noção não é de Jameson, mas usada por Marx para designar a maneira como, no modo de acumulação capitalista, um objeto mercantil ganha propriedades sobrenaturais à medida que esconde o trabalho nele incorporado. Cf. MARX, K. *O Capital. Livro I*. São Paulo: ed. Boitempo, 2013, pp.146-158

3) CCTV: descaminho da *Bigness* ou retorno à Coop Himmelb(l)au?

Entre o fim século XX e a virada para o XXI a China se torna fenômeno central para discussões urbanísticas, uma vez que o ritmo pujante da modernização gera correspondentes diversos nos espaços socialmente produzidos que são as cidades. Além do trem de mais alta velocidade, da maior usina hidrelétrica, estão na China as vinte cidades de mais rápido crescimento do mundo. O distrito financeiro de Xangai, nas décadas de 1980 e 90, era pouco mais do que um arrozal pontuado por casebres. Em uma década e meia se tornou quinze vezes maior do que o *Canary Warf*, o mais recente centro financeiro de Londres. A cidade de Chongqing, na região central do país, cresce a uma proporção de 300 mil habitantes por ano. Pequim tem em média 3 mil arranha-céus em construção e 30% das gruas do mundo estão em seus canteiros. A urbanização chinesa consome um terço do aço e metade do cimento produzidos em todo o mercado global. Atenta a estes dados, Otilia Arantes, em *Chai-na*, salienta que com esses números estratosféricos a China comprimiu duzentos anos de industrialização ocidental em trinta⁴⁹³.

A começar pelos estimados 100 mil operários mortos na construção da usina Três Gargantas, esta modernização não ocorre com poucas controvérsias. Segundo Rosemary Righter, o crescimento chinês é marcado por poucos avanços em termos de políticas de bem-estar social, pela destruição maciça da vida aquática de seus grandes lagos, por uma aumento na queima de carbono que coloca o país à frente de Estados Unidos, Europa e Japão juntos; e além disso, no que diz respeito a produção de cidades a China parece desenvolver usos pouco transparentes da máquina pública por parte do médio e alto escalão do Partido⁴⁹⁴.

Giovanni Arrighi, por sua vez, lembra que a ascensão da potência chinesa é o sinal de uma nova época asiática, um deslocamento do epicentro da economia política global da América do Norte para a Ásia oriental. Vale mencioná-lo em meio a estes debates, pois Arrighi não adere à perspectiva de que a o regime chinês é um “mercadismo-leninismo”, isto é, um capitalismo organizado por um poder centralizado. Arrighi defende que está em aberta a possibilidade de um desenvolvimento da economia de mercado na China sem uma guinada capitalista propriamente dita, desde que o princípio de acesso igualitário à terra continue a ser reconhecido e implementado.⁴⁹⁵ Pelos debates, percebe-se que o princípio de Arrighi terá de lidar com a

⁴⁹³ Cf. ARANTES, Otilia. *Chai-na*. São Paulo, Edusp, 2011, p. 62.

⁴⁹⁴ É Rosemary Righter quem destaca: “o Partido de 73 milhões de pessoas domina a vida política e grande parte da atividade econômica, e está implicado na administração do governo, teoricamente independente. Está acima da lei e tem seus próprios tribunais e procedimentos disciplinares”. Cf. “Al Rojo Blanco – China, un milênio resplandeciente”. Em *Arquitetura Viva* 118-119, p.29.

⁴⁹⁵ ARRIGHI, G. *Adam Smith em Pequim – origens e fundamentos do século XXI*. São Paulo, Boitempo Editorial, p. 39.

realidade dos vínculos pouco claros atualmente crescentes entre burocracia estatal e filiados do partido.⁴⁹⁶

O próprio Koolhaas investiga o fenômeno chinês, primeiramente com os estudos urbanos dirigidos em Harvard, num texto que parece ressoar um pouco de todos estes pontos. Trata-se do primeiro volume do *Project on the City*, o *Great Leap Forward* [Grande Salto à Frente], no qual as análises se voltam aos novos pólos de modernização e crescimento no continente asiático, tendo como tema geral a explosão construtiva e imobiliária. O *Great Leap Forward* resgata as premissas que acompanham Koolhaas desde o *Life in the Metropolis* na década de 70: o pensamento urbano carece de categorias para pensar as cidades justamente no momento de sua explosão.

É neste intuito que os artigos analisam as cidades e forjam um novo léxico. Um primeiro que vale destaque é o “Realismo de Mercado”⁴⁹⁷, termo com o qual se caracteriza a abertura das ZEE’s chinesas a uma economia global. Já com a noção de “infravermelho”, Koolhaas caracteriza o forte investimento chinês em infraestruturas como estradas, ferrovias, hidrelétricas e mesmo residências para os cidadãos. Segundo o arquiteto, o infravermelho representa a Utopia transformada em reforma: “Infravermelho, a ideologia da reforma é uma campanha para se antecipar ao fim da Utopia, um projeto para ocultar os ideais do século XIX dentro das realidades do século XXI”⁴⁹⁸. Com a ideia de “Cidade da diferença exacerbada” [city of exacerbated difference]⁴⁹⁹, descreve-se a paisagem híbrida que combina modernização, proliferação de construções sem qualidade arquitetônica e uma forte tradição. Estes fatores configuram o que o autor chama de “unidade de crescimento abrupto”⁵⁰⁰.

Em seguida, os autores analisam cidades ao longo do Rio Pérola, onde há milhares e milhares de edifícios construídos inteiramente desocupados, que, como lembra Jameson, “em condições capitalistas nunca poderiam ser pagos, cuja existência não consegue ser justificada por nenhum critério de mercado”⁵⁰¹. Para Jameson, a publicação coletiva sob a direção de Koolhaas funciona como “uma narrativa de viagem ao futuro”.⁵⁰² A cidade de Shenzhen como uma espécie de alternativa a Hong Kong; Doguan, como a cidade dos prazeres; Zuhai, onde o centro econômico tradicional foi sobreposto por novos elementos arquitetônicos, como um palimpsesto.

⁴⁹⁶ Cf. HSING, You-Tien. “Socialist Land Masters- the territorial ploticis of accumulation”, em Li Zhang e Aiwaha Ong(org.), *Privatizing China, Socialism from Afar*. Ithaca: ed. Cornell UP, 2008, pp57-70

⁴⁹⁷ *Project on the City – Great Leap Forward*, p. 277

⁴⁹⁸ *Project on the City – Great Leap Forward*, p. 67.

⁴⁹⁹ *ibidem*, p463. A definição vem no glossário do volume, p. 704.

⁵⁰⁰ Cf. *Harvard Design to School, Great Leap Forward*, p. 708.

⁵⁰¹ JAMESON, *Ibidem*, p. 191

⁵⁰² *ibidem*, p. 191.

O *go east* de OMA-AMO dá um passo importante, qual seja, o projeto para a CCTV, o último dos equipamentos urbanos monumentais projetados para receber as Olimpíadas de Pequim em 2008. Entre estes estavam o teatro feito em titânio e vidro, em forma de cúpula, de Paul Andreu; o estádio de Herzog e De Meuron, conhecido como “o ninho” por sua trama irregular em estrutura metálica; o Centro Nacional Olímpico, um cubo de 70.000 metros quadrados de superfície constituída por painéis feitos em bolhas pneumáticas; o maior complexo aeroportuário do mundo, um “dragão voador” projetado por Norman Foster. Thomas Campanella, que naquele mesmo período analisava o *boom* do *star system* na China, afirma que “os Jogos de 2008 serão a grande festa de apresentação da China ao mundo, seu início oficial, o acontecimento que concluirá trinta anos de milagre econômico”.⁵⁰³ Otilia Arantes, reforçando o tom dado por Campanella, lembra que “o megaevento que lhes interessa é uma virada histórica para a qual a vitrine olímpica, sem deixar de ser estratégica, é um ornamento tanto mais decorativo quanto maior o ofuscamento produzido”.⁵⁰⁴ A autora é enfática em sublinhar que a Olimpíada não visava apenas por a cidade chinesa no mapa das cidades mundiais e, com isso, atrair investimentos estrangeiros, mas “era necessário alçá-la ao centro do mundo”⁵⁰⁵, isto é, emplacar internacionalmente como nova potência geopolítica.

Para o OMA, foi relevante o fato de o concurso da CCTV surgir no mesmo período em que foi aberto outro concurso de visibilidade global, o do novo *World Trade Center*. Para Koolhaas, optar pelo projeto chinês foi uma aposta em possibilidades de reorientação ideológica. Como já relatara em *Content*, OMA vê com entusiasmo o “go east” que retira o escritório das condições que prevaleceram no regime de mercados das últimas décadas. Segundo Koolhaas-OMA, a quebra de paradigma está no fato de o edifício da CCTV romper com o que prevaleceu no modelo de Manhattan. O raciocínio do escritório é construir duas torres que se encontram e, neste sentido, fecham a corrida rumo aos céus. O OMA é enfático ao destacar que o intuito foi criar “um novo ícone, que não é a previsível torre em duas dimensões e projetada aos céus, mas verdadeiramente uma experiência em três dimensões, uma sorte de pátio que simbolicamente abraça toda a cidade”⁵⁰⁶ O pórtico é constituído por duas torres oblíquas e deslocadas entre si, cujas arestas da estrutura metálica, quando aparentes, tentam evitar a estrutura-dominó, mas sim ter a forma de uma teia que se estende pela pele de vidro. Os temas da instabilidade e da dinamicidade voltam aqui, mas sob a forma geométrica irregular do invólucro, avessa a ângulos retos e estranha à geometria euclidiana.

⁵⁰³ “Melhoras Capitales – Pekin en la Globalización”. Em *Arquitectura Viva* 118-119, p. 36

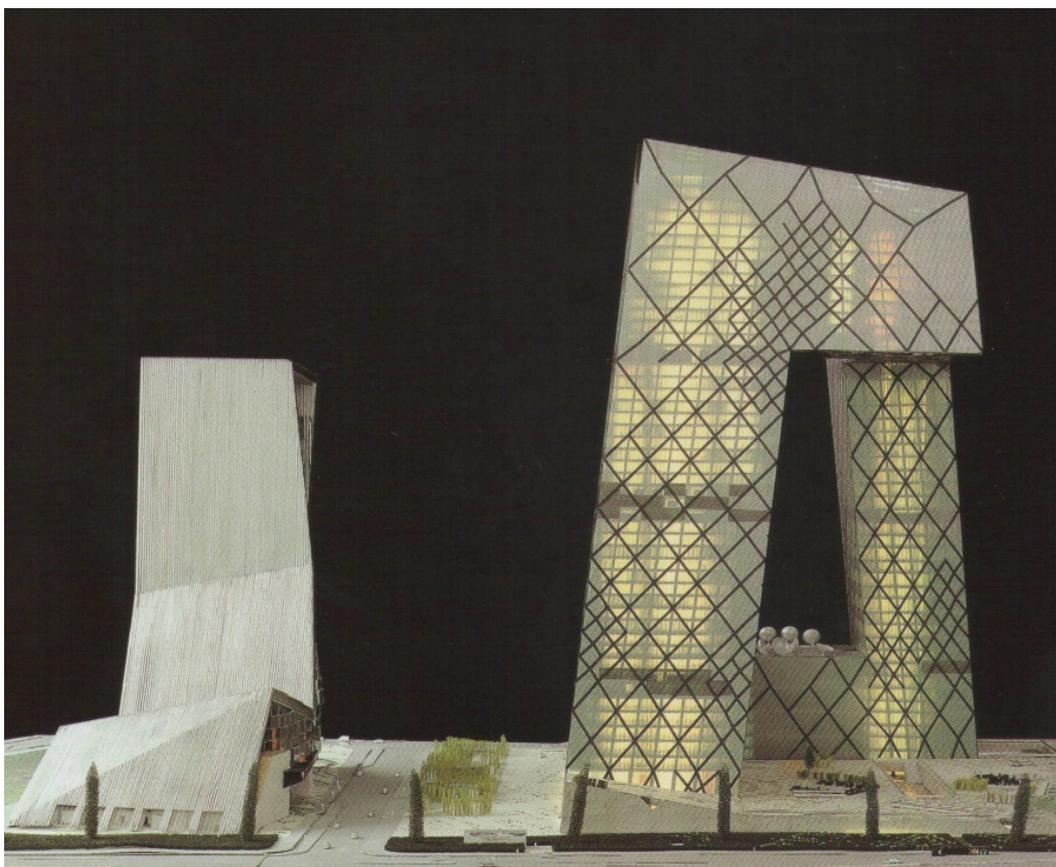
⁵⁰⁴ Chai-na, p. 77.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 80.

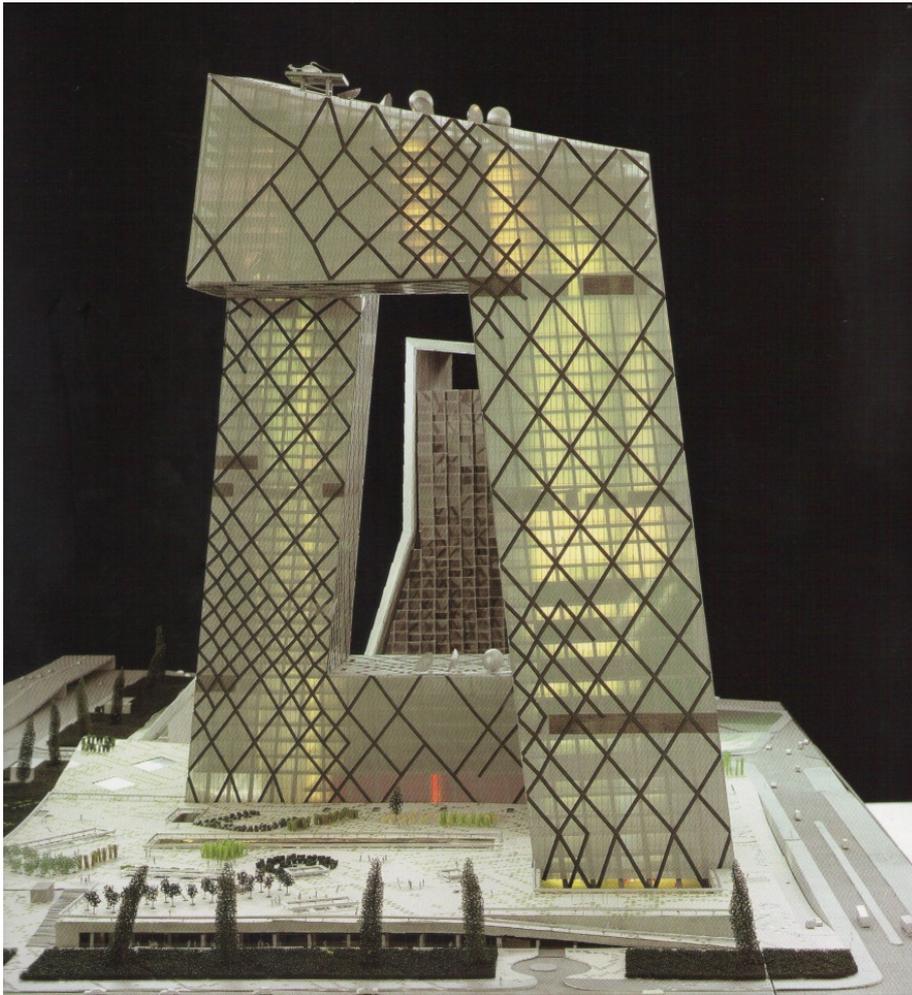
⁵⁰⁶ *El Croquis* 131-132, p. 275

O edifício da CCTV abriga todos os processos ligados à produção televisiva, de estúdios de emissão e de produção a escritórios e administração. Não há referências ao uso de materiais de baixo custo da *arte povera* que atraía Koolhaas no Congrexpo e outros edifícios da década de 1990. A *Bigness* enquanto grande contentor dá lugar às formas extremas, exigindo um aparato tecnológico digno das condições de uma superpotência. A forma impactante impressiona por excitar as atenções do observador que imagina a dificuldade de execução de uma edifício de tal complexidade. Segundo comentadores, falou-se na construção mais difícil executada até hoje.

18) CCTV e TVCC – Pequim (2002-2012)



19) CCTV e TVCC – Pequim (2002-2012)



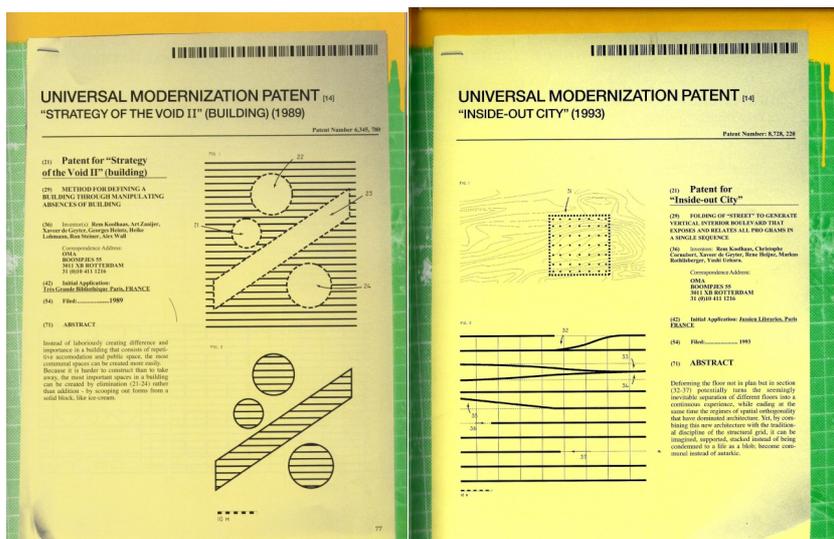
O entusiasmo de OMA-AMO com a possibilidade de gerar densidade e congestão não vem pela via da organização de fluxos (como no caso de Melun Senart ou no de Lille), tampouco pela *Bigness* em sua versão “massa informe” lobotomizada (Biblioteca de Paris, Duas Bibliotecas de Jussieu), ou mesmo numa *cocktail architecture* (Terminal Zeebrugge). A arquitetura pensada como condensador de atividades dá lugar a um raciocínio figura-fundo⁵⁰⁷ e a *erotização* se torna aqui, pode-se dizer, fetichismo, na medida em que os efeitos de excitação da vida urbana, a geração de densidade, estão descolados de suas propriedades e das experimentações espaciais: a *erotização* investe numa imagem mítica, cuja forma é capaz de fixar atenções, atrair para si as especulações globais. O edifício permanece na chave da *Bigness* devido à escala agigantada e o *fuck the context* – a cidade que ficou como fundo para a figura

⁵⁰⁷ A análise da modernização por meio de recursos formais está em Colin Rowe, outro professor de Koolhaas. Cf. A análise formal de Colin Rowe, por meio da oposição figura-fundo, em Montaner, *Arquitectura e Crítica*.

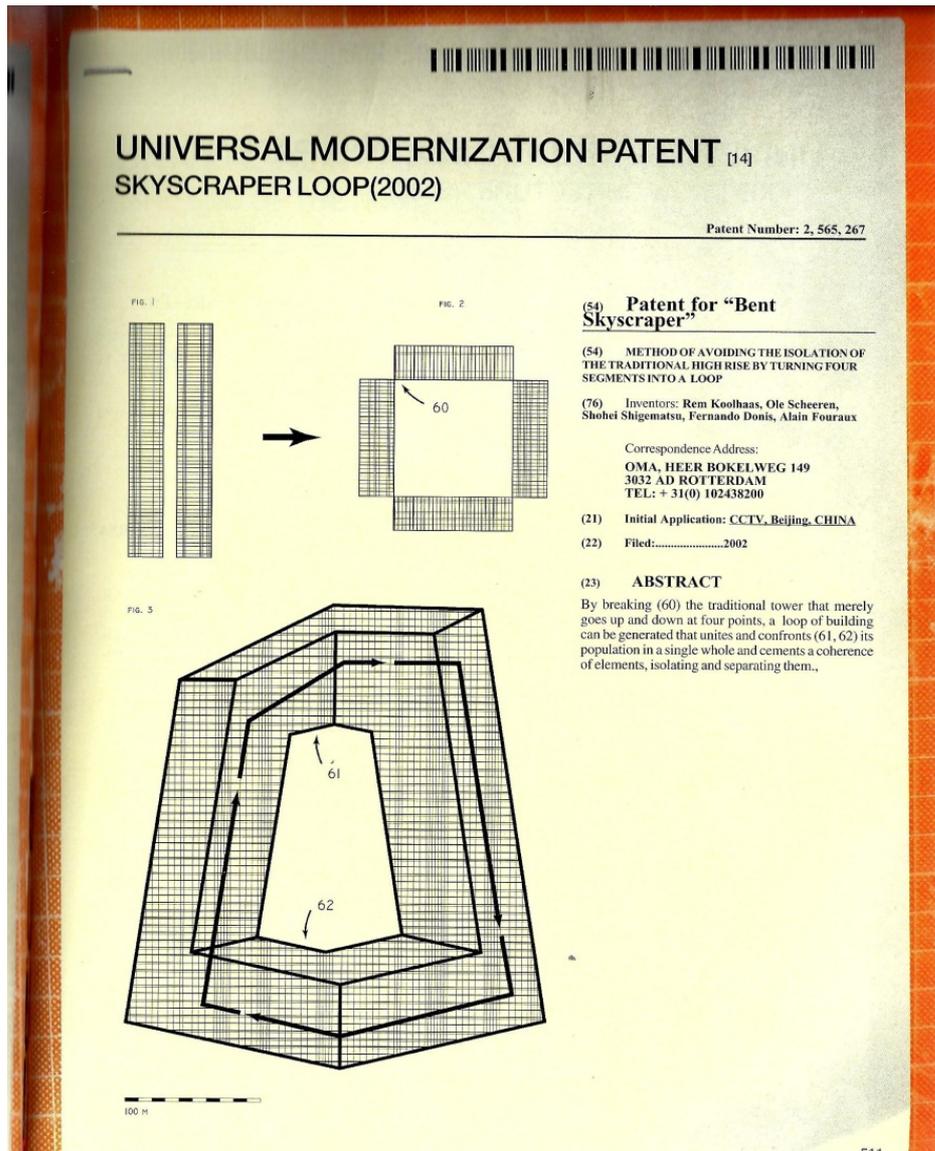
em destaque. As ideias do deslocamento ideológico – a suposta ruptura com o arranha-céu e com o manhattanista – e da forma gerada pelo programa soam como argumentos *ad hoc* na tentativa de justificar a arbitrariedade das decisões de projeto. Cabe perguntar: a CCTV é um desvio da *Bigness* ou uma retomada da linhagem Coop Himmelb(l)au? Não por acaso a CCTV lembra em muito a fita de Moebius utilizada por Eisenmann no projeto para o Max Reinhardt Haus em Berlim. Talvez na China OMA-AMO assumam a postura do que no manifesto pela *Bigness* foi a de seu opositor, isto é, a da arquitetura desconstrutiva capaz de integrar-se à modernização através do efeito icônico no circuito arquitetônico-midiático internacional. A inflexão é parecida com a que ocorreu nos polos *Junkspace*-Prada: o profanador das associações entre forma arquitetônica e forma mercadoria reaparece agora no ministério destas.

Se há *Bigness* aqui, esta se distancia de seu momento de verdade. Pelos cortes estilizados presentes em *Content* – os modelos ou patentes de modernização universal –, percebe-se que os “teoremas” da *hiperarquitetura* e as pesquisas espaciais ligadas a estes desapareceram; o corte do CCTV é apenas gráfico, uma adaptação da estrutura dominó aos ângulos ortogonais. O loop da CCTV é não somente um fechamento para o modelo arranha-céu, mas nos remete também ao fechamento de horizontes do momento do *Junkspace*. Já não é mais possível saber se com o *go east* Koolhaas-OMA-AMO implementaram uma mudança efetiva de perspectiva politico-ideológica ou levaram ao contexto chinês a inteligência mais recente da arquitetura midiática ocidental, aquela que se torna ícone instantâneo, força-motriz no marketing urbano e na alavancagem do capital simbólico das grandes cidades.

20)Content (2004), patente de modernização universal – estratégia do vazio II; 21)Content(2004), patente de modernização universal – cidade dentro-fora



22)Content (2004)- patente de modernização universal – loop do arranha-céu



4) Hipóteses de Leitura

É chegado o momento de fazer um balanço da produção de Koolhaas. Para tanto, selecionamos textos de dois autores acerca dos trabalhos do arquiteto holandês, cujas leituras são coerentes com os propósitos desta dissertação, isto é, visam construir uma perspectiva totalizante da trajetória do arquiteto, destacam linhas mestras e temas recorrentes. Neste sentido, cada uma delas serve, a seu modo, para tentarmos elaborar um juízo mais distanciado do que foi analisado aqui, sobretudo porque as perspectivas que montam são bastante díspares. Em seguida, tomaremos as perspectivas dos autores como referências a partir das quais teçer considerações finais.

Hipótese 1: Koolhaas, Liberdades e Transgressões de Códigos Disciplinares

Na perspectiva de Jeffrey Kipnis, embora os trabalhos de Koolhaas-OMA-AMO sejam bastante comentados e estudados, as análises empreendidas pelo que o autor chama de “crítica tradicional” têm sido incapazes de tocar em aspectos fundamentais de sua obra. Kipnis, por sua vez, pretende encontrar na trajetória de Koolhaas pontos para além dos juízos mais recorrentes segundo os quais Koolhaas empreende uma atenção renovada pela cidade e rejeita os excessos de formalismos. O primeiro ponto destacado por Kipnis é o de que Koolhaas evita legitimar a disciplina da arquitetura em suas relações com a filosofia ou com valores do humanismo, mas sim às condições técnicas e tecnológicas ligadas às edificações, ou seja, à própria infraestrutura material da arquitetura. Como um segundo ponto, Kipnis vislumbra algo que confere unidade aos trabalhos do arquiteto holandês, desde seus escritos aos projetos e edifícios de todas as escalas, desde os diagramas ao detalhes, a saber: “descobrir a colaboração real, instrumental que pode alcançar-se entre arquitetura e liberdade”⁵⁰⁸. Como reconhece Kipnis, a noção de liberdade e sua relação com a arquitetura é problemática e duvidosa após a derrocada das ambições modernas em implementar formas de vida democráticas e liberadas pela via do ambiente construído, após a noção de liberdade ser ligada ao eterno conflito entre indivíduo e sociedade, ou absorvida pela ilusão do consumismo enquanto direção dos desejos.

Segundo Kipnis, a arquitetura de Koolhaas incorpora muitas dessas dúvidas, “oferece pouca resistência às intoxicações da cultura do consumo”, mas evita definições universais *a priori* do que seja a liberdade, donde se entende a inexistência de um axioma sequer sobre o tema. A arquitetura de Koolhaas explora, segundo Kipnis, liberdades possíveis à arquitetura, isto é, “liberdades provisórias em situações concretas, liberdades como as experiências, como as sensações, como os efeitos – de prazer, de ameaça, ou qualquer outro – minando sistemas particulares de controle e autoridade”⁵⁰⁹. Tais liberdades são possíveis, afirma Kipnis, mesmo em contextos restritivos e totalitários. Segundo Kipnis, é difícil para a crítica perceber esses traços porque Koolhaas não pretende romper completamente com os parâmetros desenvolvidos pelo Movimento Moderno, tampouco pretende reinventar toda a disciplina numa postura vanguardista. Segundo Kipnis, Koolhaas adota, em cada projeto, princípios modernos

⁵⁰⁸ “Recent Koolhaas”. El Croquis 53+79, p. 420 do original em inglês.

⁵⁰⁹ Ibidem, p. 421.

seletivamente, de modo a pouco a pouco lograr seus objetivos. Nesse tom afirma o autor: “Koolhaas nunca resiste à autoridade, mas sabotagem a autoridade desde seu interior”⁵¹⁰.

Para defender sua tese, Kipnis analisa uma série de projetos dotados de Bigness. O Kunsthall em Rotterdam, por exemplo, pretende ser uma paródia da National Gallery de Berlim. Se no projeto de Mies os espaços de exposição – das salas internas ao jardim interior– pretendem conduzir a arte a seus status mais elevado, santificado ou aurático, no Kunsthall por sua vez o primeiro encontro com a arte ocorre a partir de um espaço de serviço, “forçando a arte a entrar em competição com o mobiliário e as instalações mais banais que interrompem a rampa e as salas de conferências”⁵¹¹. Ao passar pelo edifício, o espectador também acessa uma espécie de plinto, mas esse muito diferente do de Mies – se aquele era um refúgio em relação a rua, este acaba em meio ao tráfego. Há em Koolhaas, segundo Kipnis, uma vontade de desestabilização das instituições ali estabelecidas.

O Congrexpo, por sua vez, é entendido não tanto como uma falta de habilidade na execução do projeto, mas um desdém de Koolhaas com detalhes. Kipnis retoma a intenção de Koolhaas em construir “condensadores sociais”, afirmando que a expectativa do arquiteto holandês era obter êxito não pela qualidade da construção, mas pela capacidade de intensificar atividades, de concertos de rock a exposições de automóveis e reuniões[gatherings] políticas. Assim se entende os painéis de plástico com aspecto vulgar, a opção por um concreto barato feito na região. São elementos secundários de uma construção que se pretende frugal, crua, mas imensa. Segundo Kipnis, talvez o experimento tenha sido fracassado, visto que a construção é percebida pelos usuários sempre como algo de baixa qualidade. Contudo, para Kipnis tais críticas não notam algo importante: o edifício quando está em uso, isto é, seu potencial de gerar atividades. Segundo Kipnis, este aspecto é pouco avaliado devido ao próprio método estático de retratar a arquitetura, o fotográfico.

Em seguida argumenta Kipnis que, embora a busca de Koolhaas pela liberdade esteja relacionada ao âmbito do político, esta se situa na “esfera do erótico”⁵¹². Isto porque Koolhaas frequentemente contradiz o juízo convencional sobre o que é uma arquitetura socialmente responsável, mas prefere imprimir uma ênfase na experiência e em efeitos instrumentais tangíveis, em oposição a uma “idealidade abstrata”⁵¹³. O exemplo de Kipnis é o da Biblioteca da França, onde se propõe um uso massivo de circulação mecânica, salas de leitura ilhadas e opacidade visual para erradicar o peso da presença institucional, permitindo que o edifício

⁵¹⁰ Ibidem, p. 421.

⁵¹¹ Ibidem, p. 422

⁵¹² ibidem, p. 423

⁵¹³ Ibidem, p. 423

submerja o visitante nesse anonimato, algumas vezes eufórico, outras ameaçador.⁵¹⁴ Na Biblioteca de Jussieu, por sua vez, Koolhaas menos organiza um programa do que proporciona “fantasias eróticas do voyeur”⁵¹⁵.

Como lembra Kipnis, a Biblioteca de Jussieu também inaugura certas tendências do trabalho de Koolhaas, cujas intenções são jogar com a estrutura dominó enquanto diagrama conceitual despojando-a dos significados políticos que tinham com Le Corbusier.⁵¹⁶ Koolhaas pretende romper com a estaticidade desta, “transformando um diagrama estático de solidão infinita e igualadora em um campo fluido e finito de interações, benignas e de outros tipos”⁵¹⁷. Para assegurar no centro uma atividade adequada reduz o programa de duas bibliotecas distintas a uma única edificação genérica. Estas reduções do programa são, segundo Kipnis, o modo como Koolhaas se opõe à ordem estabelecida, isto é, às convenções e às autoridades injustificadas. São um método de, no termo de Kipnis, *disestablishment*.⁵¹⁸ Isto porque o OMA projeta uma biblioteca sem remeter-se à história de instituições desta natureza, isto é, rompendo com uma tipologia inflexível. Nesta “as funções da Biblioteca se introduzem de forma solta, como se se tratasse de um programa provisório, numa composição de infraestrutura cuja estrutura de eventos [event-structure] não é somente incongruente com o programa da Biblioteca senão que o excede até o limite da interferência”⁵¹⁹. Esta “estrutura de eventos” incongruente ao programa de uma biblioteca pretende trazer para seu interior, esclarece Kipnis em nota, modos abertos de sociabilidade como num espaço público.

Estas mesmas estratégias podem ser vistas na Opera de Cardiff: “a agregação do programa com o intuito de gerar uma estrutura de eventos incongruente com o programa, o uso de uma forma genérica para suprimir referências históricas e tipológicas, o uso de organizações próprias de infraestruturas para liquefazer programas rígidos em não-específicos fluxos e eventos, o uso da transparência e a eliminação do poché para entrelaçar espaços interiores, exteriores, rudimentares e primários em uma clara matriz diferencial que libera o edifício de hierarquias obsoletas, burguesas, cosméticas”⁵²⁰. Estas estratégias voltadas a criação de densidades, de dinâmicas, tem em comum o que Kipnis chama de “princípio infraestrutural”⁵²¹. Trata-se do princípio fundamental da *Bigness*: uma arquitetura centrada na multiplicação de efeitos programáticos.

⁵¹⁴ Ibidem, p. 423.

⁵¹⁵ Ibidem, p. 423.

⁵¹⁶ ibidem, p. 423.

⁵¹⁷ ibidem, p. 423

⁵¹⁸ ibidem, p. 423.

⁵¹⁹ ibidem, p. 424.

⁵²⁰ Ibidem, p. 426.

⁵²¹ Ibidem, p. 430.

Kipnis analisa ainda os projetos da *Sala de Concertos em Miami* e mais detidamente o *Teatro da Opera de Cardiff*, lembrando como OMA, no primeiro, não pretende com a arquitetura resolver distorções sociais do ambiente, mas enfatizar apostas infraestruturais, por meio de uma estrutura de eventos que se associa a uma espécie de “ativismo não comprometido”⁵²²

Por fim, Kipnis lembra que estes projetos pensados como pavilhão miesiano e bloco de instalações mostram um apreço pelos modernos, como há em outras tendências em voga, chamados aqui de “novos minimalistas e neo-modernos”. Mas para Kipnis esta aproximação não toca no fundamental do trabalho de Koolhaas, qual seja, o *disestablishment* e a proposição segundo a qual a arquitetura de um edifício deve ser avaliada em pleno uso – o “princípio infraestrutural”. Segundo Kipnis, para a “crítica convencional” compreender devidamente este último ponto, seria necessária uma mudança em seus critérios de avaliação. Não se pode mais analisar uma arquitetura segundo um “princípio de jardim”, onde o edifício é mais bem elucidado quando vazio.

A meu ver, é importante destacar novamente que, quando Kipnis fala numa esfera do erótico em Koolhaas, refere-se estritamente a arquitetura cujos dispositivos visam criar experiências, prazeres tangíveis no interior do edifício contêiner. Quando, de nossa parte, vemos em Koolhaas uma *erotização da arquitetura* e, mais do que isso, *uma erotização da condição urbana*, refirimo-nos ao modo como o arquiteto colore e investe libido na cidade, dramatiza a realidade social, com o intuito de obter seus intentos, sejam estes projetuais ou narrativos.

Hipótese 2: Koolhaas como Precursor do *Managerial Approach*

Em *Two Stories of Avant-garde* Michael Speaks levanta outros pontos da trajetória de Koolhaas, ligados a importância dos trabalhos deste para a nova geração, que enfrenta a condição do mercado globalizante. Para o crítico, a reativação do modernismo operada por meio das “lições pragmáticas de Manhattan”, aquela que Foster chamou de guinada estratégica, foi um ponto de inflexão para as ambições das vanguardas. Segundo Speaks, Nova York Delirante e as *Big Architectures* posteriores do OMA na Europa abriram uma fase onde se tem “uma arquitetura menos preocupada com forma e ideologia do que com as forças dominantes, lógicas e tecnologias da condição metropolitana; uma arquitetura de quantidade, não de qualidade, onde densidade e escala criam oportunidades de ultrapassar a enfraquecida arte da arquitetura”⁵²³.

⁵²² Ibidem, p. 425.

⁵²³ Speaks, p. 2.

Por isso afirma Speaks que as redefinições engendradas por Kolhaas e OMA foram precursoras para um número de novos escritórios europeus cujas praticas experimentais pretendiam fornecer respostas às condições da globalização. Estes tem em comum o entusiasmo pela modernização a serviço das construções de grande porte, mostram um *approach* mais focado na análise e manipulação de processos materiais e imateriais, dados, lógicas e códigos; e ainda, “uma atitude declaradamente pós-vanguardista acompanhada por uma aceitação do mercado como uma realidade proeminente da atual prática arquitetônica e urbanística”.⁵²⁴ Argumenta Speaks que estes jovens arquitetos europeus preferem lidar pragmaticamente embora agressivamente com as restrições de um mercado global, visto por eles “não como um mal contra o qual se deve resistir, mas como uma condição de possibilidade”.⁵²⁵

Para Speaks, o *managerial approach* dos escritórios é muito parecido com as recentes literaturas corporativas “Novas Regras para Nova Economia”: retornos crescem com conexões crescentes; seguir a liberdade [follow the free]; visar a chegar ao topo [let go to the top]; sem harmonia, só fluxos; focar mais em oportunidades do que em eficiências. Nos termos de Speaks, “um novo romance entre negócios e cultura corporativa”.⁵²⁶ São escritórios adaptados às condicionantes da globalização, antenados às tendências que exploram os bens advindos das tecnologias e do design — Speaks menciona Greg Lynn, MVRDV, UN Studio, FOA e o ArchiLab. A ênfase destes, salienta Speaks, é o *managerial approach*, não o trabalho de Deleuze, geometrias não-euclidianas ou diagramas. Para o autor, estas novas posturas têm impactado também as pesquisas em Universidades, como é o caso das pesquisas de design de Patrick Schumacher.⁵²⁷ Speaks está de acordo com a perspectiva montada pela Revista Daidalos, segundo a qual OMA e Koolhaas foram os pioneiros e inovadores desta pesquisa baseada na prática, mas é enfático em destacar o quanto tais pesquisas são entendidas em sua relação com a cultura corporativa. São, afirma Speaks, “modos com os quais a globalização vem transformando a prática da arquitetura”.⁵²⁸

Na perspectiva de Speaks, mesmo que esta segunda história das vanguardas tenha sido aberta pelo arquiteto holandês, esta já teve desdobramentos diversos para além das relações de

⁵²⁴ Ibidem, p. 3

⁵²⁵ Ibidem, p. 3

⁵²⁶ Ibidem, p.3

⁵²⁷ Speaks reforça seu argumento por meio de uma declaração de um jovem arquiteto. Diz Patrick Schumacher: “Por que pesquisa? O negócio de arquitetura [the business of architecture] não está isento das disputas competitivas por inovação. “A acelerada reestruturação econômica está afetando a organização da produção arquitetônica tanto quanto todas as outras esferas de produção...num tempo de reestruturação momentânea, questões relativas ao design de produtos e de processos somente podem ser dirigidas [addressed] no interior de uma estrutura acadêmica que entende a arquitetura mais como uma empresa baseada na investigação que como uma expressão artística [a research based business rather than a medium of artistic expression].” Citado em Speaks, p. 3.

⁵²⁸ Speaks, p.3

Koolhaas com a arquitetura comercial de Nova York. O fato é que “o interesse da vanguarda pelo novo foi eclipsado pela demanda de inovação”.⁵²⁹ Já em tom conclusivo, Speaks distingue sua visão daquela de Sanford Kwinters, para quem Koolhaas é o gênio maligno do novo realismo de mercado. Para Sepaks, o mestre holandês é antes de tudo a figura da postura afirmativa e oportunista.

Considerações Finais

Pode-se dizer que tanto Kipnis quanto Speaks observam maneiras como Koolhaas, ao apostar numa prática de enfrentamento das condições dadas, empreende redefinições/renovações importantes na disciplina da Arquitetura e Urbanismo e, com isso, constitui um modelo de ação próprio que, não é difícil perceber, tornar-se-á uma referência para arquitetos e escritórios contemporâneos. As conclusões a que chegam cada autor, no entanto, são muito distantes, se não opostas.

Para Michael Speaks, a virada estratégica na história do modernismo em arquitetura faz de Koolhaas o precursor de um *managerial approach* cuja atuação desloca as práticas arquitetônicas e as adapta às condições do mercado global. Trocando em miúdos: Koolhaas constituiu os nexos com os quais o elogio à liberdade— via flexibilidade, instabilidade, aberturas num racionalismo estreito, defesa da instabilidade contra as esterilizações – coincide sem atrito com o que se entende por liberdade em práticas e instituições da sociedade de livre mercado. Isto não significa ter Koolhaas como um gênio enganador, mas a figura que, em seu inquieto percurso, ressignificou o potencial liberador das vanguardas de modo a torná-lo coextensivo à produção de uma cultura já hegemônica. Isto explicaria por que razão OMA-AMO tem “sinergias” tão frutíferas com as vanguardas do capital. Esta perspectiva de Speaks não está tão distante daquelas que vêm em Koolhaas o “crítico neoliberal”; é o caso, por exemplo, de Montaner⁵³⁰

Nesta tônica, os manifestos retroativos não seriam muito mais do que uma defesa apologética da modernização desideologizada – já proclamada pelo mestre Colin Rowe. As reflexões acerca das cidades seriam um modo *soft* de pesquisas, pouco sólidas e pouco comprometidas com a realidade social – apontam na verdade para a dissolução das fronteiras entre marketing e produção de conhecimento. O mesmo pode-se dizer da incorporação das tecnologias informacionais: ampliam os dispositivos projetuais e os modos de representação,

⁵²⁹ *ibidem*, p. 4

⁵³⁰ Cf. por exemplo *Arquitetura e Crítica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pp.132-133; do mesmo autor, *As Formas do Século XX*. Barcelona:ed. Gustavo Gili, 2002, p. 196

mas sem outro sentido a não ser a inserção nas redes globais de produção e consumo da mercadoria arquitetônica. No limite, essas incorporações de papéis à figura do arquiteto fazem parte da verborragia de um *businessman* da arquitetura.

Jeffrey Kipnis, por sua vez, ensaia uma análise também totalizante dos trabalhos de Koolhaas, mas mais detida em projetos da *Bigness* dos anos 90. Kipnis reconhece nos dispositivos projetuais desta – os vazios, a ruptura com a estrutura Dom-ino das pesquisas espaciais, o contentor informe – as tentativas de criar pequenos deslocamentos, redutos de liberdade e, ainda, de continuar o projeto moderno que objetiva pôr abaixo tradições de instituições artísticas e arquitetônicas – as bibliotecas, salas de concerto e de exposições. Kipnis, pode-se dizer, vê em Koolhaas um transgressor das instituições, um agente da contracultura na cena glamourosa do *star system*. Estas pequenas liberdades são as que cabem no domínio construtivo da arquitetura: romper funcionalismos estreitos, intensificar a experiência espacial, deslocar significados cristalizados. Além disso, Kipnis consegue salienta o melhor da *Bigness* enquanto hiperarquitetura que usa os potenciais técnicos dos grandes contentores na centralização, no acúmulo, na conexão de infraestruturas urbanas e, no limite, na condensação das condições metropolitanas. Em outra formulação: uma arquitetura que se torna ela própria – em termos literais e poéticos – infraestrutura para a cidade.

Parece prudente manter um diagnóstico mais matizado em relação ao de Michael Speaks, na medida em que as ambiguidades de Koolhaas e sua rejeição à utopia dos mestres modernos não foram apenas uma adaptação oportunista à cultura urbana hegemônica de mercado globalizante. Por outro lado, é preciso destacar que o impulso pela modernização e transgressão de tradições – a busca pelas liberdades – para além dos dispositivos projetuais da *Bigness*, na década de 2000 mostram suas limitações talvez intransponíveis nas condições atuais. Para melhor dimensionar as contribuições de Koolhaas-OMA-AMO, é necessário evitar juízos peremptórios – isto seria demasiado redutor para um agente desta envergadura e que, além disso, mantém viva sua produção. Em vez disso, é mais produtivo mapear linhas de força dos trabalhos do arquiteto nos anos 2000, com considerações que mantenham um grau inevitável de complexidade e, deste modo, mostrem o que são atualmente o potencial e as limitações presentes nas ambivalências objetivadas de Koolhaas-OMA-AMO

“Cultura OMA” e a Politização da Arquitetura por meio das Cidades

O fato de OMA-AMO atuarem de modo penetrante e ramificado entre os circuitos da arquitetura, das artes, da moda e do *big business* não deve reduzi-los à posição de, por exemplo, Frank Gehry – esta sim muito mais facilmente redutível à uma “grife arquitetônica” – , cujos

expedientes projetuais e administrativos se assentam na figura de seu artista-criador e, no limite, em torno da simbologia que confere à arbitrariedade gestual o status de liberdade conquistada.⁵³¹ A crítica mais severa de Michael Speaks pode nos levar a uma associação deste tipo. No artigo *Sobre a Criticalidade*, Arie Graafland assume esta perspectiva. O autor compara o circuito arquitetônico ao da indústria cultural do setor musical, no qual promover e comercializar os artistas é tão importante quanto a venda de discos e, com isto em vista, Graafland afirma que Rem Koolhaas e Frank Gehry atuam de maneira comparável enquanto grifes, cujo negócio gira em torno de “comunicação comercial”, isto é, uma produção de capital cultural à maneira das mais inteligentes agências de publicidade.⁵³²

No entanto, evitamos esta aproximação sem mediações. É preciso ter em conta passos importantes dados por Koolhaas. Primeiro, assumir a realidade urbana – ou se quisermos, a metrópole – como condição histórico-social sem via de retorno, isto é, o urbano como forma social da complexidade, da intensificação da vida social, da centralidade, da simultaneidade, da fragmentação, aspectos dos quais se deve retirar as potencialidades e com os quais alimentar a arquitetura. Neste sentido, a cidade continua sendo o princípio para a prática arquitetônica, não o contrário. Um segundo é a *Bigness* em seu momento de verdade, enquanto uma proposta arquitetônica que retoma o sentido da técnica, isto é, despoja-se das investigações linguísticas, reabilita a relação entre avanços técnico-construtivos e a tentativa de reorganizar a forma social. Um terceiro passo está no fato de Koolhaas ter conseguido forjar – porque ligado a círculos diversos – um modelo de ação que supere a disjunção entre teoria urbana e prática arquitetônica e, por esta via, consegue combinar experimentação e crítica; isto por meio de táticas complementares, em inserções diversas, o que mantém o dinamismo de sua produção e amplia seus raios de intervenção.

A proliferação de trabalhos ligados às figuras de OMA-AMO conduz o grupo a caminhos diversos; fala-se até numa “cultura OMA”⁵³³ para descrever o perfil peculiar desta produção e os interesses e manifestações múltiplas em torno dela. Um dos sócios-coordenadores do OMA, Reiner de Graaf, volta-se para a importância de pensar questões políticas em escala coerente com as novas megalópoles e, também, destaca a necessidade de tratar das problemáticas

⁵³¹ Não é o momento de desenvolver a crítica a Gehry. Basta lembrar os textos de Hal Foster, *Master Builder*. No mesmo sentido, apontando para arbitrariedade dos gestos, vai o texto de Rafael Moneo em *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual*.

⁵³² Cf. o artigo “Sobre a Criticalidade” em *O Campo Ampliado da Arquitetura: antologia teórica 1993-2009*. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2013, p. 309

⁵³³ É nestes termos que Nuno Grande trata as diversas tendências dentro da agência na Nota Editorial que serve como Prefácio à edição com os textos *Bigness*, *Cidade Genérica* e *Junkspace*. Cf. *Três Textos sobre a Cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pp. 7-12

ecológicas e ambientais.⁵³⁴ Por meio de conferências, de Graaf tenta manter a função pedagógica do arquiteto que reflete sobre questões de interesse público.

Nesta mesma linha e, ainda trabalhando nas delimitações da disciplina, em *Supercrítico*, um debate com Peter Eisenman, Koolhaas defende a possibilidade de uma postura crítica para a figura do arquiteto, agora sob novo termo: a do “intelectual público”.⁵³⁵ Algo positivo, pois nesta chave o arquiteto pode reencontrar seu lugar social para além da figura do *master builder* ensimesmado no esculpir e edificar seus próprios objetos e, mais do que isso, para além do produtor de ícones midiáticos espetacularizados. Certamente, enquanto intelectual público o arquiteto pode se reaproximar da cidade e manter-se ligado aos nós constituintes do objeto arquitetônico. O arquiteto pode retomar a prática didático-crítica de mobilizar a opinião pública pela construção de cidades mais racionais.

O *bigbusinessarchitect* no Circuito Midiático-Arquitetônico de Alta Renda

Quando Koolhaas-OMA-AMO, na tentativa de redefinir os papéis do arquiteto em direção a um “raciocínio arquitetônico em sua forma pura”, passam da produção gráfica ao gerenciamento de marca, OMA-AMO certamente contribuem para integrar a arquitetura às “vanguardas” do *big business*. Na vontade de pensar as relações sociais a partir das quais a arquitetura é produzida e deste modo retirá-la de uma ilusória esfera autônoma, o arquiteto flerta repetidamente com seu contrário: o desvelamento que visava a continuidade da modernização, torna-se instrumento de forças que impedem tais transformações. Este é o risco da estratégia de *erotização*: funciona como injeção disruptiva na tomada de consciência e mobilização, mas também como estetização que tende, no limite, a um fetichismo.

A questão a ser posta neste momento é: se o arquiteto se desprende da feitura exclusiva do objeto arquitetônico em direção ao conhecimento e a atuação em toda a cadeia de produção, circulação e consumo da arquitetura, seu percurso tende mais ao do intelectual público ou a de um *business man* da arquitetura, isto é, um *big businessarchitect*?

Há um caso no qual é possível pensar que toda a gama de atividades de Koolhaas-OMA-AMO funciona como *managerial approach*, ou se quisermos, como uma inteligência de totalidade utilizada no gerenciamento integrado da grife OMA-AMO. Ao longo dos anos 2000, os escritórios voltam suas atenções aos “esplendores e as misérias” da modernização urbana do

⁵³⁴ Cf. o vídeo *Megalopolitics*, disponível no site oficial do OMA.

⁵³⁵ Cf. EISENMANN, Peter. *Supercrítico: Peter Eisenmann, Rem Koolhaas*. São Paulo: ed. CosacNaify, pp. 27-28.

mundo árabe, o mesmo que no olhar do geógrafo Mike Davis é o novo paraíso neoliberal – onde estruturas arcaicas convivem com um regime de modernização nos moldes mais perfeitos para as ansiedades do capital multinacional, mais delirantes do ponto de vista urbano e mais desastrosos do ponto de vista sociopolítico.⁵³⁶

Em 2006, Kolhaas traz à cena europeia, sob a curadoria da Bienal de Veneza, os fenômenos pouco conhecidos do Golfo Pérsico. No ano seguinte publica com novas parcerias “*Al Manakh*”, um compêndio em teor de “guia”, com caráter de jornalismo descritivo destas novas formas de modernização, organizado para a ocasião do Fórum Internacional de Design de Dubai.⁵³⁷ Assim como *Content* e os *Project on the City*, a obra traz um bom material com imagens elucidativas, gráficos sobre tendências socioeconômicas, artigos com posições diversas, unidos pela fórmula da crítica bem-humorada e pelo intuito conhecido de Koolhaas, isto é, compreender tais fenômenos com suas próprias categorias. A introdução é escrita por Khalid Al Malik, CEO de uma grande petroleira da região. Nesta o autor lembra que o mundo árabe está experienciando mudanças inéditas nos centros urbanos e que, por isso, “acha fascinante entender como o processo transformará para sempre nosso ambiente de negócios [business environment]”.⁵³⁸ De acordo com o CEO, a obra é uma oportunidade de “reunir *insights* de *experts* árabes e internacionais a respeito do novo papel das cidades como motores de conhecimento e crescimento exponencial”⁵³⁹. Neste sentido, entende que “design e criatividade tem a ver com forjar novas conexões e encontrar novas soluções; nesse contexto eles tocam a mim diretamente como líder de negócios”⁵⁴⁰. O artigo de abertura de Koolhaas defende que as leituras feitas do Golfo até agora mostram uma “estagnação da imaginação crítica do Ocidente”.⁵⁴¹ Para o arquiteto, não se pode querer entender o Golfo com categorias recicladas, remetendo este universo àquele da Disney. Sua saída é tentar entender o Golfo em seus próprios termos e buscar algo como um “criticismo construtivo”, ou então, uma “participação crítica”.⁵⁴² Por isso afirma que “a campanha nascente para exportar um novo tipo de urbanismo – para lugares imunes ou ignorados por missões prévias de modernismo –

⁵³⁶ Cf. DAVIS, MIKE. “Sand, Fear and Money in Dubai”.in: *Evil Paradises : dreamworlds of neoliberalism*. Org. Mike Davis and Daniel Bertrand Monk. New York: New Press, 2007, pp48-68.

⁵³⁷ Cf. MOUTAMARAT (org). *Al Manakh*. Dubai: Moutamarat, 2007.

⁵³⁸ *Al Manakh*, p. 3

⁵³⁹ *ibidem*, p. 3. Como faço uma livre tradução, trago o trecho no original: “Al Manakh gathers together the insights of Arab and international experts on the new role of cities as engines of knowledge and exponential growth”.

⁵⁴⁰ *ibidem*, p. 6. No original: “Design and creativity are about forging new links and finding new solutions. In that context they speak directly to me as business leader”

⁵⁴¹ *ibidem*, p. 7.

⁵⁴² *ibidem*, p. 7.

pode ser a oportunidade final para formular uma nova figura [blueprint] para o urbanismo”.⁵⁴³ A necessidade dos novos termos é discutível. Nas imagens, gráficos e textos de seus colaboradores, paira a aproximação bastante conhecida no ocidente entre produção do espaço urbano e alavancagem do *business environment*. Trocando em miúdos, cidades como balcão de negócios globais; cidadãos à parte. Talvez o já conhecido “empreendedorismo na governança urbana”, mesmo tendo surgido no Ocidente em desindustrialização, ainda tem força explicativa no solos árabes dos quais participam OMA-AMO. Talvez a vanguarda deste urbanismo chegue a seu paroxismo justamente nos solos árabes, pois a dominação teológico-política, o déficit de cidadania, de esfera pública e de forças contestatórias deixam mais livres os agenciamentos dos grandes capitais.

As atenções das agências com o Golfo não param por aí. Algum tempo depois republicam S,M,L,XL – com projetos recentes adicionados. Em tom provocativo o site oficial do escritório afirma: “edição falsificada, distribuição proibida”. A nova tradução do diário de bordo não se encontra em holandês, francês, espanhol ou noutras línguas onde os debates urbanísticos e arquitetônicos estão centrados, mas sim em idioma árabe. Com uma jogada de marketing – a “distribuição proibida” – o volume aos poucos se reduz à perspectiva esta sim bastante cínica de Charles Jencks, para quem o fenômeno da arquitetura se tornar uma branding é um processo inevitável, um círculo vicioso para se manter *on the top*.⁵⁴⁴ Segundo Jencks, as publicações de Koolhaas seriam, em última instância, um desses casos no qual o *branding* ocorre de maneira velada.⁵⁴⁵ Se aceitarmos que as proposições de Jencks tem um momento de verdade, o S,M,L,XL traduzido em árabe é um deles. Além disso, os desdobramentos de OMA-AMO no Golfo deixam transparecer de que modo o *managerial approach* pode funcionar como uma totalidade abstrata, um raciocínio arquitetônico puro que, sem deixar ver suas inconsistências, dá conta de todo o processo de produção, circulação e consumo de arquitetura. O que temos aqui é um momento paradigmático da *colagem promiscua*. A premissa de reformular o urbanismo, provinda da crítica, é realocada de maneira anacrônica, sem relação com a estratégia urbana empreendida. OMA-AMO tentam fazer colar a premissa a um contexto bastante estranho a mesma, qual seja, o do *big business* imobiliário.

Na realidade, o *managerial approach* parece nos levar a uma condição já descrita por Otilia Arantes, quando a autora reflete sobre a integração da crítica estética ao novo espírito de acumulação de capital, um campo de atuação bastante próximo ao de Koolhaas-OMA-AMO:

⁵⁴³ *ibidem*, p. 7.

⁵⁴⁴ JENCKS, Charles. “Fame and Architecture”. *Architectural Design*, vol.71, n.6. Guest Edited by Julia Chance and Torsten Schmiedeknecht. Londres, ed. Wiley-Academy, 2001, p. 17

⁵⁴⁵ *ibidem*, p.17

O que de fato parece ter acontecido é a migração dos valores propugnados por aquela crítica [a crítica estética] para o mundo empresarial e vice-versa: as antigas barreiras que separavam os dois mundos em princípio antagônicos — dos negócios e da vida de artista — teriam se tornado de tal modo porosas, que ficou cada vez mais difícil distinguir um artista digamos “empreendedor” de um executivo de uma firma que funcione na base de prospecção de “parcerias” para a realização de “projetos”.⁵⁴⁶

Estas considerações não pretendem afirmar em tom categórico que o raciocínio da “arquitetura em sua forma pura” se resume a fins mercadológicos, mas sim evidenciar de que maneiras no estágio avançado da atuação de Koolhaas-OMA-AMO tais campos podem operar numa retroalimentação sem entropia. Esta hipótese ainda está por se verificar. Permanece em aberto se no Golfo, a bola da vez na produção de arquitetura a serviço de rendas monopolistas, OMA-AMO desenvolverão pesquisas urbanas e arquitetônicas bem situadas, alinhadas a uma urbanização democratizante, ou se optarão por implantar edifícios ícones e mais estacas de suas agências.

Escavações no *Junkspace*: Espaços de Contrafluxos

Como já foi dito anteriormente, nos estudos urbano-culturais do *Guide to Shopping*, mais propriamente em *Junkspace*, Koolhaas percebe a defasagem do modelo de pensamento pautado pelas “redefinições”, o que a meu ver exigiria passar a um modelo com ênfase na *transformação da práxis arquitetônica*. Koolhaas não dá conta de levar a cabo este empreendimento, mas alguns de seus trabalhos trazem um potencial didático-crítico que aponta para esta reorientação.

Isto pode ser visto, por exemplo, quando no *Content* AMO ironiza a marca Prada por meio de uma “contrapropaganda” que mostra as bolsas da grife vendidas sob os panos dos imigrantes informais que correm as ruas das cidades europeias. Com isto, o AMO torna visíveis fenômenos sociais complexos pelos quais passa o continente europeu. Esta mesma inteligência é usada quando a agência AMO mostra objetos fora do contexto que lhes confere o devido status, quando constroi gráficos com informações capazes de ilustrar disparidades do atual regime global de modernização, ou ainda no logo de código de barras da Europa⁵⁴⁷. Pode-se dizer que estes trabalhos se aproximam do que ficou conhecido na contracultura como

⁵⁴⁶ ARANTES, Otilia. Virada Cultural do Sistema das Artes. Disponível em: <https://comunidadesintencionais.files.wordpress.com/2009/09/a-e2809cvirada-culturale2809d-do-sistema-das-artes-otilia-arantes.pdf>, p. 8

⁵⁴⁷ cf. El Croquis 131+132, pp. 330-336.

jamming; o que chamamos aqui de práticas de contrafluxos. Como relata Naomi Klein, o *jamming* é a prática de utilizar espaços destinados para propaganda corporativa, mas com o intuito de revelar o que estas ocultam, apontando para questões de ordem política.⁵⁴⁸ Klein destaca o caso de Rodrigues de Gerada, um precursor do *jamming* contra a colonização de *outdoors* pela indústria de tabaco: “ao contrário dos publicitários que colocam os cartazes e partem, ele [Rodrigues de Gerada] quer que seu trabalho seja parte de uma discussão da comunidade sobre as políticas de espaço público”.⁵⁴⁹ Klein entende o *jamming* na esteira dos *détournements* situacionistas, à medida que este desloca uma imagem ou uma mensagem para criar outro significado social, em ações que são “uma mistura de arte, mídia, paródia e atitude outsider”.⁵⁵⁰ Se quisermos, os gráficos e imagens publicados no *Project on the city II – guide to shopping* podem ser lidos nesta chave, na medida em que são apropriações críticas e criativas das tecnologias comunicacionais.

Alguns dos trabalhos do OMA-AMO podem ser lidos também sob a chave do que na contracultura se chama *adbusting*. Como explica Klein, a prática do *adbusting*, uma das vertentes do *jamming*, usa as tecnologias informáticas e das redes – scanners, programas de edição de imagens, conexões entre as redes e as ruas –, sem destoar da linguagem da publicidade, mas misturando-se com esta, emprestando a legitimidade visual desta. Neste sentido, é diferente por exemplo do grafite.⁵⁵¹ Mas em suas práticas mais ramificadas o *jamming* vai muito além das iniciativas tímidas do AMO. O *jamming* integra, lembra Klein, “uma rede de organizações coletivistas de mídia, combinando *adbusting* com publicação de zines, rádios piratas, vídeos ativistas, desenvolvimento na internet e militância comunitária”.⁵⁵² Deste modo, a *jam culture* utiliza as tecnologias da comunicação reorientando os fluxos de (in)formação cultural da construção de mitologias corporativas para a elucidação das contradições fundamentais do modo de produção capitalista pós-industrial, financeiro e global. Ligados a estes esforços, propõem práticas ao mesmo tempo insurgentes e vinculativas, inclusivas, que conferem lugar de fala a novos agentes e abrem espaços para posturas ativas, construídas coletivamente.

Se quisermos tratar em termos mais internos à disciplina de Estética, alguns dos trabalhos do OMA-AMO podem ser compreendidos no interior das reflexões de Nicolas Bourriaud acerca das relações entre arte e técnica e, mais especificamente, no que o autor denomina “lei

⁵⁴⁸ Cf. KLEIN, N. ob.cit, pp307-351.

⁵⁴⁹ Ibidem, p. 308

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 311.

⁵⁵¹ Cf. ibidem, pp 313-314. Citando Rodrigues Gerada, lembra que “a tecnologia nos permite usar a estética da Madison Avenue contra si mesma”

⁵⁵² ibidem, p. 312

de deslocalização”. As artes exercendo seu dever crítico na medida em que deslocam o uso ideologizado das técnicas, ou melhor, colocando-os na contramão dos conteúdos ideológicos. E como lembra Bourriaud, neste quadro função artística e efeito estético não decorrem tanto da obra, mas se encontram nos comportamentos.⁵⁵³ Dito de outro modo, importa menos a pregnância das formas representadas do que o processo e a disposição dos agentes – nos exemplos Bourriaud a tecnologia propriamente dita importa ainda menos do que no caso do OMA-AMO.

Ora, as contrapropagandas e muitos outros trabalhos de OMA-AMO gozam desta inteligência de contrafluxos, sejam elas lidas na chave do *jammig* contracultural ou da “lei da deslocalização” de Bourriaud. São trabalhos que rompem os condicionamentos do *junkspace* e, ao gerar estranhamentos, descortinam o que antes estava invisível no *mainstream* da opinião pública. Se o *junkspace* opera como força de condicionamento, fragmentação e atomização social, espaços contrafluxonais escavam as lacunas do *junkspace*, injetando energias disruptivas e coletivistas nestas lacunas. O *Content*, publicação coletiva de OMA-AMO de 2004, traz uma série destas iniciativas, entretanto quando se integram aos trabalhos díspares de Koolhaas OMA-AMO, não sabemos mais se se trata de uma iniciativa *jam cult* de contrafluxo ou se trata-se de uma auto-ironia com caráter compensatório.

23) Content (2004) – imagem sem legenda



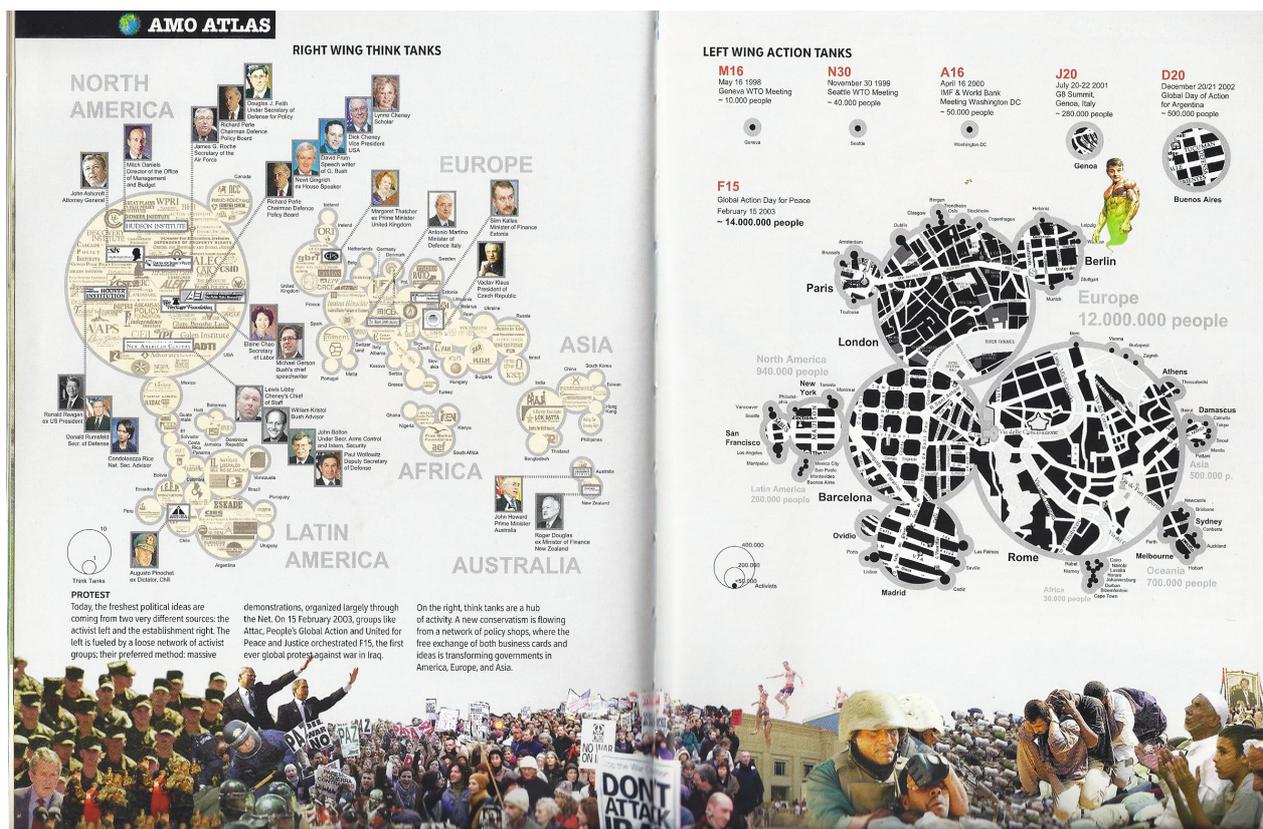
⁵⁵³ Cf. BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2009, pp.94-96

Práxis Urbana e os princípios da *Bigness* para além do *Junkspace*

Há outro motivo pelo qual Koolhaas-OMA-AMO não conseguem levar a cabo a transformação da práxis arquitetônica: nos anos 2000 as análises mais agonizantes e pouco matizadas não permitem a Koolhaas vislumbrar possibilidades para além do *Junkspace*. Isto porque Koolhaas OMA-AMO não atentam suficientemente para vetores que irrompem das contradições fundamentais produzidas pelas formas hegemônicas de moldagem do espaço – segregadoras, excludentes por excelência. O arquiteto vê no *junkspace* “um império de indistinção”, mas não consegue sair destas confusões epistemológicas e, por isso, acaba por fazer parte do tempo em que atividades *shopping* reinavam únicas na cultura urbana das metrópoles. Noutros termos, as posições que outrora apostaram em imaginar mil outras formas de cidade – aquilo que buscaram sobretudo no *What ever Happened to Urbanism* e também no manifesto pela *Bigness* –, não dão conta de vislumbrar forças coletivas que podem contrariar a tese segundo a qual *shopping* é a última atividade pública remanescente. Talvez por conta desta deficiência epistemológica os trabalhos recentes de Koolhaas-OMA-AMO passem ao largo de eventos importantes que estão revolvendo a paisagem apática das cidades, reativando a vida urbana desde a crise econômica em 2008 até suas extensões pela década de 2010.

Obviamente, o diagnóstico de Koolhaas não poderia ter previsto fenômenos ainda pouco efetivos no fim dos anos 1990 e início dos 2000, mas é visível que o campo reflexivo de OMA-AMO não mapeia estes vetores urbanos e, por isto, não contempla todas as possibilidades de modernização social das cidades. No que diz respeito às forças coletivas urbanas às quais nos referiremos a partir de agora, o máximo a que chegam as agências é um “Atlas AMO”⁵⁵⁴ presente em *Content*; um trabalho que se apropria crítica e criativamente das tecnologias informacionais – no que diz respeito às estatísticas e aos recursos diagramáticos –, mas não ocupa mais do que uma página.

⁵⁵⁴ cf. op.cit., pp.100-101.



É preciso levantar dois pontos nos quais o horizonte teórico e o modelo de ação de OMA-AMO são insuficientes. Primeiro, a vida urbana não se esgotará nos meios virtuais e nos espaços de consumo, como sugerem algumas teses do *Guide to Shopping*. O argumento aqui defendido é o de que as novas formas de vida urbana se darão enquanto “espaços híbridos”,⁵⁵⁵ nos quais as redes comunicacionais combinam-se inevitavelmente à presença nas ruas, isto é, aos espaços físicos da esfera pública das cidades. Segundo ponto, o *Junkspace* não é um estágio terminal de vida urbana porque esta passa necessariamente pelo campo do político, isto é, por espaços de luta por reconhecimento, de legitimação de demandas, pela experiência de participação em saídas compartilhadas, de uso público da razão, de disputa de imaginários, em suma, pelos espaços de luta e desejo por uma cidade socializada – integral e coletivamente vivida. Os argumentos aqui elencados ganham realidade com os eventos que revolveram o solo urbano de capitais por todo o mundo no fim dos anos 2000. Trata-se das inquietações sociais que estremeceram e agitaram grandes cidades da Tunísia à Islandia, do Egito aos EUA, da

⁵⁵⁵ Como se verá adiante, o termo é usado na acepção de Manuel Castells. Cf. por exemplo, *Redes de Indignação e Esperança*. Rio de Janeiro, Zahar, 2013, p.20: “em nossa sociedade, o espaço público dos movimentos sociais é construído como um espaço híbrido entre as redes sociais da internet e o espaço urbano ocupado: conectando o ciberespaço com o espaço urbano numa interação implacável e constituindo, tecnológica e culturalmente, comunidades instantâneas de prática transformadora”. Cf. também pág. 132 e 170-173.

Espanha ao Brasil. Os levantes irromperam a partir de eventos situados, por causas contextuais, muitos imprevisíveis, ainda que a crise econômica eclodida pelo colapso financeiro em 2008, cujas medidas de estabilização econômica levaram ônus sociais a todos os cantos da aldeia global, certamente tenha aproximado tais fenômenos – isto porque nos momentos de crise as estruturas de poder e decisão deixam à mostra sua irracionalidade.

Manuel Castells, teórico que se debruça há algum tempo nas relações entre vida urbana e redes comunicacionais, destaca o caráter híbrido desta atual vida urbana insurgente quando reflete sobre a formação e a dinâmica de movimentos sociais e de protestos.⁵⁵⁶ Em sua análise, Castells lembra que movimentos sociais e de contestação são vetores organizados em momentos históricos nos quais parcelas da população não se sentem contempladas por seus representantes políticos, isto é, não vêem na esfera pública institucional espaços para a construção de formas de vida minimamente aceitáveis. Ao discorrer sobre os movimentos contemporâneos, defende:

uma vez que o espaço público institucional – e o espaço constitucionalmente designado para a deliberação – está ocupado pelos interesses das elites dominantes e suas redes, os movimentos sociais precisam abrir um novo espaço público que não se limite a internet, mas se torne visível nos lugares da vida social. É por isso que ocupam o espaço urbano e os prédios simbólicos. Os espaços ocupados tem desempenhado papel importante na história da mudança social, assim como na prática contemporânea.⁵⁵⁷

A esta nova forma de vida pública Castells chama de “espaço híbrido”, na medida em que redes virtuais e espaços urbanos ocupados se complementam e interagem na busca por uma autonomia comunicativa que visa encontrar formas horizontais de decisão e compartilhamento de significados. Este tipo de espaço parece ser comum em diversos contextos sociopolíticos e é elucidativo para compreender os fenômenos recentes.

Na Espanha, as medidas de austeridade impactaram fortemente os cidadãos. Nos anos seguintes ao colapso financeiro, o desemprego atinge a casa dos 20% e, entre os jovens, 40%⁵⁵⁸. Sem conseguir pagar suas hipotecas, muitas famílias perdem suas casas, outras muitas vêem suas condições de vida se acirrarem. As primeiras mobilizações, que em meados de 2011 se tornaram massivas, começaram a partir de protestos contra a execução de despejos em círculos de ativistas do “Plataforma de Afetados pela Hipoteca”, “V de Vivienda”, bem como em círculos de jovens desempregados como o “Juventude Sem Futuro” e, ainda, entre os

⁵⁵⁶ Cf. *Redes de Indignação e Esperança*, p. 20, 132, 170-73. Embora as reflexões tenham outro alvo, Saskia Sassen também refuta a tese segundo a qual meios virtuais substituirão a vida pública e evidencia que tais meios dependem de um amplo e estruturado aparato de infraestruturas físicas das cidades, no artigo “Escala e amplitude num mundo digital global.”, em: *Campo Ampliado da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 18

⁵⁵⁸ Esta reconstituição segue as linhas gerais daquelas de Castells em *Redes de Indignação e Esperança*, pp. 90-120

cidadãos inspirados no caso da Islândia, onde alguns meses antes a população deliberou por não salvar os bancos responsáveis pela crise. Estes pequenos círculos de cidadãos formam grupos de debates virtuais em blogs e no Facebook. Em meados de maio escrevem o manifesto *Democracia Real Ya* pedindo a observância de direitos básicos – estão destacados moradia, trabalho, saúde, educação -- e uma negação expressa dos imperativos econômico-partidários na gestão da crise.⁵⁵⁹ No dia 15 de maio, em Barcelona 20 mil pessoas vão às ruas, em Madrid 50 mil pessoas ocupam as principais avenidas, acampam em torno do marco urbano *Puerta del Sol* e formam suas comissões de debates, a título de compartilhar experiências, qualificar posições e estudar propostas. Mais de cem cidades espanholas seguiram o exemplo dos então denominados 15-M (em menção ao 15 de maio) e em poucos dias um movimento de ocupações e encontros públicos foi difundido por cerca de 800 cidades do mundo.⁵⁶⁰ O diagnóstico dos ativistas era compartilhado por outras mobilizações que naquele momento tomaram os ativistas do *Indignados* como exemplo: a desconfiança em relação à democracia representativa, à forma partido e a necessidade de abertura de espaços de participação. As saídas, no entanto, não apareciam com a mesma clareza, devido a multiplicidade das pessoas que constituíam os grupos e a amplitude das mudanças necessárias. Em 2011, a crítica da política institucional e a ausência de saídas efetivas teve efeito reverso nas eleições parlamentares e o partido mais conservador ganhou espaços com o descrédito geral, o que levou a mídia a crer que a população em geral recusava os expedientes dos *Indignados*. O programa de austeridade se manteve, assim como o nível do desemprego entre os jovens, a parca reação da economia e o clima de intensa agitação nas cidades. Em 2014 o grupo denominado *Observatório Metropolitano de Madrid*, um coletivo híbrido de pesquisas e intervenção urbana, lança na internet um texto cujo título é “A Aposta Municipalista – a democracia começa pelo próximo”; neste os autores reconstituem historicamente as estratégias e os ônus sociais do modelo de empreendedorismo urbano, mas sobretudo apostam, como o título já evidencia, que a retomada do protagonismo coletivo nas decisões políticas e a observância dos direitos humanos básicos – o resgate de uma democracia real – inicia nas instâncias mais imediatas e tangíveis de poder: nos municípios.⁵⁶¹ É a partir desta esfera que se constroem formas mais diretas da gestão de bens públicos e de patrimônio ambiental, além de modelos horizontais de um empreendedorismo ligado ao tecido local. Para os municipalistas, a democracia não diz respeito

⁵⁵⁹ O Manifesto *Democracia Real Ya* está disponível em: www.democraciarealya.es/manifiesto-comun

⁵⁶⁰ CASTELLS, M, op.cit., p. 93

⁵⁶¹ Nos termos dos autores: “a aposta municipalista compreende uma hipótese que poderíamos resumir da seguinte maneira: ‘se tomamos as instituições que resultam mais imediatas aos cidadãos, os municípios, e os convertimos em âmbitos de decisão direta, podemos tornar realidade uma democracia digna de tal nome’”. OBSERVATÓRIO METROPOLITANO. *La Apuesta Municipalista – la democracia empieza por lo cercano*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014, p. 143

apenas à forma de instituições, mas depende do envolvimento direto, do exercício de uma imaginação política e de uma disposição ativa para o autogoverno. Com isso, os municipalistas retomam, agora com um ponto bem concreto e os ânimos bem direcionados, as esperanças do 15M.⁵⁶² Por enquanto, é impossível verificar com sistematicidade se o texto impactou ou foi impactado por aquela paisagem revolvente dos *Indignados*, mas curiosamente nas eleições municipais de 2015 grandes cidades como Madrid, Barcelona, Zaragoza e La Coruña são eleitas figuras diretamente ligadas a movimentos por moradia, com pautas levantadas pelas organizações da sociedade civil e bastante alinhadas ao ideário segundo o qual uma democracia concreta exige uma vida pública densa e participativa⁵⁶³

As mobilizações urbanas estadunidenses conhecidas como *Occupy* foram em grande medida inspiradas pelos levantes dos *Indignados* espanhóis; as causas estruturais também eram parecidas. Quando a crise imobiliária estoura, centenas de milhares não conseguem pagar suas hipotecas e perdem suas casas, milhões de outras vêem os preços de seus imóveis despencarem e, sob medidas de austeridade, assistem ao sistema financeiro – os agentes quase consensualmente reconhecidos como responsáveis pelo detonar da crise – ser socorrido pelo governo federal. As contradições capitalistas se tornam gritantes.⁵⁶⁴ Como lembra Castells, em 1976 o 1% de pessoas mais ricas concentrava 9% da renda estadunidense, em 2007 saltou para 23,5%. O crescimento cumulativo de produtividade entre 1998 e 2008 subiu 30%, mas os salários cresceram nem um 1/10 deste número. Na década anterior à crise, os salários reais por hora aumentaram 2%, enquanto a renda dos 5% mais ricos aumentou 42%. Em 1980 o salário de um diretor executivo era 50 vezes maior que o do trabalhador médio, em 2010 era 350 vezes. Estes números ganharam um rosto concreto nos grandes contingentes de população insubordinada às instituições. Ativistas digitais de plataformas como *AmpedStatus* e *Anonymous* publicizavam muitos desses fenômenos. *Twitter* e *Facebook* reverberavam estes ânimos. Em 13 de julho de 2011, a revista de crítica cultural *Adbusters* posta em seu blog a seguinte convocação: *#occupywallstreet*. O texto no blog conclama o uso das experiências na praça Tahrir e dos *Indignados* da Espanha na superação da “empresocracia”, em nome de uma democracia renovada. Esta foi, lembra Castells, a centelha dos movimentos de protestos que se seguiram, ocupando *Wall Street*, o *Zucotti Park*, e depois se difundindo por Chicago, Boston, Washington, São Francisco, Los Angeles, Nova Orleans, Cleveland, New Jersey entre outras.

⁵⁶² Esta relação entre os municipalistas e o movimento 15M é estabelecida em op.cit., p. 71

⁵⁶³ O fenômeno foi considerado uma virada na política espanhola, amplamente noticiado. Cf. por exemplo, http://brasil.elpais.com/brasil/2015/05/25/internacional/1432510725_227200.html. E também: http://brasil.elpais.com/brasil/2015/06/13/internacional/1434184191_318317.html.

⁵⁶⁴ Esta reconstituição do período é de Castells, op. cit., pp. 121-122.

É na chave dos espaços híbridos e da autonomia comunicativa que Castells entende o movimento *Occupy*. De acordo com Castells, a forma de existência material do movimento foi a ocupação do espaço público, “um espaço em que os manifestantes podiam reunir-se e formar uma comunidade para além de suas diferenças. Um espaço de convivência. Um espaço de debate”.⁵⁶⁵ Esta é, argumenta o sociólogo, a nova forma de uma cultura de autonomia comunicativa que relança no horizonte a possibilidade de uma democracia real. Castells defende ainda que “o movimento Occupy construiu uma *nova forma de espaço*, uma mistura de espaço de lugares, num determinado território, e espaço de fluxos, na internet”; e como destaca, “um não conseguia funcionar sem o outro; esse espaço híbrido é que caracterizava o movimento”.⁵⁶⁶ Castells não se exalta numa visão idealizada do movimento que se esgotou após alguns meses sem grandes conquistas imediatas. No entanto, não deixa de apontar diversas contribuições destes fenômenos em termos de experiência de politização e de empoderamento para os envolvidos, de experimentação de práticas transformadoras e de injeção de ânimos na cultura urbana das grandes cidades conectadas globalmente.⁵⁶⁷

Quando David Harvey analisa o *Occupy Wall Street* e suas semelhanças com outros movimentos contemporâneos ocorridos noutras cidades, o geógrafo o compreende num sentido parecido ao de Castells. Harvey salienta que as táticas deste movimento são “tomar um espaço público central, um parque ou uma praça, próximo à localização de muitos dos bastiões do poder e, colocando corpos humanos ali, convertê-lo em espaço político de iguais”⁵⁶⁸. Esta tática, lembra Harvey, multiplicou-se pela Praça Tahrir, no Cairo, praça do Sol em Madrid, praça Syntagma em Atenas. Com estas experiências, lembra Harvey, fica claro “como o poder coletivo dos corpos no espaço público continua sendo o instrumento mais efetivo de oposição quando o acesso a todos os outros meios está bloqueado”.⁵⁶⁹ E nesse sentido reforça: “a praça Tahrir mostrou ao mundo uma verdade óbvia: são os corpos nas ruas e praças, não o balbúcio de sentimentos no Twitter ou Facebook, que realmente importam.”⁵⁷⁰

Outros destes fenômenos que estremeceram grandes cidades do globo e deslocaram a vida urbana, dizem respeito à realidade brasileira. No país, uma série de mobilizações tomam as ruas ao longo dos anos 2013 e 2014, tendo como causa uma teia complexa de questões sociopolíticas e econômicas das grandes cidades, entre as quais extraímos apenas duas: o

⁵⁶⁵ Ibidem, p. 132.

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 132.

⁵⁶⁷ A tese de Castells não é descolada das forças sociais efetivas. Suas teses já figuram, por exemplo, numa publicação coletiva feita por ativistas. *Ativismo no Contexto Urbano – diagnóstico para ação nas cidades*. Creative Commons, p. 20

⁵⁶⁸ HARVEY, D. “Os rebeldes na rua: o Partido de Wall Street encontra sua nêmesis”. Em: *Occupy*. São Paulo: ed. Boitempo: Carta Maior, 2012, p. 60.

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 61

⁵⁷⁰ ibidem, p. 61

crescimento da cidade seguido por precarização das condições de vida e a crise de mobilidade. A partir do ano de 2009, as cidades brasileiras passam por um crescimento bastante significativo, alavancado em larga medida por programas de crédito do governo federal visando reverter o déficit habitacional e os sinais locais da crise econômica global.⁵⁷¹ Há uma multiplicação de arranha-céus, mas o crescimento pautado pelas dinâmicas de mercado, sem medidas eficazes de controle de preços e de uso do solo, não mitiga o déficit habitacional e, ainda, acentua a especulação imobiliária, acelera o aumento do valor de aluguéis e do custo de vida em geral, o que tenciona problemas arraigados ligados à segregação socioespacial e ao próprio déficit habitacional⁵⁷². Outro problema antigo da cidade acirrado neste período é o da mobilidade urbana pautada pelo incentivo ao automóvel individual e pela pouca atenção ao transporte coletivo. Os deslocamentos se tornaram mais sofríveis, abarrotamento de ônibus e automóveis batem recordes de congestionamento diariamente. O anúncio de aumento de passagem se torna, não pela primeira vez, estopim das convulsões sociais.⁵⁷³ Protagonizados inicialmente pelo grupo de ativistas chamado *Movimento Passe Livre*, em alguns dias os protestos se multiplicam por estratos diversos da sociedade, as ruas das cidades são tomadas, parando avenidas e ganhando espaço em redes sociais e mesmo na mídia pouco sensível a tais problemáticas.⁵⁷⁴ As mobilizações, antes restritas ao Rio de Janeiro e São Paulo, difundem-se por Brasília, Curitiba, Recife, Florianópolis, Porto Alegre e mesmo cidades interioranas⁵⁷⁵. As insurgências massivas chamam a atenção de autoridades. A presidente afirma em rede nacional a importância de “ouvir a voz das ruas”, o que, como lembra Castells, conferiu legitimidade às mobilizações e estimulou dirigentes locais a reverem o aumento.⁵⁷⁶ Novamente em rede nacional a presidente afirma que chamará uma Assembleia Constituinte para deliberar com cidadãos reformas estruturais, tentativa que é abafada por grupos conservadores diversos – da

⁵⁷¹ De acordo com o Ministério das Cidades, em 2012 o déficit habitacional total de São Paulo estava em torno de 470 mil domicílios.

⁵⁷² Estima-se que em São Paulo, entre 2009 e 2014, a alta no valor de imóveis gira em torno de 90%; a inflação no período foi em torno de 40%. Como destaca a urbanista Erminia Maricato, “a disputa por terras entre o capital imobiliário e a força de trabalho na semiperiferia levou a fronteira da expansão urbana para ainda mais longe: os pobres foram expulsos para a periferia da periferia”. MARICATO, E. “É a Questão Urbana estúpido”. *Cidades Rebeldes*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 24. Já há um estudo mais detido acerca das contradições do programa habitacional em questão em *Minha Casa...e a Cidade*. org. SANTO AMORE, Caio [et alii]. Rio de Janeiro: ed. Letra Capital, 2015.

⁵⁷³ Maricato afirma: “os congestionamentos de tráfego em São Paulo, onde circulam diariamente 5,2 milhões de automóveis, chegam a atingir 295 quilômetros das vias. A velocidade média dos automóveis em São Paulo, medida entre às 17hs e 20h em junho de 2012, foi de 7,6km/h, ou seja, quase igual a da caminhada a pé”. *Ibidem*, p. 25

⁵⁷⁴ Para uma análise mais detida desta trajetória das mobilizações, vale conferir de JUDENSNAIDER, Elena; ORTELLADO, Pablo et alii. *20 Centavos: a luta contra o aumento*. São Paulo: ed Veneta, 2013

⁵⁷⁵ Levantamentos afirmam que ocorreram mobilizações em 150 cidades, levaram 1,5 milhão de pessoas às ruas.

⁵⁷⁶ A edição brasileira de *Redes de Indignação e Esperança* conta com um posfácio de Castells acerca do caso brasileiro. Cf pp. 182-186

oposição mas também da base governista, do Legislativo e do Judiciário.⁵⁷⁷ Entre junho e julho, as atividades do Legislativo contaram com o que ficou conhecida como “agenda positiva”: projetos parados há anos foram analisados com dinamismo pouco comum -- ainda que algum tempo depois a boa vontade tenha se tornado encenação⁵⁷⁸. Em São Paulo houve uma reorientação significativa no que tange ao modelo de mobilidade urbana, no sentido de retomar a importância do transporte coletivo e de formas alternativas de deslocamento⁵⁷⁹. Dirigentes reconhecem que, utilizando a força da demanda dos movimentos, a Prefeitura conseguiu abrir em seis meses uma extensão de faixas e corredores exclusivos de ônibus que levaria quatro anos em clima de *realpolitik*.⁵⁸⁰ Nos meses seguintes, as mobilizações reverberaram em diversas outras esferas da opinião pública, como por exemplo a Bienal de Arquitetura de São Paulo, que reservou espaço privilegiado para cartazes, grafismos e documentário produzidos no calor da hora por integrantes destes levantes.⁵⁸¹ Em 2014 intervenções do Movimento Passe Livre circulam em outra exposição em São Paulo, esta sobre design gráfico, chamada *Cidade Gráfica*⁵⁸². Pelo menos dois grandes veículos de informação, *Jornal Folha de S. Paulo* e *Revista Carta Capital*, produziram retrospectivas com suas versões dos acontecidos⁵⁸³; pesquisadores da área de comunicação social fizeram balanços sobre a presença dos fenômenos na opinião pública e as limitações da abordagem midiática.⁵⁸⁴ Além disso, desdobramentos destes fenômenos se tornaram pauta em diversos departamentos universitários de Urbanismo, de Filosofia e Ciências Humanas⁵⁸⁵ e, ainda, de associações de classe.⁵⁸⁶

O sentido de Junho permanece em disputa, pois agentes sociais o avaliam e utilizam de modos muito distintos, alguns de modo regressivo. Para os estudos urbanos, o que parece mais

⁵⁷⁷ Pouco depois foi publicada uma obra coletiva onde se retoma o percurso histórico da pauta da reforma política e, ainda, a importância de uma reforma com participação popular efetiva. Cf. RIBAS, Luiz Otávio(org). *Constituinte Exclusiva: um outro sistema político é possível*. São Paulo: ed. Expressão Popular, 2014

⁵⁷⁸ Cf., por exemplo, <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/07/1307596-vitrines-da-agenda-positiva-do-congresso-estao-no-papel.shtml>

⁵⁷⁹ Cf. http://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/03/politica/1388787506_411833.html

⁵⁸⁰ Cf. entrevista de Fernando Haddad ao jornal El País, em: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/01/03/politica/1388787506_411833.html

⁵⁸¹ Cf. número especial da revista *Monolito* sobre a X Bienal de São Paulo.ed.17, 2013. Conferir Também COLOSSO, Paolo. “Uma Bienal como intervenção socioespacial”, disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/14.081/5197>

⁵⁸² A exposição que contava com o manifesto do Movimento Passe Livre ocorreu no Itaú Cultural Av. Paulista, entre os dias 20 de Novembro de 2014 a 04 de Janeiro de 2015. Disponível em: <http://novo.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/cidade-grafica/>

⁵⁸³ Cf. documentário “Zerovinte” de Carta Capital e “Junho – o mês que abalou o Brasil” do jornal Folha de S.Paulo.

⁵⁸⁴ Cf. *Vozes Silenciadas – mídia e protestos*. São Paulo: Intervezes – Coletivo Brasil de Comunicação Social, 2014

⁵⁸⁵ Conferir conferências do Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia(ANPOF) 2014. Ainda que os diagnósticos sejam bastante diferentes, vale mencionar as falas dos professores Marcos Nobre e Paulo Arantes. <http://www.anpof.org/portal/index.php/en/2-uncategorised/236-agenda-de-mesas-conferencias-e-homenagens>

⁵⁸⁶ Para ficarmos no exemplo de nosso campo de estudo, é digno de nota a presença destes fenômenos sociais numa recém fundada Revista do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo(CAU-SP). Já em sua primeira edição, onde a revista apresenta seu escopo, há duas remissões às mobilizações como um desejo por mudança e por Direito à Cidade. Cf. p.11 e p.36. Na segunda edição a revista retoma a importância das funções públicas do arquiteto na reorientação do fenômeno urbano. Apenas nesta edição, há mais duas remissões de professores e intelectuais às ditas mobilizações de junho. Cf. p.33 e 63.

prudente é não idealizá-lo, tampouco esvaziá-lo, mas perceber os vetores formados nos momentos seguintes. No segundo semestre de 2013 e primeiro de 2014, o clima político mais propenso à participação social encoraja diversas categorias a expor nas ruas suas demandas. Ocorrem greves de agentes metroviários, professores, caminhoneiros, agentes de limpeza urbana. O megaevento da Copa do Mundo 2014, que impulsionou a especulação imobiliária nas capitais e contou com remoções massivas de habitantes ao redor de estádios, torna-se mais um estopim para o descontentamento das camadas populares diretamente impactadas.⁵⁸⁷ Este é um momento elucidativo para o modelo de urbanismo de grandes eventos, cujo início remonta à Barcelona, atinge seu ápice em Pequim e chega a seu momento de verdade nas periferias do globo: o urbanismo espetacular, pensado para tornar as cidades vitrines globais, pólos de ativos transnacionais, alavanca o *star system* da arquitetura e as formas especulativas de acúmulo de capital – sobretudo o imobiliário financeirizado –, mas do ponto de vista do desenvolvimento urbano seu legado é, pra dizer o mínimo, discutível, se não irracional.⁵⁸⁸

Em 2014, neste quadro de mobilizações com pautas específicas, uma das categorias se destaca por seu volume, organização e inteligência em aproximar as redes dos espaços públicos físicos: a dos trabalhadores sem moradia digna nas cidades. Movimentos sociais já consolidados levam, seguidas vezes, 15 a 20 mil pessoas às ruas, a acampamentos em frente à Câmara dos Vereadores de S. Paulo, pressionando o Legislativo na aprovação do Plano Diretor e o Executivo no pedido de desapropriação de algo em torno de 40 edifícios ociosos da área central.⁵⁸⁹ Estes movimentos constroem também uma pauta clara de demandas por mudanças nas políticas habitacionais regidas pela iniciativa privada, que são levadas em seguida ao Executivo Federal. Estes mesmos movimentos desenvolvem canais de comunicação com mídias alternativas – algumas delas também consolidadas depois de junho –, o que amplia as possibilidades de trabalhos de base.⁵⁹⁰ Um dos coordenadores do Movimento de Trabalhadores Sem Teto (MTST) passa a publicar semanalmente artigos num dos jornais de grande circulação do país. Estima-se que o Movimento de Trabalhadores Sem Teto tenha

⁵⁸⁷ A este respeito, vale conferir JENNINGS, Andrew; ROLNIK, Raquel [et al]. *Brasil em Jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?* São Paulo: ed. Boitempo e Carta Maior, 2014

⁵⁸⁸ Não é o momento de reconstituir as formas do urbanismo espetacular ligado a um empreendedorismo da governança urbana, mas é válido lembrar de sua ampla fortuna crítica produzida Harvey, Otilia Arantes, Vera Pallamin, Ana Fani A. Carlos, Carlos Vainer entre outros.

⁵⁸⁹ As mobilizações por moradia ganham destaque na mídia nacional. Em veículos um pouco mais à esquerda, são tidas como “novos protagonistas”. Cf. <http://www.cartacapital.com.br/revista/802/os-novos-protagonistas-631.html>

⁵⁹⁰ Conferir, por exemplo, o artigo de 2014, que conta com a entrevista de um dos coordenadores do MTST a um site de mídia alternativa. http://outraspalavras.net/blog/2014/08/20/por-que-o-mtst-volta-as-ruas-esta-tarde/?utm_source=rss&utm_medium=rss&utm_campaign=por-que-o-mtst-volta-as-ruas-esta-tarde

Neste outro o coordenador vai a uma TV Pública: <http://tvbrasil.ebc.com.br/espacopublico/episodio/espaco-publico-recebe-coordenador-do-mtst-guilherme-boulos>

realizado em torno de 60 manifestações em 2014.⁵⁹¹ Ainda nesses ânimos expansivos e conexionistas, em 2015 o MTST obtém aproximadamente R\$40.000,00 por meio do site de financiamento coletivo Catarse. Diante destes processos, não é difícil perceber o quanto estas relações entre as redes, as ruas e as plenárias, utilizadas pelos movimentos de moradia, conseguem contribuir ativamente para implementar parte da reforma urbana.⁵⁹²

Uma literatura recente reforça que a mudança no clima político – e se quisermos, nas práticas e representações espaciais – também foi sentida em outras cidades para além do eixo Rio-São Paulo. Grupos ativistas de Recife, por exemplo, relatam – sem idealizar o dito junho de 2013 – que estes anos foram de re-encorajamento das lutas sociais ligadas à cidade. Irrompeu em junho, mas se estendeu por 2014 a luta por participar do projeto urbano de uma área importante da cidade, chamada Cais Estelita, o que deu nome ao movimento #OCUPEESTELITA. Tal movimento ficou conhecido por questionar o modelo corporativo de gestão urbana local, organizar acampamentos com atividades educativas e culturais diversas e, depois de removidos do antigo Cais, ocupar a Prefeitura local exigindo diálogo e participação. Não é o momento de reconstituir o percurso deste movimento, mas apenas lembrar das palavras de ativistas, para quem o Ocupe Estelita conseguia “agregar várias bandeiras, muitas delas presentes nas Jornadas de Junho e que indicavam a necessidade de discutir o poder das instâncias burocráticas tradicionais e conferindo poder à participação popular”.⁵⁹³ Em seu contexto argumentativo, a proposição da ativista visivelmente não significa um desfocamento do objeto da mobilização, mas sim um amadurecimento que, ao longo desta, dá-se conta de que a retomada coletiva do Cais Estelita seria apenas um ponto concreto a partir do qual desenvolver o desejo de uma cidade socializada e, ainda, reorientar a política urbana: “a cidade deveria ser para as pessoas e também pelas pessoas. Nós estávamos tomando o debate em nossas mãos, estávamos gritando e estávamos criando as condições de sermos ouvidos. Estávamos mudando o jogo”.⁵⁹⁴ As proposições dos ativistas são situadas, mas podem ser generalizadas a estes movimentos no Brasil e no exterior. Para todos, a densidade da vida urbana se encontra no momento em que a sociedade civil retoma o destino da cidade, ou se quisermos, o momento de reapropriação da cidade por seus cidadãos.

⁵⁹¹ Refiro-me a Guilherme Boulos, então por volta de 30 anos, formado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Os dados sobre as mobilizações são de Boulos.

⁵⁹² Ainda em 2014, as mobilizações de junho se tornam mote para que amplas camadas da população organizem um plebiscito informal pedindo a Constituinte Exclusiva pela Reforma Política, um tema suscitado pelo executivo mas não levado a cabo.

⁵⁹³ Cf. ANDRADE, Érico; CIRNE LINS, Liana e LEMOS, Frida. “Nem solitárias nem amargas: a luta pelo direito à cidade para e pelas pessoas – o caso do #Ocupe Estelita”, em: *Junho: potência das ruas e das redes*. São Paulo: ed. Friedrich Ebert Stiftung, 2014, p. 142

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 142.

Se nos anos 1990 as representações espaciais conferiam tônica à apatia, à passividade e ao esvaziamento dos espaços públicos, bem como sua dissolução nas fronteiras da sociedade globalizada de informação e consumo, o fim dos anos 2000 assistem a uma reviravolta de ânimos. Obviamente, o espaço social deste período recente não supera nem substitui o anterior, mas abre neste algumas lacunas, estabelece contrafluxos, gera impulsos no sentido de ver a cidade e os espaços públicos efetivos como o lugar da realização do desejo por dignidade cidadã e da luta por efetivá-los.

Tais fenômenos recentes, internacionais e brasileiros, deslocaram as dinâmicas da esfera pública, utilizando o amplo aparato tecnológico virtual das redes de volta às ruas, trazendo novamente à cena – e à cultura urbana oficial – questões ligadas ao chamado Direito à Cidade e, ainda, marcando a nítida diferença entre um espaço público daqueles do *Junkspace*.⁵⁹⁵ Estes eventos são sinais fortes de que, quando o regime de produção do espaço deixa grandes contingentes de cidadãos aquém de condições dignas de sobrevivência e às margens das decisões coletivas, dos bens públicos da cidade e de direitos básicos – isto é característico do *urbanismo enquanto espaço para negócios* –, em algum momento os consensos públicos são rompidos. E neste momento a cidade se torna um território em disputa. Tais fenômenos mostram, além disso, que nas questões das cidades – o modo como são concebidas, vividas e produzidas – as contradições socioespaciais contemporâneas se tornam mais tangíveis aos cidadãos que nela padecem. Isto significa que as práticas crítico-transformadoras encontram na cidade um ponto de partida mais concreto e um impulso mais efetivo.⁵⁹⁶ A aposta municipalista espanhola talvez seja a que mais compreendeu estas mediações.

Vale reforçar, seria anacronismo esperar que nos trabalhos de Koolhaas-OMA-AMO aqui analisados estivessem previstas questões ainda ausentes naqueles períodos. Mas é perceptível, sim, que no horizonte teórico e no modelo de ação já constituído das agências não há como compreender todas as possibilidades de modernização das cidades. Em termos concretos: Koolhaas não se detem suficientemente nas contradições produzidas pelas formas hegemônicas de moldagem do espaço – segregadoras, excludentes por excelência – e, deste modo, não está

⁵⁹⁵ Ainda que não esteja no escopo deste trabalho fazer uma pesquisa exaustiva deste ponto, vale alguns exemplos que indicam a presença do “Direito à Cidade” como ideia-força dos movimentos urbanos. Esta aparece, por exemplo, nos relatos de ativistas de *Junho: potência das ruas e das redes*, páginas 122, 136, 158 e 162. Esteve presente na Bienal de São Paulo. Presente também na segunda edição da *Revista Móbile*, do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, nas páginas 32, 53 e 55.

⁵⁹⁶ Henri Lefebvre, que no fim da década de 60 escreveu *O Direito à Cidade*, assume a perspectiva aludida aqui: “a estrutura social está presente na cidade, é aí que ela se torna sensível, é aí que significa uma ordem. Inversamente, a cidade é um pedaço do conjunto social; revela porque as contém e incorpora na material sensível, as instituições, as ideologias(...) em seu nível específico, a cidade contém assim a projeção dessas relações”. Por isso Lefebvre caracteriza a cidade como um “plano específico” e como “mediação privilegiada” para as questões do espaço. Ob.cit., pp.60-61

suficientemente aberto às experiências que possibilitariam uma mudança na práxis arquitetônica e na superação do *Junkspace*. Koolhaas vê no *junkspace* “um império de indistinção”, mas acaba por fazer parte do tempo em que atividades *shopping* figuravam como vida pública e, por isso, não consegue sair destas confusões epistemológicas. Os conceitos e teses do arquiteto não nos ajudam suficientemente a perceber algo que ficou mais claro a partir de 2008: a vida pública passa necessariamente pelos espaços de luta por reconhecimento, por legitimação de demandas, pela experiência de participação em saídas compartilhadas, pelo uso público da razão, em suma, pelos espaços de luta e desejo por uma cidade integral e coletivamente vivida. Isto significa, em poucos termos: a vida urbana por excelência, ainda hoje tensionada e densa, acontece nos espaços em disputa do político.

25) Ato contra o aumento das tarifas de trens e ônibus em São Paulo, 2015. Teatro Municipal



26) Ato contra o aumento das tarifas de trens e ônibus em São Paulo, 2015. Rua da Consolação



É preciso sublinhar, as considerações aqui expostas não pretendem, nem de longe, defender que o fim dos anos 2000 e a década de 2010 inauguram uma espacialidade completamente outra. Defende apenas que, a partir destes, os processos de indistinção, neutralização e desregulamentação, típicos do *Junkspace*, não reinam mais como naturais e imutáveis, não constituem o senso comum enquanto realidade única, mas convivem com agitação social, re-intensificação da vida urbana e de manifestações de cidadania ativa. Isto significa perceber que o fenômeno urbano ainda é – para o melhor e para o pior – expressão de antagonismos diversos, mas também é mediação e motor de esforços criativos, de experimentações sociais e, ainda, de uma imaginação aberta à novas formas de participação e sociabilidade. Trata-se, portanto, de um momento de abertura de novos espaços, nos quais o sentido do fenômeno urbano está novamente posto em jogo, isto é, com a possibilidade de ser reorientado.

Poder-se ia objetar que estas considerações não tem relações diretas com a *Bigness*, proposta arquitetônica central do OMA e fio condutor desse estudo. Esta objeção pode ser respondida, primeiro, com algo que ficou claro desde *Nova York Delirante*: o modelo de ação forjado por Koolhaas é uma atuação reflexiva – ou se se quiser uma reflexão participativa –,

onde andam juntas teoria e prática, ciência e experiência. Ora, não podemos esquecer o quanto os princípios da *Bigness* são constituídos a partir da metrópole e em consonância com as condições globais de produção do espaço. A *hiperarquitetura* não é outra coisa senão uma resposta arquetônica a estas. Neste sentido, estes fenômenos há pouco citados não se relacionam com o resultado formal da *Bigness*, mas com os princípios que a nortearam, como a busca por uma via progressista dos avanços técnico-produtivos, a busca pela densidade da vida social e a reorientação de rumos do urbanismo. Por fim, não podemos dizer que os temas do boom construtivo, do “urbicídio” causado pela negligência ao transporte público, das condições precárias de vida na *Cidade Genérica*, ou mesmo as dinâmicas – implosão e explosão – da vida pública são estranhos a pauta de Koolhaas-OMA-AMO.⁵⁹⁷

É possível, sim, perguntar por que fenômenos desta natureza – que se multiplicaram recentemente mas nunca deixaram de marcar a cultura urbana, como mostra o próprio Atlas AMO – não são devidamente tratadas pelo intelectual público e pela célula reflexiva? Diante de tais questões a figura do arquiteto enquanto intelectual público seria fundamental no sentido de fomentar conhecimentos e uma cultura política capaz de elucidar o quanto as forças dominantes na espacialidade das atuais metrópoles deixam suas lacunas e produzem suas próprias contradições. Os conhecimentos do arquiteto sobre o urbano estão intimamente ligados à capacitação de uma criatividade política coerente à sociabilidade das metrópoles em rede, que vise conceber outras formas de produção das cidades e, ainda, outros espaços que não os de *shopping*.

Talvez a distopia de Koolhaas pela anomia social já poderia ter sido reanimada, não fosse a confusão epistemológica gerada nos espaços e no modo de sociabilidade do *big business*. Embora o arquiteto global busque novas categorias para explicar as mudanças ocorridas na periferia e nas novas potências geopolíticas, Koolhaas OMA-AMO ainda não se deslocam para espaços para além do *junkspace* e do *shopping way of life*, mesmo que estas tendências à desregulamentação e à indistinção já não sejam mais tão onipresentes. Faltou a estes, os arquitetos globais, incluir na densidade e na Congestão, ou mesmo na *Bigness*, a possibilidade de uma *politização da arquitetura* e uma reativação do urbano por meio das vozes das ruas movidas pelos desejos de uma cidade socializada.

Isto não nos levará a estetizar levantes cujas agendas algumas vezes são difusas, mobilizações cujas implementações noutras vezes são pouco consistentes, tampouco ignorar o risco de energias coletivas se tornarem regressivas. Mas é preciso, sim, conferir relevância a

⁵⁹⁷ “Urbicídio” é o título de um pequeno artigo presente em *Content*, cujo objeto trata de “crimes” relacionados ao sucateamento do transporte coletivo em cidades como Los Angeles, Sarajevo e Lagos. Cf. op. cit., pp. 40-41

alguns pontos salientados pela atual cultura urbana. Primeiro, os novos espaços públicos se dão enquanto “espaços híbridos”. Segundo, a vida urbana passa necessariamente pelo campo do político. Terceiro, a forma espacial que mais se aproxima do condensador social ainda não é algum gênero de *hiperarquitetura*, mas a do próprio fenômeno urbano. Neste estão novamente as linhas de força para a superação de antagonismos da modernização, para reativação da vida social e para um pensamento renovado. Neste sentido, a arquitetura tem de se manter atenta à paisagem revolvente do fenômeno urbano se quiser continuar a imaginar “1.001 outros conceitos de cidade”.⁵⁹⁸

⁵⁹⁸ A expressão usada no *What ever Happened to Urbanism*, em SMLXL, p.971

Bibliografia Rem Koolhaas

KOOLHAAS, Rem.(1977) “Life in the Metropolis or The Culture of Congestion” In: *Architectonic Theory since 1968. (org):* Hays, K.M. Cambridge: MIT Press, 2000.

_____,(1978) *Nova York Delirante – um manifesto retroativo para Manhhattan.*

Introdução de Adrián Gorelik, trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. *Rem Koolhaas: Projectes Urbans (1985-1990) – Urban Projects (1985-1990).* Barcelona: Quaterns, 1990.

_____.(1994) “Para Além do Delírio”. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica1965-1995.* São Paulo: Cosac Naify, 2008

_____. *The Pritzker Architecture Prize presented to Rem Koolhaas.* Sponsored by The Hyatt Foundation. Los Angeles: Jensen and Walker, 2000.

OMA/Rem Koolhaas – 1987/1998. *El Croquis*, n.53+79. Madrid, 2005.

OMA/Rem Koolhaas – 1996/2006. *El Croquis*, n.131/132. Madrid, 2006.

KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. *S, M, L, XL.* Nova York: Ed. Monacelli Press, 1995

_____. *Content.* Koln: ed.Taschen, 2004

_____, *Conversa com estudantes.* Trad. de Mônica Trindade Schramm. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

_____, *Unveiling The Prada Foundation.* Milão: Fondazione Prada, 2008

_____, *Rem Koolhaas: conversa com Hans Ulrich Obrist.* Trad.de Inês Moreira. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009.

_____. *Três textos sobre a cidade*. Trad. de Luís Santiago Baptista. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010.

_____, Entrevista.- “A instabilidade do mundo me inspira”. Entrevista concedida a Frederic Edelman e publicada no jornal *Le monde*, ed. de 5 de agosto de 2005. Trad. Leticia Ligneul. Disponível em: www.vivercidades.org.br. Acessado em 21/03/2012

_____, Discurso de recebimento do prêmio Pritzker, retirado do site <http://cosmopista.wordpress.com/2009/04/23/rem-koolhaas-discurso-no-premio-pritzker-de-arquitetura/>. Acessado em 23/03/2012

Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas e Sze Tsung Leong, *Harvard Design School Project on the City I: Great Leap Forward*. Koln: Taschen, 2001

Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas e Sze Tsung Leong, *Harvard Design School Project on the City II: Guide to Shopping*, Koln: Taschen, 2001.

Bibliografia Geral

ANDERSON, Perry. *As origens da Pós-modernidade*. Trad. de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1998.

ANDRADE, Érico; CIRNE LINS, Liana e LEMOS, Frida. “Nem solitárias nem amargas: a luta pelo direito à cidade para e pelas pessoas – o caso do #Ocupe Estelita”. *Junho: potência das ruas e das redes*. São Paulo: ed. Friedrich Ebert Stiftung, 2014

ARANTES, Otília Beatriz Fiori, *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo, Ed. Nobel/ Edusp, 1993.

_____. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *Chai-na*. São Paulo, Edusp, 2011

_____. *Berlim e Barcelona – duas imagens estratégicas*. São Paulo: ed. Annablume, 2012

_____. “Virada Cultural do Sistema das Artes”. Disponível em: <https://comunidadesintencionais.files.wordpress.com/2009/09/a-e2809cvirada-culturale2809d-do-sistema-das-artes-otilia-arantes.pdf> ,

ARANTES, Pedro. *Arquitetura na era digital-financeira – desenho, canteiro e renda da forma*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010

ARRIGHI, Giovanni. *Adam Smith em Pequim – origens e fundamentos do século XXI*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2008

BANHAM, Reyner. *Megastructure – urban futures of the recent past*. Londres, Thames and Hudson, 1976

BAUDELAIRE, C. *O Pintor da Vida Moderna*. Trad. de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: ed. Autêntica, 2010

BOLTANSKI, Luc e CHIAPELLO, Ève. *O Novo Espírito do Capitalismo*. Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009

BETSKI, A., SORKIN, M., HOFLAND, H., ATTALI, J., BURUNA, I. *À Propos de Rem Koolhaas et de l’Office for Metropolitan Architecture*. Paris: Ed Le Moniteur, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2009

CAMPANELLA, Thomas. “Mejoras Capitales – Pekín en la Globalización”. In: *Arquitetura Viva*, n.118-119, 2008, pp. 36-47.]

CASTELLS, Manuel. *Redes de indignação e esperança – movimentos sociais na era da internet*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 2012.

- CASTRO, Ana. MELLO, Joana. “Cultura Urbana sob Novas perspectivas – entrevista com Adrián Gorelik.” Em: *Novos Estudos Cebrap*, n.84, jul2009, pp. 235-249.
- CHEVRIER, Jean-François. “Changement de dimensions -- Entretien avec Rem Koolhaas”. In: *L’Architecture d’Aujourd’hui* n. 361.nov-dec 2005, pp.88-97
- CIUCCI, Giorgio.DAL CO, Francesco, MANIERI-ELIA, Mario; TAFURI, Manfredo. *La Ciudad Americana*. Introdução e prólogo de Josep Quetglas. Barcelona, Gustavo Gilli, 1980.
- CRARY, Jonathan. “Notes on Koolhaas + Modernization”. In: ANY 9, NY 1994.
- DAVIS, MIKE. “Sand, Fear and Money in Dubai”. in: *Evil Paradises : dreamworlds of neoliberalism*. Org. Mike Davis and Daniel Bertrand Monk. New York: New Press, 2007, pp. 48-68.
- EISENMAN, Peter et aut. *SuperCrítico: Peter Eisenman, Rem Koolhaas*. Trad. de Cristina Fino. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013
- EURALILLE. *Chroniques d’Une Métropole en Mutation (1988-2008)*, Paris: Ed. Dépôt Légal, 2008
- FERRO, Sergio. “ O Canteiro e o Desenho”, em: *Arquitetura e Trabalho Livre*. (org. Pedro Fiori Arantes). São Paulo: Cosac Naify,2006, pp.105-200
- FIX, Mariana. *São Paulo Cidade Global: Fundamentos Financeiros de uma Miragem*. São Paulo: Ed. Boitempo, 2007
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*.Londres/Cambridge: MIT Press, 1996
- _____. *Design and Crime – and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002.
- _____. “Runnig Room”. *Revista Serrote*. São Paulo, n.15, nov. 2013.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2003.

FURTADO, Celso. *Criatividade e Dependência na Civilização Industrial*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

GORELIK, Ádrian. “Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York”. Introdução de *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GLASER, André. *Raymond Williams: materialismo cultural*. São Paulo: Bibliotecas, 2011

HARVEY, David. *A Condição Pós-moderna*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

_____, *A Produção Capitalista do Espaço*. Trad. de Carlos Szlak. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

_____. *Rebel Cities- from the right to the city to the urban revolution*. London: Verso, 2012.

_____. “Os rebeldes na rua: o Partido de Wall Street encontra sua nêmesis”. Em : *Occupy*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2012.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos*. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ed. Ática, 1981.

_____(1982). “Pós-modernidade e Sociedade de Consumo”, *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 12, jun.85, pp. 16-26

_____. (1991)*Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

_____. “As limitações do Pós-moderno”. In: *Sementes do Tempo*. São Paulo: Ed. Ática,1997.

_____. “O Tijolo e o Balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”. In: *A Cultura do Dinheiro*. Trad. de Maria Elisa Cevasco. Petrópolis: Vozes, 2002

_____. “Teorias do Pós-Moderno”. Em: *A Virada Cultural*. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

JENNINGS, Andrew; ROLNIK, Raquel [et alii]. *Brasil em Jogo: o que fica da Copa e das Olimpíadas?* São Paulo: ed. Boitempo e Carta Maior, 2014

JENCKS, Charles. “Fame and Architecture”. *Architectural Design*, vol.71, n.6. Guest Edited by Julia Chance and Torsten Schmiedeknecht. Londres, ed. Wiley-Academy, 2001.

JUDENSNAIDER, Elena; ORTELLADO, Pablo et alii. *20 Centavos: a luta contra o aumento*. São Paulo: ed Veneta, 2013.

KRISTA SYKES, A.(org.)*O Campo Ampliado da Arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2013.

KLEIN, Naomi. *Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido*. Trad. de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2004.

LATOURE, Bruno. “En Tapotant legerement sur l’architecture de Koolhaas”. In: *L’ Architecture d’Aujourd’hui* n. 361.nov-dec 2005, pp.70-73

LEFEBVRE, Henri. *Critique de la vie quotidienne I*. Paris: ed. L’Arché, 2009

_____. *O Direito à Cidade*. Trad. de Rubens Eduardo Farias. São Paulo: ed. Moraes, 1991.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. Trad. de Rodnei Nascimento. São Paulo: ed. Martins Fontes, 2003.

MARICATO, E.[et alii]. *Cidades Rebeldes: Passe Livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo: Carta Maior, 2013.

MARX, K. *O Capital*. Livro I. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: ed. Boitempo, 2013

_____. *O 18 de Brumário de Luis Bonaparte*. Trad. Nélio Schneider. São: ed. Boitempo, 2011

MONTAGNER, J. M. *Depois do Movimento Moderno*. Trad. de Maria Beatriz da Costa Mattos. Barcelona: Gustavo Gili, 2001

_____. *As Formas do Século XX*. Trad. de Maria Luiza Tristão de Araújo. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

_____. *Arquitetura e Crítica*. Trad. de Alicia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gili, 2007

_____. *Arquitetura e Política*. Trad. de Frederico Bonaldo. Barcelona: Gustavo Gili, 2014

MONEO, Rafael. *Inquietação Teórica e Estratégia Projetual – na obra de oito arquitetos contemporâneos*. Trad. de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MORAES, Alana; GOUTIÉRREZ, Bernardo [et alii] (org). *Junho: potência das ruas e das redes*. São Paulo: ed. Friedrich Ebert Stiftung, 2014

MOUTAMARAT (org). *Al Manakh*. Dubai: Moutamarat, 2007.

NESBITT, Kate(org.) *Uma Nova Agenda para a Arquitetura – antologia teórica 1965-1995*. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

OBSERVATÓRIO METROPOLITANO. *La Apuesta Municipalista – la democracia empieza por lo cercano*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2014

RYAN, Nicky. “Prada and the art of patronage”. *Fashion Theory: the journal of dress, Body and Culture*, 11. Retirado de : [http:// ualresearchonline.arts.ac.uk/1381](http://ualresearchonline.arts.ac.uk/1381)

SASSEN, Saskia. “Escala e amplitude num mundo digital global.” Em: *O Campo Ampliado da Arquitetura: antologia teórica 1993-2009* (org. A Krista Sykes). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SIMMEL, Georg. “Grandes Cidades e a Vida do Espírito”. Rio de Janeiro, *Revista Mana*, 11(2), pp.577-591, 2005

SPEAKS, Michael. “Two Stories of the Avant-garde”. Retirado do site: <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/speaksen.htm>

RIBEIRO, Teresa M. *Prada e Koolhaas*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura. Julho de 2011.

ROWE, C. *Ciudad collage*(1978). Barcelona: ed. Gustavo Gili, 1981

WILLIAMS, Raymond. “Base e superestrutura na teoria marxista da cultura”. Em: *Cultura e materialismo*. Trad. André Glaser. São Paulo: ed. Unesp, 2011.

_____. *Cultura*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo, ed. Paz e Terra, 2000.

WHITING, Sarah. “Conversations with Rem Koolhaas”. *Assemblage*, n. 40. Dec.1999

WIGLEY, Mark. *Constant’s New Babylon – The Hyperarchitecture of Desire*. Rotterdam : Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998.

WISNIK, Guilherme. *Estado Crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha,

_____. *Dentro do Nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012.

ZUKIN, Sharon. *Landscapes of Power: from Detroit to Disney World*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

Sites consultados:

Apresentação de Koolhaas sobre Prada Transformer:

<http://www.youtube.com/watch?v=ASRq2DKdQpI>

Manifesto Democracia Real Ya: www.democraciarealya.es/manifiesto-comun

O protagonismo dos movimentos por moradia: <http://www.cartacapital.com.br/revista/802/os-novos-protagonistas-631.html> (consultado em 20/nov/2014)

COLOSSO, Paolo. “Uma Bienal como intervenção socioespacial”, disponível em:

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/14.081/5197>

Programação da exposição Cidade Gráfica: <http://novo.itaucultural.org.br/programe-se/agenda/evento/cidade-grafica/> (consultado em 15/dez/2014)

Lista de Ilustrações

Capítulo I – Horror e Júbilo em Nova York

- 1- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p.61. Skyline do Luna Park
- 2- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p.69. Planta de Dreamland
- 3- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p. 95. A Torre do Globo – segunda versão.
- 4- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p. 91. “multidões metropolitanas chegam a Coney Island”
- 5- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p. 177. Corte axonométrico do novo Hotel Waldorf-Astoria
- 6- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p. 182. Downtown Athletic Club
- 7- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p. 237. Rockefeller Center
- 8- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p. 207. “Arquitetos Associados e incorporadores jogando com Rockefeller Centers em miniatura”
- 9- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p. 154. “Arquitetos de Manhattan encenam o *Skyline de Nova York*”
- 10- Koolhaas, R. *Nova York Delirante* (1978), p.349 – *Après l’Amour*

Capítulo II- Cidades Genéricas e a Bigness: a hiperarquitetura na década de 90

- 1- Koolhaas, R. *S,M,L,XL* (1995), p. 482. “Aktuele Slip – Boutique”.
- 2- Koolhaas, R. *S,M,L,XL* (1995), p. 602. imagem sem descrição.
- 3- Koolhaas, R. *S,M,L,XL* (1995), p.361. Fanzine “*Housing, Offices, Shops*”. Ilustrado por Thomas Koolhaas.
- 4- Koolhaas, R. *S,M,L,XL* (1995), p. 1030. Singapura
- 5- OMA-AMO. *Content* (2004), p. 268-269. São Paulo
- 6- OMA-AMO. *Content* (2004), 274-275. São Paulo
- 7- OMA-AMO. *Mutations* (2000-2001). Lagos
- 8- OMA-AMO. *Mutations*(2000-2001). Lagos
- 9- Price, Cedric. *Fun Palace* (1961)
- 10- Nieuwenhuys, Constant. *Nova Babilônia*(1959-74)
- 11- Archigram, *Walking City*(1964)
- 12- Archigram, *Plug-in-City*(1964)
- 13- Rogers, Richard; Piano, Renzo. *Centro Georges Pompidou*(1972), Paris.
- 14- OMA-AMO. *Content* (2004) – Atlas AMO

- 15- OMA-AMO.Regime YES. Extraído de *À Propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture*, p.22-23
- 16- OMA-AMO. Atlas AMO. Extraído de *À Propos de Rem Koolhaas et de l'Office for Metropolitan Architecture*, p.143
- 17- Koolhaas-OMA, *Terminal Marítimo em Zeebrudge* (1989). Plantas e cortes.Extraída de El Croquis 53+79, p. 80
- 18- Koolhaas- OMA, *Terminal Marítimo em Zeebrudge* (1989). Plantas e cortes. Extraída de El Croquis 53+79, p. 81
- 19- Koolhaas- OMA, *Terminal Marítimo em Zeebrudge* (1989). Maquete. Extraído de El Croquis 53+79, p. 83
- 20- Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989), a estratégia do vazio. Extraída de S,M,L,XL, p.632
- 21- Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989), maquete. Extraídos de El Croquis 53+79,p. 71
- 22- Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989), plantas e cortes. Extraídos de El Croquis 53+79, p. 70
- 23- Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989), maquete. Extraída de S,M,L,XL, p. 652
- 24- Koolhaas-OMA, *Biblioteca de Paris* (1989), maquete. Extraída de El Croquis 53+79, p. 75
- 25- Koolhaas-OMA, *Centro Multimídia de Karlsruhe*(1989). Imagem extraída de El Croquis 53+79, p. 95
- 26- Koolhaas-OMA, *Duas Bibliotecas em Jussieu* (1993). Imagem extraída de El Croquis 53+79, p.117
- 27- Koolhaas-OMA. Imagem aérea do *Euralille*. Lille(1990-1994). Extraída de El Croquis 53+79, p.251
- 28- Koolhaas-OMA. Implantação do *Euralille*, primeira versão. Extraída de El Croquis 53+79, p. 252
- 29- Duthilleul, Jean-Marie. *Gare Lille Europe* (1990-1994). Lille. Imagem Paolo Colosso
- 30- Duthilleul, Jean-Marie. *Gare Lille Europe* (1990-1994), corte da Gare Lille-Europe. Lille. Imagem extraída de EURALILLE. *Chroniques d'Une Métropole en Mutation (1988-2008)*,
- 31- Koolhaas-OMA, croquis do *Congrexpo* (1990-1994). Lille. Imagem extraída de El Croquis 53+79, p.250
- 32- Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994). Lille. Imagem extraída de El Croquis 53+79, p.256
- 33- Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994). Lille. Imagem extraída de El Croquis 53+79, p.257
- 34- Koolhaas-OMA, *Congrexpo* (1990-1994). Lille. Imagem extraída de El Croquis 53+79, p. 274.
- 35- Koolhaas-OMA, sistema construtivo do *Congrexpo* (1990-1994), Lille. Imagem extraída de El Croquis 53+79, 283
- 36- Koolhaas-OMA, sistema construtivo do *Congrexpo* (1990-1994), Lille. Imagem extraída de El Croquis 53+79, p.259

- 37- Koolhaas-OMA, sistema construtivo do *Congrexpo* (1990-1994), Lille. Imagem extraída de El Croquis 53+79, p.262
- 38- Koolhaas-OMA, detalhes construtivos do *Congrexpo* (1990-1994). Lille. Imagem Paolo Colosso
- 39- Koolhaas-OMA, detalhes construtivos do *Congrexpo* (1990-1994). Lille. Imagem Paolo Colosso
- 40- Koolhaas-OMA, detalhes construtivos do *Congrexpo* (1990-1994). Lille. Imagem Paolo Colosso
- 41- Geyter, Xaveer; Lalou+Lebec. Estudos para Euralille 2. Estudo volumétrico para edifícios do setor St. Maurice. Imagem extraída de EURALILLE. *Chroniques d'Une Métropole en Mutation (1988-2008)*, p.107
- 42- Imagem do setor St. Maurice. Extraída de EURALILLE. *Chroniques d'Une Métropole en Mutation (1988-2008)*, p. 90-91
- 43- Euralille, Avenida entre o Centro Comercial(à dir.) e Gare Lille Flandres(à esq.). imagem de Paolo Colosso
- 44- Euralille(1990-1994), Praça François Mitterand .Lille. Imagem Paolo Colosso
- 45- Euralille(1990-1994), entorno. Lille. Imagem Paolo Colosso
- 46- Euralille(1990-1994), entorno. Lille. Imagem Paolo Colosso

Capítulo III- Os anos 2000: Junkspace e o Arquiteto Global

- 1- *Project on the City II - Guide to Shopping* (2001), p.23 Nova York, Basel, Barcelona, Amsterdam, Las Vegas, Seoul, Londres.
- 2- *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001),p.19. Kyoto, Londres
- 3- *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001),p.52-53. gráfico com total de áreas comerciais no mundo
- 4- *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001),p.139. Estação de metrô= Mall
- 5- *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001), 141. Educação=Shopping
- 6- *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001),p.153. Cidade=Mall
- 7- *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001), p. 554. Nike Town
- 8- *Project on the City II- Guide to Shopping* (2001), p. 553. Revista Emerge
- 9- OMA-AMO. *Content* (2004), p.316-317. Aura.
- 10- OMA-AMO. *Content* (2004), Perbaaday (Prada+Ebay)
- 11- OMA, *Epicentro Prada Nova York* (2000)
- 12- OMA, *Epicentro Prada Nova York* (2000)
- 13- OMA-AMO, *Content. Epicentro Prada Nova York* (2000)
- 14- AMO, Campanha publicitária para Prada. Extraída do site oficial OMA.

- 15- AMO, Campanha publicitária para Prada. Extraída do site oficial OMA.
- 16- OMA-AMO Ambientação de desfiles. Fundação Prada em Milão. Imagem extraída do site oficial do OMA.
- 17- OMA-AMO Ambientação de desfiles. Fundação Prada em Milão. Extraído do site oficial do OMA)
- 18- OMA- CCTV e TVCC– Pequim. Imagem extraída do site oficial OMA
- 19- OMA-CCTV- Pequim. Imagem extraída do site oficial OMA
- 20- OMA-AMO, *Content* (2004), p. 77. Patente de Modernização Universal – estratégia do vazio II
- 21- OMA-AMO, *Content* (2004), p.79. Patente de Modernização Universal – cidade dentro-fora
- 22- OMA-AMO, *Content* (2004), p. 511- Patente de Modernização Universal – loop do arranha-céu.
- 23- OMA-AMO, *Content* (2004), p.1. Imagem sem legenda (contrapropaganda Prada)
- 24- OMA-AMO, *Content* (2004), p. 100-101. Atlas AMO
- 25- Ato contra o aumento de tarifas de trens e ônibus em São Paulo(2015). Imagem Paolo Colosso (2015).
- 26- Ato contra o aumento de tarifas de trens e ônibus em São Paulo (2015). Imagem Paolo Colosso (2015).