

Universidade de São Paulo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

DIAGRAMAS
OBRA **DE** LIVRO PROPOSTA
PARC LA VILLETTE
REM KOOLHAAS FORMA EXODUS
GRÁFICO ESCRITÓRIO OMA DISCIPLINA **E**
MÉTODO CONCURSO PROCESSO **A**
ARQUITETO YOKOHAMA EDIFÍCIO **ESPACIALIZAÇÃO**
DALI **DO**
DELIRIOUS NEW YORK CONCEITO
PRODUÇÃO CIDADE PROJETO
PROGRAMA ESPAÇO TRÈS GRANDE BIBLIOTHÈQUE
CONTEXTO ARQUITETURA DESENHO PESQUISA **1972-1992**

CAMILO KOLOMI VEIGA D'ANGELIS

São Carlos, 2022

Universidade de São Paulo
Instituto de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

DIAGRAMAS DE REM KOOLHAAS E A ESPACIALIZAÇÃO DO PROGRAMA, 1972-1992

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Ciências.

Área de concentração: Teoria e história da Arquitetura e do Urbanismo

CAMILO KOLOMI VEIGA D'ANGELIS

Orientador: Prof. Dr. David Moreno Sperling

São Carlos, 2022

AUTORIZO A REPRODUCAO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO,
POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRONICO, PARA FINS
DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

VD182d Veiga D'Angelis, Camilo Kolomi
Diagramas de Rem Koolhaas e a espacialização do
programa, 1972 - 1992 / Camilo Kolomi Veiga
D'Angelis; orientador David Moreno Sperling. -- São
Carlos, 2022.
316 p.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e História da
Arquitetura e do Urbanismo -- Instituto de
Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo,
2022.

1. Diagramas. 2. Rem Koolhaas. 3. Espacialização
do Programa. 4. Arquitetura Contemporânea. 5. Teoria
da Arquitetura. I. Moreno Sperling, David, orient.
II. Título.

Bibliotecária responsável pela estrutura de catalogação da publicação de acordo com a AACR2:
Brianda de Oliveira Ordonho Sígolo - CRB - 8/8229

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: **Camilo Kolomi Veiga D'Angelis**

Título da dissertação: "Diagramas de Rem Koolhaas e a espacialização do programa, 1972-1992".

Data da defesa: **29/04/2022**

Orientador: Prof. Dr. David Moreno Sperling

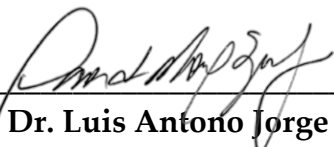
Comissão Julgadora:

Resultado:



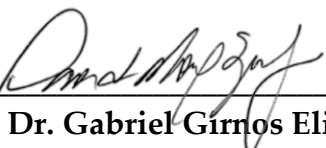
Prof. Dr. David Moreno Sperling
(IAU/USP)

aprovado



Prof. Dr. Luis Antonio Jorge
(FAU/USP)

aprovado



Prof. Dr. Gabriel Girnos Elias de Souza
(UFRRJ)

aprovado

Coordenador e Presidente da Comissão de Pós-Graduação do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo: **Prof. Dr. Tomás Antonio Moreira.**

Ao meu irmão Amilcar, que sei que estaria orgulhoso.

Aos meus filhos Joana, Lorena e Benjamim, que me ensinam todos os dias a ser uma pessoa melhor.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Juracilda Veiga, por seu amor e suporte incondicional, e por seu exemplo de vida pela sobrevivência dos povos indígenas, uma luta que, neste momento, é mais importante do que nunca.

Ao meu pai Wilmar D'Angelis, meu polímata e meu herói, que junto com minha mãe construiu uma história de trabalho com o povo Kaingang de Santa Catarina, colocando a vida em risco por uma causa urgente e nobre.

Ao meu irmão Gilberto Machel, meu amigo mais antigo, que segue ao meu lado me dando força e inspiração.

Aos meus amigos Rodrigo Guerra, Fernanda Figueira, Diana Ramos, Julia Spinelli, Tati Helene, Filipe Marino, Eduardo Costa, Luiz Aranha, Luiz Nogueira, Luanna Jimenes, Camila Belarmino e Gabriel Botasso que me acompanharam, me incentivaram, e colaboraram direta e indiretamente para a conclusão deste trabalho, simplesmente por me escutarem e me oferecerem seu carinho e suporte sincero, algo que só uma amizade verdadeira pode proporcionar, mesmo à distância.

Aos professores, alunos, funcionários e colegas do IAU-USP, que em maior ou menor grau fizeram parte desta pesquisa e merecem os créditos por sua colaboração.

A CAPES, que financiou parcialmente este trabalho, um suporte financeiro que possibilitou a dedicação necessária deste pesquisador durante o período de duração desta dissertação.

Aos professores Luís Antônio Jorge e Gabriel Girnos Elias de Souza pela oportunidade de um diálogo crítico sobre as questões relacionadas à esta pesquisa e pelos apontamentos precisos e sugestões sobre notas e ajustes que foram incorporados para a revisão final e melhoraram a fluidez de leitura desse trabalho.

Um agradecimento especial ao meu orientador neste projeto, David Moreno Sperling, por exercer seu papel de forma generosa, e, pacientemente, em numerosas e sucessivas aproximações, me ajudar a encontrar os caminhos desta pesquisa e superar minhas próprias inseguranças neste processo difícil e complexo.

Se há alguém, contudo, que mereça os créditos por este trabalho, que, através de seu suporte constante, de sua presença, do seu amor, do seu carinho e do seu apoio permanente, tornou os três anos de dedicação deste pesquisador um empreendimento familiar, esta pessoa é minha esposa, Nara Novais, o meu grande exemplo de perseverança, dedicação e coragem. Palavras são insuficientes para expressar meus agradecimentos por tudo o que você tornou possível.

Poema "**Tradução**", de André Oviedo

Retirado de OVIEDO, A. Estar perto de perceber alguma coisa. São Paulo:
Reformatório, 2021, p. 17.

não sou eu
quem diz o que digo
é outro
a todo o momento
a palavra está em perigo
por isso a busca em descobrir
desde onde se fala
para lançar alguma luz
e ver como me trai
esse outro que me traduz

RESUMO

DIAGRAMAS DE REM KOOLHAAS E A ESPACIALIZAÇÃO DO PROGRAMA, 1972-1992

A produção teórica e prática de Rem Koolhaas – seus escritos, declarações, projetos e obras construídas – têm recebido a atenção da imprensa e da crítica especializada, e sido objeto de estudo da academia, de forma mais ou menos constante; principalmente após o sucesso de publicações como *Delirious New York* (1978), *S, M, L, XL* (1995) e de edifícios icônicos como a Biblioteca de Seattle (2004), a Casa da Música (2005) e a CCTV (2012). Contudo, e apesar do recurso constante ao diagrama, evidente nos projetos produzidos por seu escritório – o OMA (Office for Metropolitan Architecture) –, ainda não existem pesquisas aprofundadas sobre este arquiteto que enfatizem a importância atribuída a estes dispositivos gráficos em sua obra. Esta dissertação, portanto, baseada no método exploratório, busca suprimir essa lacuna. Nosso trabalho se propõe a investigar o papel dos diagramas na obra de Rem Koolhaas, relacionando, por meio de uma ampla revisão bibliográfica, os atores e eventos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a adoção, pelo OMA, destes instrumentos como plataforma heurística em seu processo de trabalho. Ao longo de seus capítulos este estudo apresenta uma costura entre teorias, projetos, entrevistas e declarações – colhidas de forma indireta – para construir um relato historiográfico sobre vinte anos da produção do arquiteto – 1972 a 1992 – centrado em quatro diagramas paradigmáticos para a compreensão da relevância destes elementos no desenvolvimento da obra do OMA: *Exodus* (1972), *La Villette* (1982), *Trés Grand Bibliothèque* (1989), *Yokohama Masterplan* (1992).

Palavras-chave: Diagramas; Rem Koolhaas; Espacialização do Programa, Arquitetura Contemporânea; Projeto; Teoria da Arquitetura.

ABSTRACT

REM KOOLHAAS'S DIAGRAMS AND THE SPATIALIZATION OF PROGRAM, 1972 - 1992

Rem Koolhaas's theoretical and practical production – his writings, statements, projects and built works – have received the attention of the press and specialized critics, and have been study object by the academy, in a more or less constantly way; especially after the success of publications such as *Delirious New York* (1978), *S,M,L,XL* (1995) and iconic buildings such as the Seattle Library (2004), Casa da Música (2005) and CCTV (2012). However, despite the constant use of diagrams, evident in the projects produced by his office – the OMA (Office for Metropolitan Architecture) –, there is still no in-depth research on this architect that emphasizes the importance attributed to these graphic devices in his work. This dissertation, therefore, based on the exploratory method, seeks to eliminate this gap. Our work proposes to investigate the role of diagrams in the work of Rem Koolhaas, relating, through an extensive bibliographic review, the actors and events that, directly or indirectly, contributed to the adoption, by OMA, of these instruments as a heuristic platform in its work process. Throughout its chapters, this study presents a seam between theories, projects, interviews and statements – collected indirectly – to build a historiographical account of twenty years of the architect's production – 1972 to 1992 – centered on four paradigmatic diagrams for the understanding of the relevance of these elements in the development of OMA's work: *Exodus* (1972), *La Villette* (1982), *Trés Grand Bibliothèque* (1989), *Yokohama Masterplan* (1992).

Keywords: Diagrams; Rem Koolhaas; Program spacialization; Contemporary Architecture; Design and Theory of Architecture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Diagrama estratégico de investigação de perfil de moradias (Carlos Arroyo e Eleonora Guidotti) . 41

Figura 02 – Sequência de diagramas do PLOT (Bjarke Ingels + Julien De Smedt) demonstrando a lógica de concepção da espacialização do programa na concepção formal do projeto Odense Aqua Center (2001) . 42

Figura 03 – Página de entrada no site do BIG . 43

Figura 04 – Tentativa de planificação cronológica dos diagramas . 50

Figura 05 – Tentativa de planificação cronológica dos diagramas . 50

Figura 06 – Painel de teste para categorização iconográfica dos diagramas . 51

Figura 07 – Tentativas de isolamento de categorias em painéis cronológicos . 52

Figura 08 – Painel de teste para categorização cronológica dos diagramas . 52

Figura 09 – Painel de diagramas 1972-1989 . 53

Figura 10 – Painel de diagramas 1990-1999 . 53

Figura 11 – Painel de diagramas 2000-2009 . 53

Figura 12 – Painel de diagramas 2010-2020 . 54

Figura 13 – Um dos primeiros painéis a reunir cronologia e categoria em um arranjo razoavelmente legível . 55

Figura 14 – Painel reproduzido fisicamente . 56

Figura 15 – Esquema gráfico explicitando a organização de linhas e colunas na disposição dos diagramas no painel elaborado pelo pesquisador . 57

Figura 16 – “The Garage”, Zeek Earl (2014), curta-metragem protagonizado por um objeto arquitetônico. Segundo seus produtores, trata-se de um “filme experimental de Arquitetura”, desenvolvido sobre projeto do escritório Graypants (<https://www.graypants.com/projects/garage/>) . 63

Figura 17 – Imagem produzida por Rovenir Bertola Duarte para sua tese de Doutorado, na qual apresenta algumas das publicações lançadas entre 1996-2013 cujo tema central são os diagramas . 64

Figura 18 – Diagrama analítico de Eisenman sobre o Tallinn Museum, de Alvar Aalto . 65

Figura 19 – Peter Eisenman, House II. Imagem da casa equivocadamente publicada como uma fotografia do modelo . 67

Figura 20 – One and three chairs, Joseph Kosuth (1965) – MoMA, NY . 67

Figura 21 – House II, Peter Eisenman (1970) – diagramas de projeto . 69

Figura 22 – Imagem de um dos jantares promovidos por Eisenman para os membros do IAUŠ (1974). Do lado esquerdo, Peter Eisenman (terceira pessoa de baixo para cima) e sua esposa, Liz Eisenman. Rem Koolhaas aparece em sétimo lugar, precedido por sua esposa Madelon Vriesendorp . 71

Figura 23 – Imagens dos livros Superdutch, de Bart Lootsma (2000), e The Nai Effect, de Sérgio Figueiredo (2016), que demonstram como o investimento público maciço pela Holanda em publicações, viagens e congressos teve um impacto significativo na difusão da Arquitetura holandesa no mundo e ajudou a consolidar as carreiras de arquitetos como Rem Koolhaas . 73

Figura 24 – Imagem publicada pela Metropolis Magazine (<https://metropolismag.com/projects/baby-rems/>) em janeiro de 2011. A publicação, contudo, não está mais disponível . 77

Figura 25 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture. The strip (1972) . 81

Figura 26 – Diagrama demonstrativo da localização aproximada do quadrilátero representado no projeto EXODUS, de Koolhaas com a projeção (em amarelo) do enclave proposto sobre a cidade de Londres, sobreposto à geometria original formada entre Marylebone Road (A501) e Oxford Street (A40), compreendendo os bairros de Paddington, Marylebone e Clerkenwell . **83**

Figura 27 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Baths (Axonometric projection), 1972 . **84**

Figura 28 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Baths, 1972 . **85**

Figura 29 – Imagens de Roterdã antes e depois dos bombardeios de 1940 . **90**

Figura 30 – The decentralized city, Ludwig Hilberseimer (1944) . **92**

Figura 31 – Broadacre city, Frank Lloyd Wright (1934-1958) . **93**

Figura 32 – Capa original de uma das edições do Haagse Post . **94**

Figura 33 – reprodução da página original da publicação do manifesto de Armando (ARMANDO, 1964, p. 22) . **96**

Figura 34 – Imagens da proposta de Leonidov para uma célula da cidade industrial de Magnitogorsk e planta para uma tipologia possível de Clube dos Trabalhadores . **101**

Figura 35 – Proposta da OCA (Organização dos Arquitetos Contemporâneos) para o Assentamento Socialista e Polo Metalúrgico e Petroquímico de Magnitogorsk, liderada por Ivan Leonidov e composta pelos arquitetos Alexandrov, Ermilov, Kuzmin, Kuznetsov, Kibirev, Maksimov, Pyankov e Samarin . **104**

Figura 36 – Proposta da OCA (Organização dos Arquitetos Contemporâneos) para o Assentamento Socialista e Polo Metalúrgico e Petroquímico de Magnitogorsk, liderada por Ivan Leonidov e composta pelos arquitetos Alexandrov, Ermilov, Kuzmin, Kuznetsov, Kibirev, Maksimov, Pyankov e Samarin . **104**

Figura 37 – Proposta da OCA (Organização dos Arquitetos Contemporâneos) para o Assentamento Socialista e Polo Metalúrgico e Petroquímico de Magnitogorsk, liderada por Ivan Leonidov e composta pelos arquitetos Alexandrov, Ermilov, Kuzmin, Kuznetsov, Kibirev, Maksimov, Pyankov e Samarin . **105**

Figura 38 – Diagramas de The Surface (1969), em que Rem Koolhaas investiga as relações possíveis de intervir sobre centralidades urbanas a partir de configurações morfológicas distintas da Arquitetura . **108**

Figura 39 – Cartão postal de Berlim . **108**

Figura 40 – Muro de Berlim (1971). Fotografia: Rem Koolhaas . **109**

Figura 41 – “The Allotments”, Rem Koolhaas (1972) . **109**

Figura 42 – Mapa do muro de Berlim . **111**

Figura 43 – Muro de Berlim (1971). Fotografia: Rem Koolhaas . **113**

Figura 44 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: exhausted fugitives led to reception (1972) . **114**

Figura 45 – Muro de Berlim, “no-man’s land” . **115**

Figura 46 – Plataformas de observação do lado ocidental do Muro. Fotografia: Rem Koolhaas . **116**

Figura 47 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: training the new arrivals (axonometric projection) (1972) . **116**

Figura 48 – L'Angelus, Jean-François Millet (1857-1859). Musée d'Orsay, Paris, França . **119**

Figura 49 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: the allotments (1972) . **119**

Figura 50 – Superstudio (Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Poli), The Continuous Monument, New York (1969) . **122**

Figura 51 – Archizoom (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello Massimo Morozzi), Quartieri Paralleli per Berlino (1969) . **123**

Figura 52 – Third City, Philip Johnson (1966) . **123**

Figura 53 – Philip Johnson sobre planta de Third City (1966) . **124**

Figura 54 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: the strip (aerial perspective) (1972)] . **125**

Figura 55 – Superstudio (Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli e Adolfo Natalini), The first city, from the Twelve Ideal Cities, aerial perspective (1971) . **125**

Figura 56 – O. M. Ungers, Berlin as a green archipelago (1977) . **128**

Figura 57 – OMA, Ville Nouvelle Melun Senart (1987) . **129**

Figura 58 – OMA, Ville Nouvelle Melun Senart (1987) . **130**

Figura 59 – The pleasure of Architecture, Alex Wall, Office for Metropolitan Architecture – OMA, 1983 . **135**

Figura 60 – Diagramas: 1 - Hipótese inicial / 2 – Faixas / 3 - Confete / 4 – Circulação / 5 - Grandes elementos / 6 - Demonstração gráfica das diferenças de escala da vegetação proposta . **136**

Figura 61 – À esquerda, proposta de O.M.U. para a competição "4th ring" (Berlin-Lichterfelde, 1974), um projeto no qual Koolhaas aparece listado como membro da equipe / à direita, planta final do concurso de La Villette . **146**

Figura 62 – Proposta de O. M. U. para o concurso Roosevelt Island Housing. Exemplo do pragmatismo morfológico empregado pelo arquiteto alemão que encantou o jovem Rem Koolhaas em Berlim . **148**

Figura 63 – Capa de "Kommunen in der Neuen Welt: 1740-1971" (1972). A pesquisa histórica e sociológica analisa as comunidades utópicas criadas nos Estados Unidos. Koolhaas cita o livro com uma das influências para a escrita de Delirious New York . **150**

Figura 64 – "Chicago à la carte" . **151**

Figura 65 – "Chicago à la carte" . **151**

Figura 66 – Wiesbaden, c. 1900. Diagrama figura-fundo demonstrando a diferença entre o *pochè* da cidade histórica e o *poché* da cidade moderna . **153**

Figura 67 – Projeto do OMA para o concurso para a ampliação do parlamento holandês em Haia (1978) . **156**

Figura 68 – "The city of the captive globe project, New York, New York Axonometric". Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp (1972) . **159**

Figura 69 – Empire State Building. "O Edifício Empire State é a última manifestação do Manhattanismo como um processo puro e impensado, o clímax do subconsciente de Manhattan. O Waldorf é a primeira realização completa da Manhattan consciente. Em qualquer outra cultura a demolição do antigo Waldorf seria um ato filistino de destruição, mas na ideologia de Manhattan isso constitui uma dupla libertação: enquanto o terreno está livre para encontrar seu destino evolucionário, a ideia do Waldorf está livre para ser redesenhada como um exemplo explícito de uma cultura da congestão" . **163**

Figura 70 – Mapa da cidade de Nova York de 1811 reproduzido por Koolhaas em *Delirious New York* para exemplificar as 2028 quadras idênticas definidas pelo plano de ocupação da ilha de Manhattan . 164

Figura 71 – “Seção do Grand Hotel de Gaudi. Através da lobotomia, o interior do hotel é desvinculado da realidade exterior por uma pele de quartos. Como no teorema de 1909, os andares centrais são dispostos uns sobre os outros como planos temáticos auto-contidos em uma sequência essencialmente randômica. Através da desconexão vertical, mudanças na iconografia local, função, uso, podem ser realizadas sem qualquer impacto na estrutura como um todo” . 167

Figura 72 – Seção esquemática do Downtown Athletic Club com a representação das categorias de uso discriminadas através de cores distintas . 170

Figura 73 – Desenho de Madelon Vriesendorp satirizando a cultura hedonista machista materializada através do Downtown Athletic Club e sua programação quase que exclusivamente voltada para homens . 171

Figura 74 – Downtown Athletic Club . 173

Figura 75 – La Villette strips . 173

Figura 76 – Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis. Sixteen villas on the island of Antiparos, Antiparos, Greece. Conceptual plan (1981) . 175

Figura 77 – Confetti . 175

Figura 78 – Diagrama de camadas do projeto Antiparos . 176

Figura 79 – Implantação de Antiparos . 176

Figura 80 – Maquete do terreno . 176

Figura 81 – Maquete final do projeto . 176

Figura 82 – Pintura da implantação . 176

Figura 83 – Campo de tulipas na Holanda . 177

Figura 84 – Hipótese inicial: apresentação da discrepância entre a relação de áreas estabelecida no programa e o terreno disponível . 177

Figura 85 – Strips: implantação dos programas principais do parque dispostos em faixas estreitas e contínuas ao longo de todo o terreno do parque . 177

Figura 86 – Confetti: esquema de distribuição dos elementos de pequena escala (quiosques, áreas de recreação infantil, mesas de piquenique, etc) . 178

Figura 87 – Acessos e circulação . 178

Figura 88 – Grandes elementos . 178

Figura 89 – Representação em elevação da vegetação enfatizando a concepção tridimensional do plantio . 178

Figura 90 – Diagrama de concordâncias de distância horizontal – La Villette . 179

Figura 91 – Diagrama de concordâncias de distância horizontal – Proposta para a cidade linear Magnitogorsk . 179

Figura 92 – Diagrama/Mockup de estudo do programa – La Villette . 180

Figura 93 – Diagrama/Mockup de estudo do programa – La Villette . 180

Figura 94 – Seoul Airport (1995), Incheon Songdo (1998) . 183

Figura 95 – Seoul Airport (1995), Incheon Songdo (1998) . 183

Figura 96 – Tenerife Link Quay (1998), Gent Oude Dokken (2004) . 184

Figura 97 – Tenerife Link Quay (1998), Gent Oude Dokken (2004) . 184

Figura 98 – Beijing Preservation (2003) . 184

Figura 99 – Qianhai Port City (2010) . 184

Figura 100 – UMM Abirieh Farm (2011) . 185

Figura 101 – Vallée de la Chimie Masterplan (2014) . **185**

Figura 102 – Cat Hai Island (Planta, 2015) . **185**

Figura 103 – Forum Rotterdam (2020), New Museum (2020), Tencent Broadband City (2020) . **186**

Figura 104 – Imagem da maquete de estudos da TGB apresentada nesta sequência ao longo das páginas de S, M, L, XL, revelando um processo diagramático de concepção da forma . **189**

Figura 105 – Imagem da maquete de estudos da TGB apresentada nesta sequência ao longo das páginas de S, M, L, XL, revelando um processo diagramático de concepção da forma . **189**

Figura 106 – Imagem da maquete de estudos da TGB apresentada nesta sequência ao longo das páginas de S, M, L, XL, revelando um processo diagramático de concepção da forma . **189**

Figura 107 – Modelagem computadorizada dos volumes negativos que compõem os núcleos de articulação do programa da TGB, os vazios . **190**

Figura 108 – Ilustração da residência em Bordeaux que explicita a concepção da arquitetura como a menor intervenção material possível através da qual se potencializa as dinâmicas de uso do espaço. O desenho do OMA indica que a tentativa do OMA é a de promover o vazio, nele, a arquitetura é o negativo do espaço, ou seja, o espaço é tudo aquilo que resta além da arquitetura, onde o verdadeiro programa pode surgir, no vazio onde não há arquitetura . **191**

Figura 109 – As maquetes gêmeas da Embaixada Holandesa em Berlim (2002) demonstrando o método de concepção do volume como a inversão entre cheios e vazios. A ausência de arquitetura novamente é a questão chave para o OMA, a potência do vazio como condensador social, como espaço da congestão . **193**

Figura 110 – As maquetes gêmeas da Embaixada Holandesa em Berlim (2002) demonstrando o método de concepção do volume como a inversão entre cheios e vazios. A ausência de arquitetura novamente é a questão chave para o OMA, a potência do vazio como condensador social, como espaço da congestão . **193**

Figura 111 – Casa da Música (2005). Composição a partir da subtração. O sólido é formado a partir da união poligonal de diversos vazios, cujo arranjo tridimensional deriva das relações estabelecidas pelo programa . **194**

Figura 112 – Diagrama da biblioteca de Seattle (1999-2004). Espaço criado entre os blocos de informação (acervo e programas técnicos) projeta o vazio onde a arquitetura realiza sua verdadeira potência . **196**

Figura 113 – Maquete do projeto Audrey Irmas Pavilion (2016). Diagrama volumétrico do vazio como condensador social . **199**

Figura 114 – Axel Springer Campus, vazio como elemento central que estrutura e organiza o programa no espaço . **202**

Figura 115 – Representação diagramática do objeto arquitetônico empregada por Koolhaas e Spear no projeto da Pink House, com os diferentes elementos de composição são apresentados de forma independente, como camadas autônomas. Edição de janeiro de 1975 da revista Progressive Architecture, trazendo na capa a imagem do projeto da Pink House (Spear House) de Rem Koolhaas e Laurinda Spear, vencedor do concurso da 22ª edição do Concurso Anual de Arquitetura realizado no ano anterior (1974) . **204**

Figura 116 – Diagrama analítico de Eisenman demonstrando a lógica de composição formal empregada por Giuseppe Terragni . **205**

Figura 117 – Diagrama analítico de Eisenman demonstrando a lógica de composição formal empregada por Giuseppe Terragni . **205**

Figura 118 – Diagrama analítico de Eisenman demonstrando a lógica de composição formal empregada por Giuseppe Terragni . **205**

Figura 119 – Elevação principal da fachada do Netherlands Dance Theater onde a composição minimalista característica do OMA se destaca . **206**

Figura 120 – Forum Rotterdam (2008). Vazio como articulação dos programas . 209

Figura 121 – Perspectiva Isométrica mostrando a proposta do OMA para a Extensão do Parlamento Holandês inserida no contexto histórico do Binnenhof . 211

Figura 122 – Construção existente . 215

Figura 123 – Proposta inicial do OMA . 215

Figura 124 – Diagrama que demonstra, através de protocolos gráficos de fácil compreensão, a área exigida para cada um dos programas. A sobreposição à planta do edifício busca oferecer uma escala de referência que permita ao interlocutor perceber as relações entre área total e área ocupada. Como recurso retórico, o diagrama apresentado ressalta as dificuldades de conciliação entre demanda e disponibilidade, o que reforça a imagem de capacidade do arquiteto capaz de equacionar estas relações aparentemente incompatíveis. Diagrama original do OMA para a proposta original de renovação da Prisão Koepel em Arnhem . 217

Figura 125 – Diagrama que demonstra, através de protocolos gráficos de fácil compreensão, a área exigida para cada um dos programas. A sobreposição à planta do edifício busca oferecer uma escala de referência que permita ao interlocutor perceber as relações entre área total e área ocupada. Como recurso retórico, o diagrama apresentado ressalta as dificuldades de conciliação entre demanda e disponibilidade, o que reforça a imagem de capacidade do arquiteto capaz de equacionar estas relações aparentemente incompatíveis. Diagrama original do OMA para a proposta original de renovação da Prisão Koepel em Arnhem . 217

Figura 126 – Diagramas demonstrando a aplicação do vazio como organização do espaço . 218

Figura 127 – Gráfico representando as viagens e hospedagens do OMA e Rem Koolhaas entre 1980 e 1993. Em vermelho destacamos o ano da inauguração do Netherlands Dance Theater que representa uma quebra visível no padrão, a partir do qual se percebe um incremento literalmente exponencial . 221

Figura 128 – Gráfico representando o incremento de funcionários na equipe do OMA entre 1972 e 1993 . 226

Figura 129 – Gráfico representando as mudanças em relação a nacionalidade dos funcionários da equipe do OMA entre 1972 e 1993 . 227

Figura 130 – Exposição First Decade realizada em Roterdã no museu Boijmans van Beuningen. Uma das primeiras ações coordenadas por Donald van Dansik à frente da Groszstadt, o braço midiático do OMA anterior à criação do AMO . 229

Figura 131 – Croqui da proposta inicial para o ZKM utilizado como ponto de partida para o desenvolvimento da proposta de arranjo formal para a TGB . 234

Figura 132 – Primeira proposta formal concebida pelo arquiteto Georges Heintz do OMA . 235

Figura 133 – Maquete eletrônica realizada pelo OMA para demonstração do conceito principal de concepção formal biblioteca: a inversão da lógica entre cheios e vazios no projeto espacial. Os espaços livres da biblioteca (vazios) são demonstrados como volumes, em oposição ao bloco sólido (cheio) do arquivo, representado como ausência material . 238

Figura 134 – Maquete física realizada pelo OMA para demonstração do conceito principal de concepção formal biblioteca: a inversão da lógica entre cheios e vazios no projeto espacial. Os espaços livres da biblioteca (vazios) são demonstrados como volumes, em oposição ao bloco sólido (cheio) do arquivo, representado como ausência material . 238

Figura 135 – Versão final do modelo da TGB apresentada na competição . 241

Figura 136 – Diagrama da Lava Programática, versão analítica . 245

Figura 137 – Diagrama da Lava Programática, versão propositiva . 246

Figura 138 – Diagramas de dados desenvolvidos para compreender as relações entre atividades e propor um sistema de espacialização dos programas propostos na transformação da usina de processamento de carvão de Zollverein (Alemanha) em um centro cultural. Metodologia derivada dos processos diagramáticos de processamento dos dados do projeto desenvolvida em Yokohama . 249

Figura 139 – Diagramas de dados desenvolvidos para compreender as relações entre atividades e propor um sistema de espacialização dos programas propostos na transformação da usina de processamento de carvão de Zollverein (Alemanha) em um centro cultural. Metodologia derivada dos processos diagramáticos de processamento dos dados do projeto desenvolvida em Yokohama . 251

Figura 140 – Diagramas de dados desenvolvidos para compreender as relações entre atividades e propor um sistema de espacialização dos programas propostos na transformação da usina de processamento de carvão de Zollverein (Alemanha) em um centro cultural. Metodologia derivada dos processos diagramáticos de processamento dos dados do projeto desenvolvida em Yokohama . 253

Figura 141 – Ampliação do diagrama Baby Rems destacando a imagem de Winy Maas, sócio-fundador do MVRDV e um dos arquitetos mais importantes do OMA no período 1990-1993 . 254

Figura 142 – Páginas XXX e XXXI de S, M, L, XL que apresenta a relação entre os arquitetos do escritório e os projetos do OMA no período entre 1972 e 1993. O adensamento das linhas indica claramente tanto os projetos que contaram com o engajamento de uma maior quantidade de membros da equipe quanto também aqueles profissionais que se envolveram com uma maior quantidade de projetos . 256

Figura 143 – Nomes como Rem Koolhaas, Ron Steiner, Alex Wall, Luc Reuse, Jeroen Thomas, Xaveer de Geyter, Hans Werlemann e Petra Blaisse se destacam pela profusão de linhas que partem de seus nomes em direção aos projetos do escritório . 257

Figura 144 – O nome de Winy Maas (sublinhado em vermelho) seguramente é um daqueles onde há uma das maiores confluências de linhas. Entretanto, ao contrário de arquitetos como Steiner ou Wall que fizeram parte do escritório por mais de uma década, Maas compôs o escritório durante o curto período de 1989-1992 e, ainda assim, sua participação rivaliza em quantidade com a destes e outros arquitetos com maior longevidade dentro da estrutura do OMA, o que é um indício bastante sugestivo da importância dada por Rem Koolhaas às contribuições do jovem arquiteto . 257

Figura 145 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen no qual o OMA reproduz a estratégia das faixas programáticas características de La Villette . 258

Figura 146 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen no qual o OMA reproduz a estratégia de espacialização dos dados do programa utilizada nos projetos da Prisão Koepel em Arnheim e em La Villette . 258

Figura 147 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen nas quais se observa a aplicação de estratégias de organização espacial do programa na composição (decomposição) da forma do projeto semelhantes às adotadas nas propostas para a TGB e ZKM . 259

Figura 148 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen nas quais se observa a aplicação de estratégias de organização espacial do programa utilizadas no Kunsthall e no Congrexpo . 259

Figura 149 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen nas quais se observa a aplicação de estratégias de organização espacial do programa utilizadas no Kunsthall e no Congrexpo . 260

Figura 150 – Análises gráficas do setor consolidado de La Défense e do eixo sugerido pelo programa para a continuidade da implantação do projeto urbano do EPAD e croquis do OMA simulando a continuidade do eixo monumental Eiffell - Grande Arche complementando seu prolongamento até o braço seguinte do rio Senna conforme solicitação do programa . **263**

Figura 151 – Análises gráficas do setor consolidado de La Défense e do eixo sugerido pelo programa para a continuidade da implantação do projeto urbano do EPAD e croquis do OMA simulando a continuidade do eixo monumental Eiffell - Grande Arche complementando seu prolongamento até o braço seguinte do rio Senna conforme solicitação do programa . **263**

Figura 152 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 153 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 154 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 155 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 156 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 157 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 158 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 159 – Estudo de projeto realizado pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette . **264**

Figura 160 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . **264**

Figura 161 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . **264**

Figura 162 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . **264**

Figura 163 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . **264**

Figura 164 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . 264

Figura 165 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . 264

Figura 166 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . 264

Figura 167 – Diagrama de composição baseado em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan . 264

Figura 168 – Diagramas do conceito de obsolescência programada, que acabaria se tornando o partido fundamental da proposta do OMA para o concurso. Através desse sistema se estabeleceu a possibilidade de um critério objetivo para viabilizar a liberação gradual da área do concurso para dar espaço à implantação de um novo sistema de organização urbana . 265

Figura 169 – Diagrama demonstrativo do processo de liberação gradual do território do EPAD em ciclos de demolição realizados quinquenalmente (5 x 5 anos) até a eliminação completa de construções na área para a implantação de uma nova malha urbana . 267

Figura 170 – Malha de Manhattan aplicada sobre o território de La Défense liberado de construções. Na maquete os arquitetos do OMA simulam diversos padrões de ocupação de quadra derivados de contextos urbanos variados. As imagens disponíveis no site do FRAC foram produzidas durante o desenvolvimento do concurso. A última imagem sugere uma diversidade de usos a exemplo da proposta da Broadacre City de Frank Lloyd Wright, uma das referências recorrentes de Koolhaas em suas análises e projetos urbanos . 269

Figura 171 – Malha de Manhattan aplicada sobre o território de La Défense liberado de construções. Na maquete os arquitetos do OMA simulam diversos padrões de ocupação de quadra derivados de contextos urbanos variados. As imagens disponíveis no site do FRAC foram produzidas durante o desenvolvimento do concurso. A última imagem sugere uma diversidade de usos a exemplo da proposta da Broadacre City de Frank Lloyd Wright, uma das referências recorrentes de Koolhaas em suas análises e projetos urbanos . 269

Figura 172 – Imagem da maquete na qual são representadas as construções atuais do território parisiense no entorno do novo conjunto urbano de La Defense . 270

Figura 173 – Alguns dos irônicos pedidos de “patentes” apresentados pelo OMA, nos quais o escritório explicita algumas das ideias e conceitos desenvolvidos em projetos como La Villette, Melun Sénart, La Défense, TGB, ZKM, Jussieu, entre outros . 271

Figura 174 – Alguns dos irônicos pedidos de “patentes” apresentados pelo OMA, nos quais o escritório explicita algumas das ideias e conceitos desenvolvidos em projetos como La Villette, Melun Sénart, La Défense, TGB, ZKM, Jussieu, entre outros . 271

Figura 175 – Alguns dos irônicos pedidos de “patentes” apresentados pelo OMA, nos quais o escritório explicita algumas das ideias e conceitos desenvolvidos em projetos como La Villette, Melun Sénart, La Défense, TGB, ZKM, Jussieu, entre outros . 271

Figura 176 – Alguns dos irônicos pedidos de “patentes” apresentados pelo OMA, nos quais o escritório explicita algumas das ideias e conceitos desenvolvidos em projetos como La Villette, Melun Sénart, La Défense, TGB, ZKM, Jussieu, entre outros . 272

Figura 177 – Alguns dos irônicos pedidos de “patentes” apresentados pelo OMA, nos quais o escritório explicita algumas das ideias e conceitos desenvolvidos em projetos como La Villette, Melun Sénart, La Défense, TGB, ZKM, Jussieu, entre outros . 272

Figura 178 – Alguns dos irônicos pedidos de “patentes” apresentados pelo OMA, nos quais o escritório explicita algumas das ideias e conceitos desenvolvidos em projetos como La Villette, Melun Sénart, La Défense, TGB, ZKM, Jussieu, entre outros . 272

Figura 179 – Diagrama demonstrando a aplicação do conceito de obsolescência programada como um método que reconhece a temporalidade efêmera dos programas da arquitetura e prevê um sistema de renovação urbana planejada ao longo do tempo de acordo com o prazo de existência programado para os edifícios. A patente é creditada a Rem Koolhaas e Winy Maas e foi desenvolvida para o projeto Mission Grand Axe em La Défense, realizado pelo OMA em 1991 . 272

Figura 180 – Distribuição espacial do programa em diferentes edifícios e atividades organizadas ao longo do território urbano disponível para o projeto . 280

Figura 181 – Maquete produzida em lâminas transparente possibilita a visualização da sobreposição espacial das atividades do programa e sugere a fluidez espaço-temporal desenvolvida pela cultura da congestão na metrópole . 281

Figura 182 – Maquete da superfície contínua proposta como instrumento de integração das diversas atividades do projeto. A superfície se expande ou se contrai para acomodar os diferentes edifícios e seus programas na equação espaço temporal proposta para o projeto . 282

Figura 183 – Concepção do plano continuamente dobrado sobre si mesmo formando os diferentes andares e ambientes da biblioteca de Jussieu . 283

Figura 184 – Concepção do plano continuamente dobrado sobre si mesmo formando os diferentes andares e ambientes da biblioteca de Jussieu . 283

Figura 185 – Concepção do plano continuamente dobrado sobre si mesmo formando os diferentes andares e ambientes da biblioteca de Jussieu . 283

Figura 186 – Concepção do plano continuamente dobrado sobre si mesmo formando os diferentes andares e ambientes da biblioteca de Jussieu . 283

Figura 187 – Demonstração da continuidade da superfície proposta para a biblioteca de Jussieu . 284

Figura 188 – Representação da planta de Yokohama sobreposta à maquete da proposta. Ícones, logomarcas, textos indicativos de atividades, reproduções de imagens culturalmente reconhecíveis (como os fotogramas de Muybridge) sugerem diversas camadas, literais e figurativas, de interpretação e consumo. As imagens do livro se articulam com as possibilidades de interpretação subjetivas operadas pelo leitor . 285

Figura 189 – Página dupla de S, M, L, XL, o deboche provocativo de Koolhaas ao inserir uma página de propagandas de disk-sexo como um dos elementos da cultura contemporânea da qual a arquitetura faz parte. Como quase tudo na publicação, as imagens tem múltiplas camadas de subjetivação possíveis . 286

Figura 190 – Página dupla de S, M, L, XL . 286

Figura 191 – “A arquitetura é a ação de produzir o abrigo adequado para as atividades humanas. Minha forma favorita é a esfera. O teste de uma inteligência de primeira linha é a capacidade de manter duas ideias opostas na mente ao mesmo tempo e ainda manter a capacidade de funcionar”. No original: “Architecture is the business of manufacturing adequate shelter for human activities. My favorite form is the sphere. The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposite ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function”. F. Scott Fitzgerald. *The Crack-Up*. Tradução nossa. Frase utilizada por Koolhaas em DNY, na introdução ao capítulo sobre o Rockefeller Center, protagonizada pelo arquiteto Raymond Hood. Na imagem, projeto do OMA para o concurso de expansão da residência do Primeiro Ministro Irlandês (1978) . **289**

Figura 192 – Maquetes de estudo para a Biblioteca de Jussieu, diversas formas podem ser ensaiadas para atender um conceito. O diagrama, em Koolhaas, é processual, não figurativo . **291**

Figura 193 – Concepção diagramática do Congrexpo (1991-1994). Autonomia e integração através de recursos mínimos . **293**

Figura 194 – Diagramas do OMA de investigação de possibilidades de preservação de Beijing (2003) . **295**

Figura 195 – China Hills (2009) MVRDV . **297**

Figura 196 – Exemplo da estrutura de investigação desenvolvida pelo OMA aplicada no SCAPE de Kate Orff para estabelecer intervenções na paisagem capazes de atender aos problemas derivados do aquecimento global . **299**

Figura 197 – John Hejduk. *Security Transformations* (Security Transformations [Villa Savoye, Military Tank, Wall House 2, House of the Painter, House of the Musician, Trojan Horse] . **300**

Figura 198 – Diagrama de Lawrence Halprin . **301**

Figura 199 – Diagrama de Christopher Alexander . **301**

Figura 200 – Diagrama de Eisenman . **301**

DIAGRAMAÇÃO
Gabriel Botasso

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	40
1 INTRODUÇÃO	62
2 EXODUS	80
3 PARC LA VILLETTE	134
4 TRÈS GRANDE BIBLIOTHÈQUE	188
5 URBAN DESIGN FORUM — YOKOHAMA	244
CONSIDERAÇÕES FINAIS	288
REFERÊNCIAS	302

apresentação

Figura 01 – Diagrama estratégico de investigação de perfil de moradias (Carlos Arroyo e Eleonora Guidotti)



Fonte: publicado em El Croquis 118 (2004) e disponível em <https://www.carlosarroyo.net/arroyoguidotti/topogramas/menu.html>.

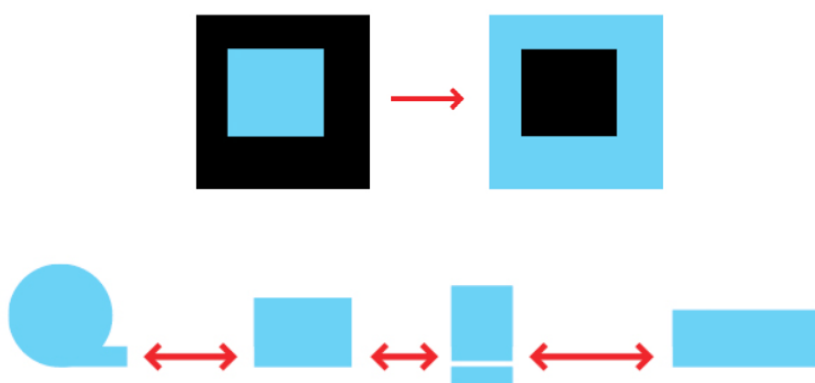
Acredito que, salvo raras exceções, os temas de pesquisa de um modo geral tenham uma relação direta com a subjetividade intrínseca de seu autor, o qual, por influências diversas e predisposições atávicas, elege um tema ou objeto de estudo que se funde, em um ou mais pontos, à sua própria trajetória intelectual e biográfica. No caso específico desta pesquisa de mestrado, consigo traçar uma linha imaginária cuja origem tem início nas primeiras experiências com diagramação de pranchas de apresentação feitas em computador (no início dos anos 2000) nas quais as fontes, escalas gráficas, ampliações de detalhes construtivos e diagramas conceituais eram milimetricamente organizados para compor uma leitura visual impactante.

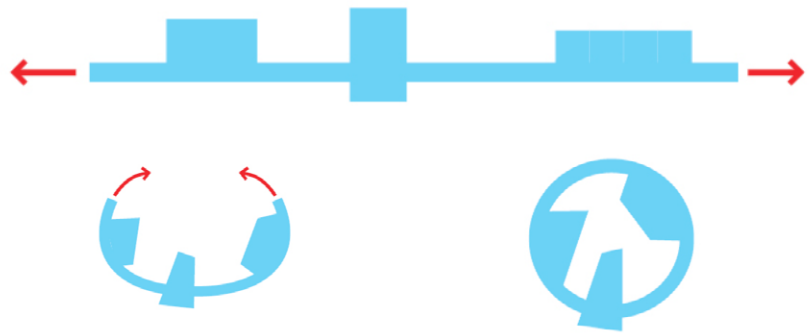
Naquele momento, o interesse deste pesquisador pela capacidade de síntese gráfica e pela potência comunicativa não verbal exercida pelos diagramas já dava sinais de um relacionamento duradouro. Não por coincidência os periódicos que se dedicavam a cobrir a produção

contemporânea de arquitetura traziam em suas páginas um número crescente de projetos ilustrados por diagramas, um tema que dominou o mercado editorial da disciplina a partir de meados dos anos 1990 e que significou uma mudança nos padrões de linguagem gráfica utilizado pelos arquitetos para a exposição de projetos, tanto em revistas quanto em sites e pranchas de concurso. Estas alterações significativas no campo da comunicação transformaram a cultura visual da arquitetura e foram responsáveis pela difusão maciça dos diagramas, e sua popularização entre estudantes, arquitetos e jornalistas especializados na cobertura do universo arquitetônico.

Nesse contexto, do universo de graduação, as consultas frequentes ao acervo da biblioteca, especialmente de periódicos como *El Croquis*, *2G*, *Quaderns*, *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, *Detail*, entre outros, compunham uma fonte inesgotável de inspiração e aprendizado. Nesses primórdios da internet, em que eram raríssimos os sites de arquitetura, pouco (ou nada) estava acessível online para consultas, uma situação que começaria a mudar rapidamente durante o breve curso da minha graduação. Ainda no longínquo ano de 2004 a internet já começava a mostrar sua capacidade de acervo e a cada dia descobríamos novos escritórios de arquitetura mundo afora. Naquele momento, nas viagens transcontinentais online, ainda diante de obsoletos tubos catódicos em que as telas planas dos iMacs eram o sonho de consumo de 10/10 estudantes, lembro de me deparar com um escritório até então desconhecido chamado PLOT, que se destacava por uma linguagem dotada de um minimalismo encantadoramente sedutor.

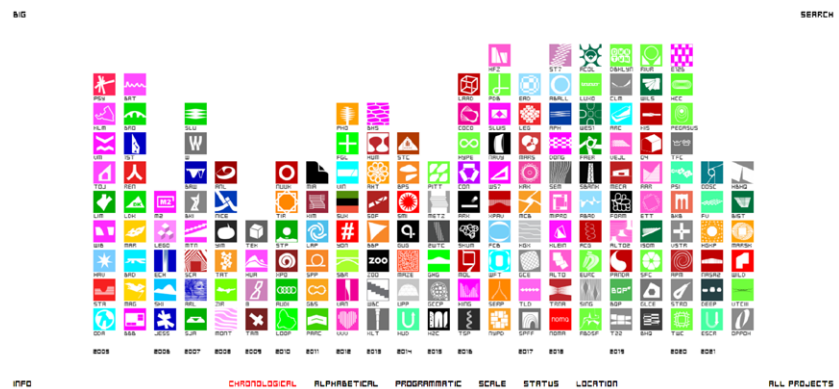
Figura 02 – Sequência de diagramas do PLOT (Bjarke Ingels + Julien De Smedt) demonstrando a lógica de concepção da espacialização do programa na concepção formal do projeto Odense Aqua Center (2001)





Fonte: <http://jdsa.eu/aaa/> e <https://big.dk/#projects-oda>. Acesso em 30 jan. 2022.

Figura 03 – Página de entrada no site do BIG



Fonte: www.big.dk. Acesso em 30 jan. 2022.

O surgimento do BIG, na sequência do fim da parceria entre Bjarke Ingels e Julien de Smedt, em 2005 coincidiu com a graduação do pesquisador e seu ingresso no mercado de trabalho, um momento em que acompanhar a carreira do arquiteto se tornou parte da pesquisa cotidiana por referências de projeto. Em pouco mais de uma década, o escritório formado pelo jovem dinamarquês cresceu de forma vertiginosa e o tornou o nome mais badalado da arquitetura contemporânea. Nesse período, seu trabalho parecia a depuração cada vez mais eficiente de uma equação formal da qual os diagramas eram, simultaneamente, um resumo pós-fato e uma demonstração de um processo de projeto que avançava de modo sistemático através de decisões pragmáticas, que eram apresentadas quase como desprovidas de subjetividade, e que iam, passo a passo, moldando a forma final do objeto arquitetônico. Meu interesse por ele crescia na medida em que sua linguagem diagramática ganhava uniformidade e seu site em formato de tabela periódica apresentava um quadro de ícones minimalistas que resumiam o conceito

de cada projeto.

Em 2018, enfim, motivado por mudanças de carreira e logística familiar, decidi me candidatar a uma vaga de mestrado tendo como tema a relação entre os diagramas de Bjarke Ingels e a produção contemporânea de arquitetura. Minha hipótese inicial derivava da percepção destes elementos como uma ferramenta fundamental para a compreensão da arquitetura contemporânea. Eu tentava entender qual havia sido o papel dos diagramas nos processos de mudança que culminaram com o fim do modernismo e do pós-moderno e que deram origem à forma atual da produção profissional. Bjarke Ingels e seu escritório, o BIG, ocupavam, seguramente, uma posição de destaque não apenas em relação ao volume de obras construídas no século XXI, como também protagonizavam o uso de diagramas por escritórios de arquitetura. Poderia ser apenas uma coincidência, mas também poderia haver uma relação causal, e, naquele momento, minha hipótese era a de que seria possível reconstruir o método de projeto do BIG, tomando as etapas demonstradas nas sequências diagramáticas como índices do processo, que se repetiriam de modo sistemático em todos os projetos.

PESQUISA

Após meu ingresso no programa de pós-graduação do IAU-USP, contudo, fui instigado a ampliar o recorte da pesquisa situando Bjarke Ingels no leque de escritórios formados a partir de ex-funcionários do OMA de Rem Koolhaas, comparando a produção de diagramas deste arquiteto com aquelas utilizadas pelos demais pósteros do arquiteto holandês, buscando compreender o uso deste elemento gráfico nos processos da arquitetura contemporânea no início do século XXI. Conforme a pesquisa avançava, entretanto, o aprofundamento na obra de Bjarke Ingels nos colocava diante de uma prática profissional cada vez mais distante de um campo de reflexão e produção de conhecimento, avançando categoricamente para um universo técnico de decisões de projeto que se limitava a organizar as relações entre programa, espaço urbano e orçamento de modo a produzir o efeito icônico mais espetacular no ambiente construído, algo no qual o BIG se tornou especialista. Na outra ponta da pesquisa, inversamente, o mergulho no universo do OMA nos permitia um avanço cada vez mais complexo e os projetos consagrados do escritório nos pareciam apenas a ponta de um iceberg de reflexões e referências reunidas em uma trajetória tão heterodoxa

quanto transversal na investigação da arquitetura como a interface entre as formas de sociabilidade e o espaço da metrópole, suas capacidades e suas limitações.

Este descompasso se tornou mais evidente durante o processo de qualificação quando foi necessário interpretar o material já produzido e entender as possibilidades de encaminhamento da pesquisa em sua segunda etapa. Neste momento o interesse suscitado pelo trabalho de Rem Koolhaas, e sua repercussão no campo ampliado da cultura no qual se insere a produção arquitetônica, nos pareceu uma investigação muito mais promissora. O volume de diagramas coletados no site do BIG (2261) superava em quase quatro vezes aqueles disponíveis no site do OMA (408)¹ e, da mesma forma, a capacidade de síntese comunicativa exercida pelos desenhos minimalistas da prática de Bjarke Ingels contrastava de forma flagrante com os *graphos* complexos, e muitas vezes confusos, do OMA, que exigiam do interlocutor um exercício duplo de abstração e interpretação. Quanto mais observávamos estas contradições entre os arquitetos, mais percebíamos nessas diferenças o reflexo do achatamento intelectual da produção contemporânea de arquitetura em direção ao seu esgotamento completo.

A mudança do caráter dos diagramas era clara: no OMA eram sistemas de análise gráfica, nos quais se buscava explorar os sistemas visuais, por sua potência heurística, expandindo a capacidade cognitiva e a abstração dos dados para investigar novas formas de espacialização do programa². No BIG, por outro lado, a dinâmica dos diagramas não obedecia a lógica da “máquina abstrata”, pelo contrário, conforme afirmaram Sperling e Rosado (2014), eram instrumentos de síntese comunicativa, oferecendo uma racionalização pós-fato, um recurso retórico destinado a conduzir o interlocutor através de uma via de mão única na qual a solução proposta pelo escritório fosse percebida como “a única possível” diante das condições do local e do programa, ou ao menos, a mais “racional”, pois mesmo os aspectos formais do objeto teriam, supostamente, sua estética derivada de processos de decisão “pragmáticos” isentos da subjetividade “puramente estética”. Algo questionável construído de forma bastante sedutora através destas sequências de diagramas.

¹ Em ambos os casos a pesquisa considerou os diagramas disponibilizados publicamente nos sites dos escritórios até dezembro/2020.

² Apesar disso, os diagramas, inegavelmente, atendem também aos propósitos midiáticos pelos quais Koolhaas se tornou notável.

Diante destas reflexões, voltamos a observar o conjunto de diagramas produzidos pelo escritório, buscando estabelecer um recorte temporal no qual fosse possível enxergar um uso dos diagramas ainda compatível com as características de investigação de “espacialização de programa”

que atribuímos como uma das contribuições mais significativas de Rem Koolhaas para o campo da arquitetura. Com esta questão em mente, restringimos nosso recorte da produção diagramática do OMA ao período compreendido entre 1972 e 1992, intervalo de tempo no qual percebemos a complexificação deste "tema" de investigação do escritório, que escolhemos representar a partir de quatro diagramas que – nosso ver – cristalizam modos arquetípicos da pesquisa espacial conduzida por Rem Koolhaas no OMA. Estes diagramas passam a se configurar como núcleos geradores aos quais o escritório recorre para gerar diferenciações, de acordo com as características tipológicas do programa, as relações urbanas do contexto ou os elementos culturais envolvidos no processo de projeto. São eles: Exodus (1972), La Villette (1982), Trés Grand Bibliothèque (1989), Yokohama Masterplan (1992).

OBJETIVOS

Nosso objetivo principal, portanto, é descrever o papel fundamental dos diagramas na investigação de novas formas de espacialização de programas na arquitetura do OMA de Rem Koolhaas. Para tanto buscamos levantar – através da metodologia historiográfica –, as fontes secundárias (livros, revistas, artigos, entrevistas) que nos permitissem traçar os percursos intelectuais de formação do arquiteto em que existem menções aos diagramas, ou que, indiretamente, nos permitissem relacionar atores, acontecimentos ou projetos a trabalhos específicos do OMA. A partir disso – principalmente através de uma análise iconológica –, buscaremos estabelecer semelhanças e influências que possam ter contribuído para o desenvolvimento deste método característico de investigação diagramática.

Como objetivos específicos podemos destacar:

1. Análise iconológica de todos dos diagramas do site do OMA (www.oma.eu) relativos aos projetos desenvolvidos pelo escritório entre 1978-2020 buscando estabelecer critérios para uma organização em categorias;
2. Levantamento bibliográfico de livros, revistas, artigos e entrevistas em publicações impressas e digitais que tenham como foco principal a produção de Rem Koolhaas e do OMA e que façam menção direta aos diagramas do escritório ou nas quais constem imagens de diagramas utilizados em projetos;

3. Levantamento bibliográfico que indique eventos, fatores ambientais e personagens na formação intelectual de Koolhaas que contribuíram direta ou indiretamente para a incorporação e desenvolvimento do uso de diagramas no OMA;
4. Descrever a forma de funcionamento do método diagramático de Rem Koolhaas a partir de exemplos concretos de aplicação de diagramas com descrição sistemática das relações agenciadas pelos dispositivos gráficos;
5. Compreender a importância dos diagramas em relação à ascensão e protagonismo de Rem Koolhaas no campo da arquitetura e os paralelos entre a produção teórica do arquiteto e sua prática profissional;
6. Esboçar, na conclusão desta pesquisa, os fatores significativos no uso dos diagramas que contribuíram para formatar a prática profissional da arquitetura no último quarto do século XX e, na mesma medida, avaliar as possíveis implicações entre o declínio no uso processual dos diagramas e a prática atual da disciplina.

MÉTODO

Nossa pesquisa foi definida, deste modo, como uma análise exploratória sobre o papel dos diagramas na obra de Rem Koolhaas e do OMA, para a qual definimos a historiografia como base processual. A primeira das operações no curso desta metodologia consiste em um trabalho heurístico de recolha das fontes de informação necessárias à análise histórica. Determinamos como nossas fontes primárias as publicações produzidas pelo próprio escritório, bem como o site mantido e atualizado pelo OMA (www.oma.eu), complementadas por livros e revistas produzidas sobre a obra de Rem Koolhaas, além de entrevistas concedidas pelo arquiteto e pelos demais membros fundadores do escritório, disponíveis em periódicos impressos ou em sites eletrônicos.

O resultado desta primeira etapa consistiu em uma ampla revisão bibliográfica sobre o arquiteto, o que nos permitiu utilizar, em nossa abordagem sobre o tema, fontes até então inéditas nas pesquisas publicadas sobre Rem Koolhaas e o OMA em língua portuguesa. Em alguns casos este ineditismo foi derivado da coincidência histórica do momento da pesquisa com a publicação de novos livros relacionados à produção do arquiteto³, com exceção destes casos, entretanto, boa

³ Caso dos livros *Oma/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'delirious New York' to 's, M, L, XL'* de Christophe Gerreway (2019), *Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas, Recalibrating Architecture in the 1970s*, de Lara Schrijver (2021) e do artigo *The panopticon prison as a "social condenser": The study of the project for De Koepel prison by Rem Koolhaas/OMA (1979 e 1988)*, de Elena Martinez-Millana e Andrés Cánovas Alcaraz (2021).

parte da base de trabalho utilizada para compor esta dissertação foi construída por meio de uma varredura ampla e transversal de temas e autores relacionados direta ou indiretamente ao objeto de estudo desta investigação.

Em muitos momentos, contudo, a originalidade do trabalho desenvolvido nesta pesquisa, não estará relacionado a descoberta e utilização de material raro ou original, mas de análises singulares sobre publicações já amplamente difundidas e utilizadas como fonte de pesquisa, caso dos livros escritos por Rem Koolhaas: *Delirious New York* (1978), *S, M, L, XL* (1995), e *Content* (2004). Nestes casos, como poderá ser percebido ao longo dos capítulos que compõem esta pesquisa, isso se deve às relações observadas entre o processo de escrita de Rem Koolhaas e as investigações diagramáticas produzidas pelo OMA.

Como buscamos discutir, ao longo dos capítulos da dissertação, esta relação se dá, em muitas das vezes, de forma hierárquica, com o protagonismo dos diagramas relegando a escrita a uma racionalização pós-fato. Em outros momentos, a ordem dos fatores é invertida, com o texto de Koolhaas atuando como indutor dos conceitos que posteriormente serão desdobrados graficamente. Contudo, acreditamos que na imensa maioria das vezes, estes processos de investigação se desenvolvem em caminhos paralelos, que se retroalimentam, se fundem, se dividem, e que caracterizam a mescla complexa de elementos que formam o método de projeto do escritório.

Por tratar-se, portanto, de uma questão central a este trabalho, buscamos sempre que possível (e na medida do razoável) realizar citações bastante completas do texto original de Rem Koolhaas relacionados aos projetos e teorias discutidos na pesquisa. Este recurso busca preservar a estrutura de pensamento apresentada pelo autor, na qual vemos paralelos bastante significativos com os métodos diagramáticos empregados pelo arquiteto, algo que buscaremos demonstrar de forma explícita no decorrer das seções desta pesquisa.

Um segundo motivo, não menos importante, para as citações diretas ao arquiteto decorrem da habilidade invulgar de sua escrita, destacada por muitos de seus estudiosos, por suas qualidade epigramáticas – em um estilo de frases curtas de significado potente –, capacidade de concisão e pela força de suas metáforas, nas quais se constroem paralelos entre elementos de diferentes universos semânticos de forma consistente, projetando conceitos por meio de imagens mentais que transportam

características de processos e objetos para o campo da arquitetura. Esta qualidade textual transforma uma citação indireta, muitas vezes, em um esforço inglório de descrever ou sintetizar uma frase ou conceito que já se encontra condensado – em um arranjo tão conciso quanto poético –, tornando nossa escrita em uma débil tentativa ególatra de repetição diferente, cujo resultado se mostra inevitavelmente inferior ao texto original de Koolhaas, e, na maioria das vezes, mais extenso.

Após este trabalho com as fontes teóricas, nosso segundo procedimento da pesquisa foi coletar, sistematicamente, todos os diagramas de projeto disponibilizados no site, buscando organizá-los primeiro cronologicamente e, em seguida, buscando características iconográficas através das quais pudéssemos categorizá-los. Este trabalho correspondeu a uma etapa bastante exaustiva e mecânica, na qual acessamos, literalmente, todos os projetos disponíveis entre 1978 e 2020 copiando e armazenando os diagramas com informações do nome do projeto e ano de execução. A partir daí ensaiamos diversas aproximações dos diagramas, o que nos imporia uma primeira dificuldade: conciliar a totalidade das 408 imagens em um painel e, simultaneamente, garantir a legibilidade das relações expressas em cada diagrama na mesma escala de representação.

Quando conseguíamos que os diagramas se mostrassem legíveis, em uma determinada escala, isso nos impedia de visualizar o conjunto total. No sentido contrário, quando conseguimos organizar um painel completo, contendo todos os diagramas, a proporção tornava boa parte dos elementos indiscerníveis. Abaixo representamos apenas algumas das tentativas que demonstram a dificuldade de integrar adequadamente as informações em um formato que oferecesse a possibilidade de reconhecimento dos gráficos e um campo de análise visual para comparações e inferências relacionais

Figuras 04 e 05 – Tentativas de planificação cronológica dos diagramas

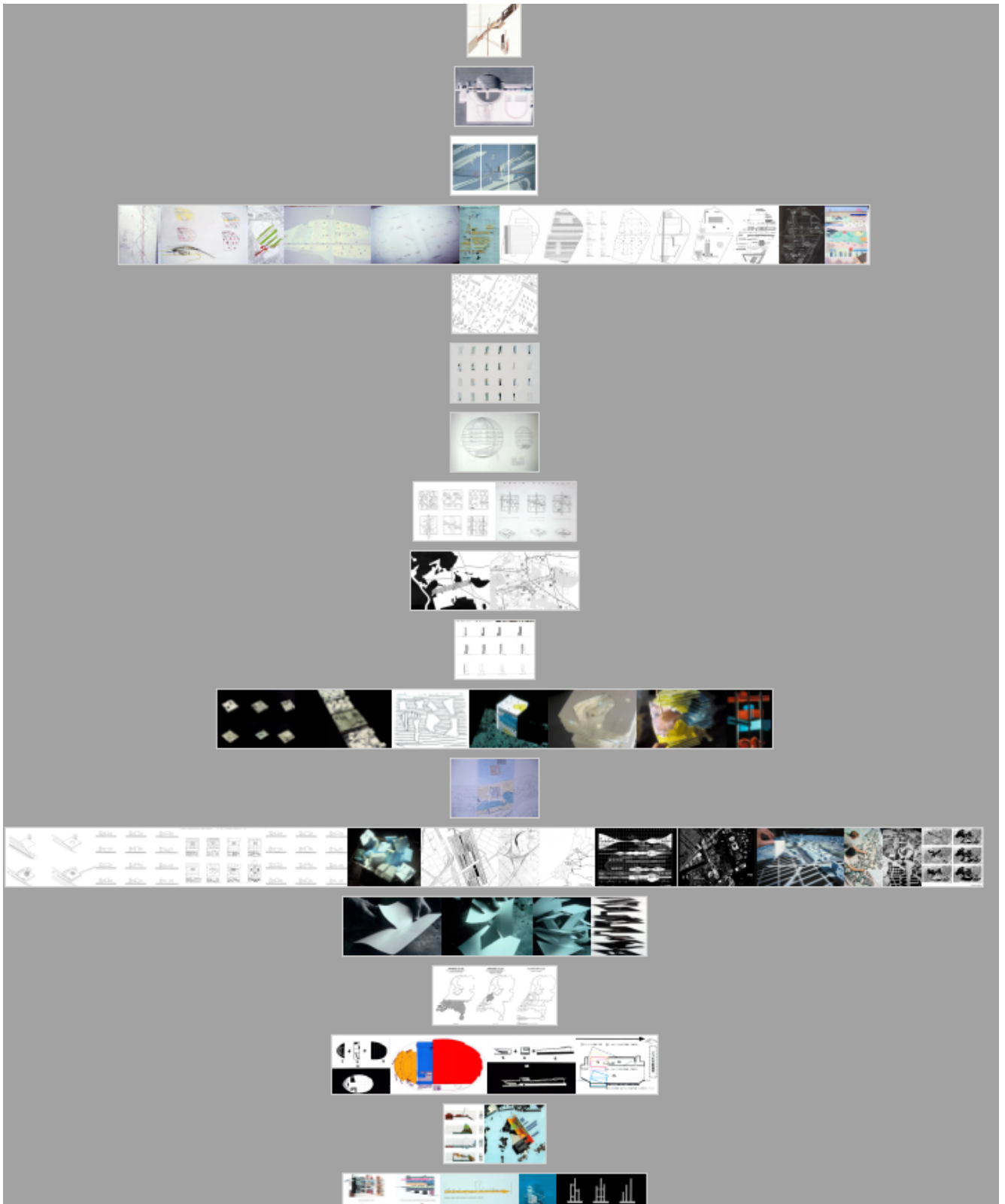


Figura 06 – Painel de teste para categorização iconográfica dos diagramas

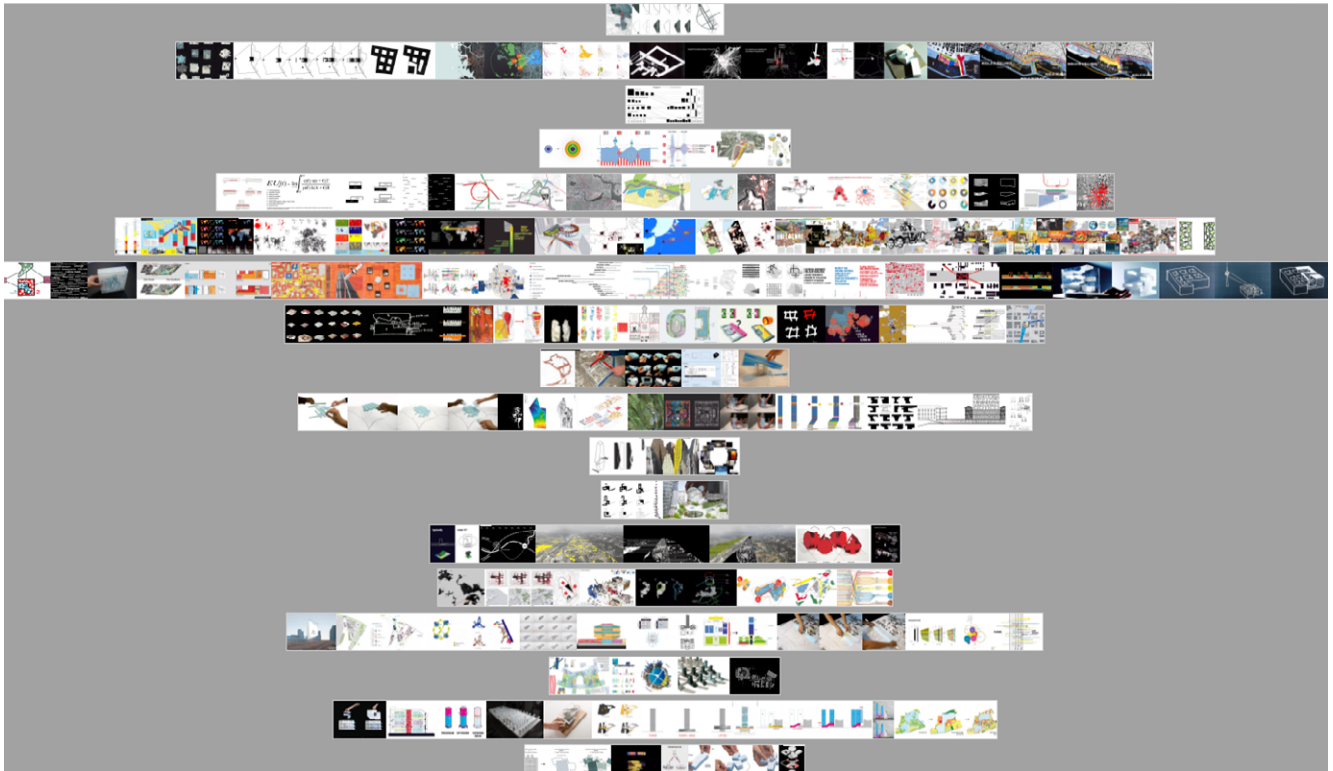


Figura 07 – Tentativas de isolamento de categorias em painéis cronológicos

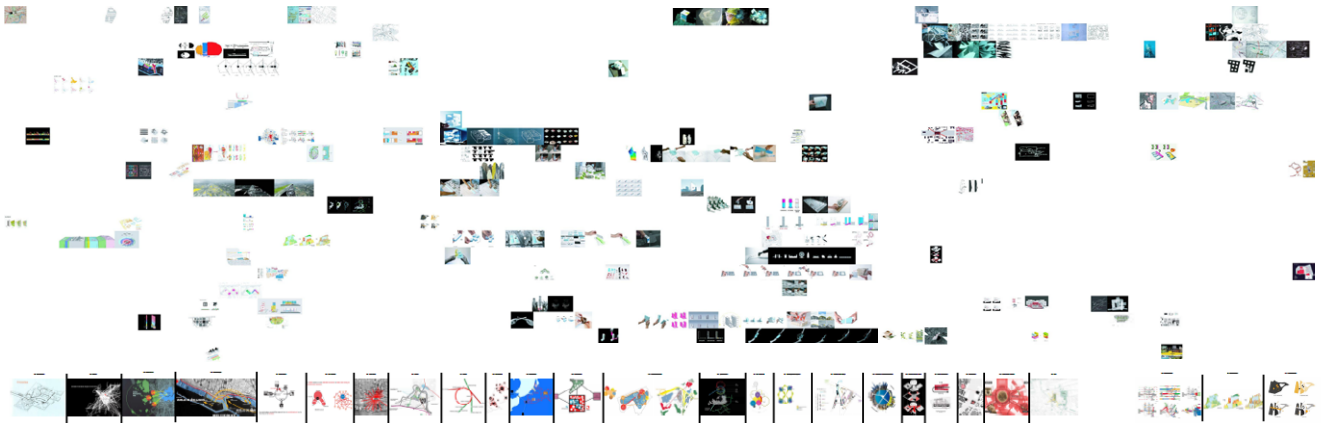


Figura 08 – Painel de teste para categorização cronológica dos diagramas

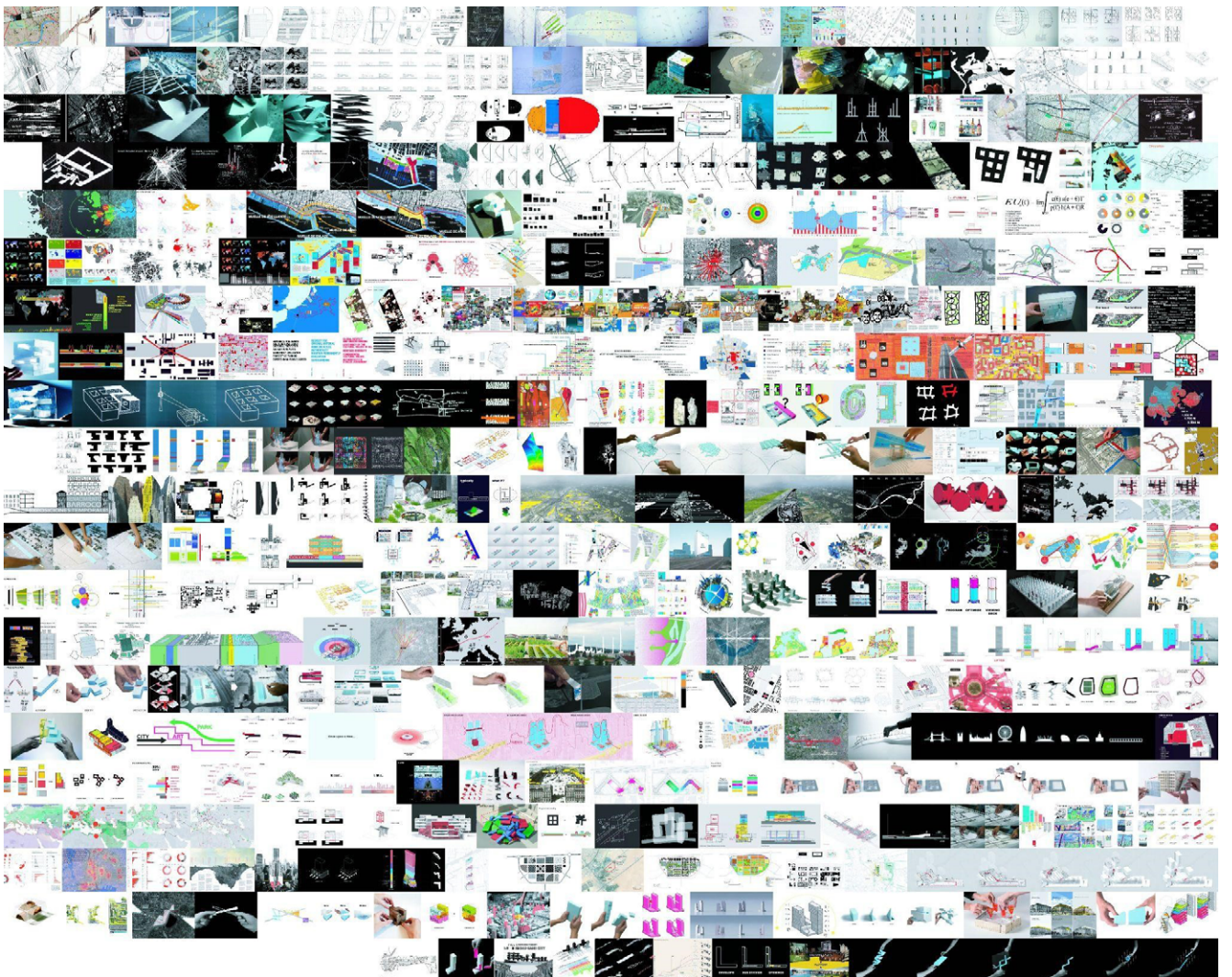


Figura 09 – Painel de diagramas 1972-1989

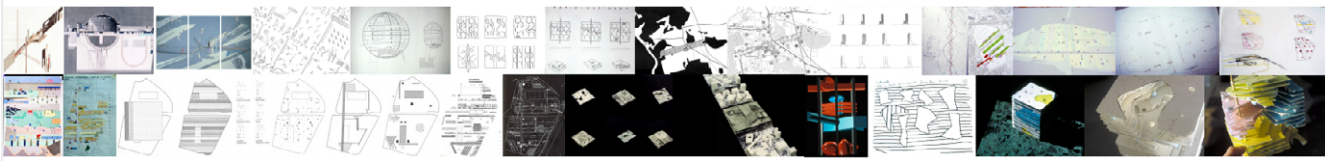


Figura 10 – Painel de diagramas 1990-1999

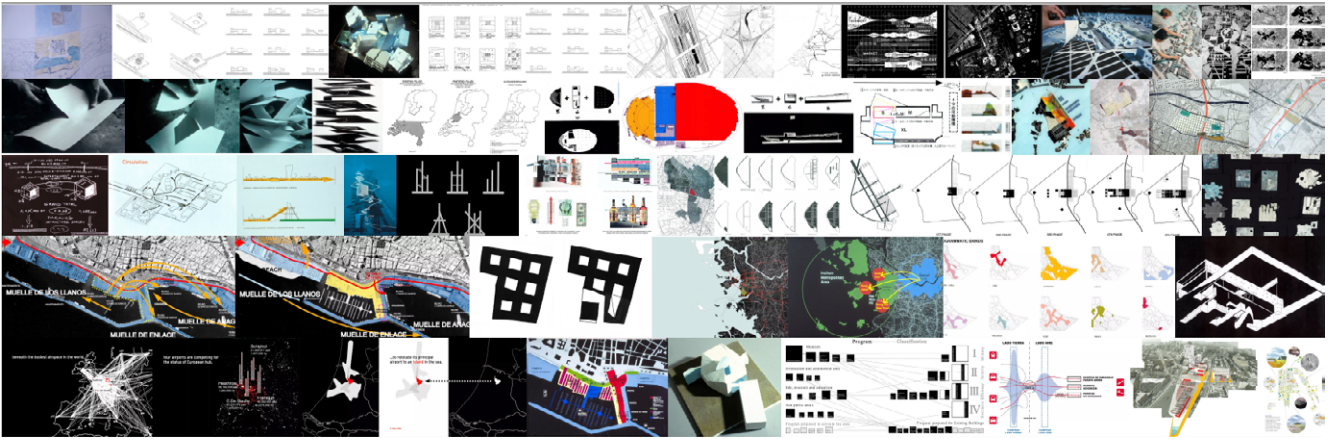


Figura 11 – Painel de diagramas 2000-2009



Figura 12 – Painel de diagramas 2010-2020



Figura 13 – Um dos primeiros painéis a reunir cronologia e categoria em um arranjo razoavelmente legível



Este último painel reúne nossa primeira tentativa relativamente bem sucedida de categorização dos diagramas aliada à organização cronológica. Para isso, tomamos por base a reprodução de padrões gráficos semelhantes, para as quais atribuímos quatro linhas iconográficas: FAIXA, VAZIO, DELÍRIO e ÍCONE. A categoria FAIXA derivava de projetos característicos da produção do OMA, como La Villette, nos quais o diagrama representa a organização do programa em faixas contíguas. VAZIO, por sua vez, correspondia àqueles diagramas onde estariam representadas inversões gráficas entre cheio e vazio, como pode ser percebido no projeto para a TGB (Très Grand Bibliothèque). DELÍRIO estaria associado a diagramas analíticos, quando a intenção é planificar os dados do programa buscando seus conflitos, potências e conexões. Por fim ÍCONE corresponderia aos padrões de diagrama onde se busca a representação da gênese formal do objeto arquitetônico.

Figura 14 – Painel reproduzido fisicamente



Figura 15 – Esquema gráfico explicitando a organização de linhas e colunas na disposição dos diagramas no painel elaborado pelo pesquisador



Muito embora esta organização dos diagramas tenha possibilitado minimamente a planificação integral dos diagramas do OMA, percebemos que a classificação a partir de categorias visuais (iconológica) não contemplaria a essência do processo investigativo desenvolvido por Koolhaas através deles. Muitas vezes um mesmo projeto contemplava mais de um diagrama – em alguns casos inclusive um projeto podia chegar a ter uma dezena deles – em outras vezes, contudo, existiam projetos nos quais não eram demonstrados diagramas em absoluto⁴, o que nos levou a buscar desenvolver uma reflexão mais ampla sobre os processos diagramáticos do escritório.

⁴ Uma das limitações deste trabalho consiste na investigação de um processo de projeto tendo como fonte de pesquisa somente material secundário, ou seja, uma documentação restrita à curadoria do próprio escritório, que por critérios diversos delimita aquilo que será disponibilizado, midiático. Portanto, é de fato impossível, através desta pesquisa, abordar os processos completos de projeto conduzidos pelo escritório em sua rotina.

De um modo geral, ao contrário da orientação morfológica no trabalho

com os diagramas – que protagonizou o debate sobre o uso deste elemento no mercado editorial da disciplina na virada do século XX – a perspectiva adotada por Koolhaas e pelo OMA (e que seria radicalizada posteriormente nos datascapes do MVRDV⁵) correspondeu, desde o princípio, em uma experimentação heurística destes processos gráficos não apenas como um sistema de representação sintético, mas especialmente como um método de análise de relações, dentre as quais se destacam aquelas voltadas às investigações do programa e suas possibilidades de espacialização, principalmente no contexto urbano da metrópole, tema frequente na produção teórica de Rem Koolhaas, nos projetos do OMA e na pesquisa cultural do AMO:

Na obra de Rem Koolhaas (1944) e do OMA, o instrumento dos diagramas foi incorporado tardiamente e utilizado de uma maneira instrumental e pedagógica, dentro de objetivos muito mais amplos e ambiciosos. Foi no final da década de 1990, quando Koolhaas e o OMA criaram em Rotterdam o estúdio de pesquisa AMO para as elaborações sistemáticas e diagramáticas de uma equipe internacional dedicada também à análise cultural [...] Desde o princípio de sua atividade intelectual e criativa, o objetivo de Koolhaas tem sido reformular de maneira sistemática e inteligente as categorias de espaço e tempo na arquitetura. Para isso tem sido fundamental uma leitura perspicaz e precisa do contexto, aperfeiçoando-se os instrumentos de análise da realidade. Por isso, o AMO é o instrumento capaz de encontrar maneiras de fazer com que toda a informação seja reelaborada e filtrada em esquemas e diagramas que possam fornecer pistas ao projeto cultural, arquitetônico e urbano. Por conseguinte, os diagramas servem para traduzir gradualmente os dados em meios expressivos e processos e, somente no final, em formas (MONTANER, 2017, p. 65).

Simultaneamente também fica evidente no arranjo dos diagramas um volume crescente no recurso a estes dispositivos, uma questão que pode ser parcialmente explicada pela expansão do escritório (o que corresponderia, naturalmente, a um volume de projetos mais elevado), mas que, igualmente, demonstra a incorporação dos diagramas como um elemento constitutivo do processo de projeto do OMA. Outro fator perceptível é o aumento visível dos diagramas unicamente relacionados aos aspectos icônico-formais do objeto arquitetônico, em contraste com uma redução significativa do volume dos diagramas da categoria “DELÍRIO” (aquela que relacionamos aos processos de análises de dados,

⁵ Para uma conceituação mais aprofundada e uma visão crítica sobre a produção do MVRDV ver MORAIS/SPERLING, 2013. Disponível em DOI: 10.5151/despro-sigradi2013-0024.

especialmente de programa), o que pode ser considerado um indício das mudanças sensíveis no mercado global da produção arquitetônica no qual o BIG tem gradualmente ampliado sua vantagem competitiva ante outros escritórios (como o OMA, por exemplo). Estas mudanças no padrão hegemônico dos diagramas no trabalho do escritório de Rem Koolhaas talvez demonstre uma tentativa do próprio OMA em acompanhar as mudanças no mercado consumidor (e investidor) da arquitetura, já não mais interessado em grandes teorias ou investigações sociológicas e análises culturais, e sim buscando a produção de um ícone urbano, preferencialmente um que produza imagens que estimulem o compartilhamento em redes sociais.

Estas reflexões nos colocavam diante da impossibilidade de uma organização iconológica dos diagramas no OMA, aos quais atribuímos uma função analítica e investigativa muito mais do que formal, voltada, principalmente, ao exercício especulativo das potencialidades de arranjo espacial dos programas da arquitetura, levando em consideração as variáveis relativas ao contexto urbano, escala do objeto, densidade populacional, tecnologias disponíveis dentre outras especificidades de cada projeto. É assim que, de acordo com os requisitos de um determinado programa ou características e condições singulares de um site, o escritório irá concentrar seu esforço de análise em um ou outro grupo de elementos, como clima, gabarito de alturas, velocidade de tráfego, conectividade do tecido urbano, etc.

CAPÍTULOS

A partir desta conclusão voltamos a olhar os diagramas do escritório buscando interpretar os padrões de investigação espacial propostos ao longo desse período. Observando a matriz de temas e relações frequentes nas propostas do OMA entendemos que é possível categorizar as propostas como o desenvolvimento continuado de experimentos de espacialização de programas em diferentes dinâmicas de intervenção territorial. Esta análise nos levou a estruturar o desenvolvimento da pesquisa a partir de quatro diagramas de abordagem que lemos como paradigmáticos na obra do escritório:

1. Exodus, 1972 – **linha**;
2. La Villette, 1982 – **plano**;
3. Biblioteca Nacional da França (TGB), 1989 – **volume**;
4. Urban Forum Masterplan (Yokohama), 1992 – **tempo**.

Cada um dos quatro capítulos irá abordar, portanto, um dos diagramas que estabelecemos como marcos processuais de investigação da espacialização do programa nos quais observamos uma progressão de complexidade analítica e propositiva: começando em 1972, com Exodus, or the voluntary prisoners of architecture – cuja estrutura diagramática de proposição adota a estratégia a de uma matriz linear de implantação –, seguido, em 1982, por La Villette –, em que o arquiteto (Koolhaas) demonstra, através da sequência de diagramas, a utilização da totalidade da superfície bidimensional do parque como instrumento de catalização das demandas por novas formas de socialização metropolitanas –, atingindo o clímax da tensão entre objeto e cidade em 1989 através da estratégia tridimensional de espacialização das potencialidades desse conflito com o diagrama da TGB, e, finalmente, explodindo a concepção espacial da arquitetura para o campo informacional ao incorporar a matriz temporal do programa no diagrama do Design Forum em Yokohama (1992).

Serão retomados aspectos cruciais da biografia do arquiteto e sua relação direta com seus projetos e textos no OMA, bem como será abordada a influência direta e indireta de sócios, parceiros e interlocutores de Koolhaas relacionados a cada um dos projetos e diagramas envolvidos neste processo; também serão apresentados de forma sintética exemplos de diagramas desenvolvidos em outros projetos os quais, por semelhança iconográfica ou por tema principal, se relacionam a cada uma das quatro linhas de diagramas que são notados nos projetos do OMA. Muito embora a classificação quadridimensional (linha, plano, volume, tempo) possa sugerir um desdobramento gradativo do processo investigativo desenvolvido sobre as possibilidades de espacialização do programa, o que se percebe na prática do escritório é a coexistência destes modelos que são reinterpretados inventivamente (repetição diferente) de acordo com as características e a complexidade de cada intervenção proposta. Ainda que a 'evolução' da complexidade de investigação espacial dos diagramas obedeça a uma sequência cronológica no curso do

surgimento de cada um deles na linha do tempo do OMA, sua aplicação não corresponde ao abandono dos protocolos espaciais anteriores. Conforme se verá ao longo dos capítulos, o método de trabalho de Koolhaas e seus arquitetos corresponderá sempre a uma busca pela investigação de novas relações entre programa e espaço, ainda que a partir da articulação de elementos gráficos, matrizes espaciais e fórmulas diagramáticas já empregadas anteriormente pelo escritório.

Antes de avançarmos, contudo, diretamente sobre o desenvolvimento específico do trabalho do OMA e sua relação com os diagramas, acreditamos que se faz necessária uma breve introdução teórica sobre a evolução do debate sobre estes elementos na segunda metade do século XX, momento em que estes dispositivos gráficos ganham protagonismo inédito no debate cultural da disciplina. Mais especificamente acreditamos que é preciso situar o leitor sobre o panorama crítico enfrentado pela disciplina a partir dos anos 1950, quando as respostas estéticas e políticas produzidas pelos arquitetos parecem incompatíveis com as demandas sociais. É neste cenário de crise urbana aguda, que surgem as primeiras tentativas de reorganização do discurso e da prática da profissão, tanto por interferências e reflexões de atores externos ao campo disciplinar da arquitetura quanto por ações e debates construídos por arquitetos e intelectuais. Entre os diversos fatores constituintes deste processo de transformação os diagramas são um dos elementos que adquirem maior relevo, especialmente com os projetos e publicações de Peter Eisenman, a partir do fim dos anos 1960, e Rem Koolhaas, cuja investigação por diagramas ganha destaque a partir do início dos anos 1980. Não por acaso, como veremos, os dois arquitetos serão vistos por arquitetos e críticos, como os dois grandes representantes de duas vertentes antagônicas da produção contemporânea de arquitetura, ambas centradas em processos diagramáticos de investigação espacial: morfológica (Eisenman) e programática (Koolhaas).

1 introdução

Figura 16 – “The Garage”, Zeek Earl (2014), curta-metragem protagonizado por um objeto arquitetônico. Segundo seus produtores, trata-se de um “filme experimental de Arquitetura”, desenvolvido sobre projeto do escritório Graypants (<https://www.graypants.com/projects/garage/>)



Fonte: <https://vimeo.com/showcase/3276909/video/90052516>. Acesso em 08 out. 2021.

A cultura visual está no centro da renovação da arquitetura (COSTA, 2021, p. 131).

A afirmação de Eduardo Costa faz parte de um artigo do autor sobre as transformações epistemológicas desdobradas no campo da Arquitetura ao longo das últimas cinco décadas (1970-2020). O crítico demonstra como aquilo que se compreende como o campo da disciplina passou a incluir não somente as edificações, mas também todo o arcabouço visual relacionado à representação e ao discurso da profissão. Nesse sentido, construtos midiáticos – tão diversos quanto complementares, como desenhos e exposições; teoria e crítica; fotografia e cinema; jornalismo e publicidade, entre outras formas de expressão – passam a integrar de forma substantiva o escopo da disciplina.

Contudo, dentre os diversos vocábulos desta expansão semântica da Arquitetura – abrangendo os mais variados elementos da cultura visual – uma classe específica de signos gráficos exercerá um papel fundamental nesta transformação, por capacitar, igualmente, discurso e reflexão: o **diagrama**. O caráter polissêmico dos diagramas, principalmente a partir das práticas de Peter Eisenman e Rem Koolhaas, irá estabelecê-lo como um dos instrumentos catalisadores dessa metamorfose do campo arquitetônico.

Figura 17 – Imagem produzida por Rovenir Bertola Duarte para sua tese de Doutorado, na qual apresenta algumas das publicações lançadas entre 1996-2013 cujo tema central são os diagramas



Fonte: Duarte, 2015, p. 1.

De modo geral, as técnicas e procedimentos fundamentais do conhecimento arquitetônico mudaram aparentemente, na segunda metade do século XX, do desenho para o diagrama. Não se está sugerindo que o diagrama, de uma ou outra forma, não foi sempre constitutivo da arquitetura, em vários momentos de sua história, mas simplesmente que foi somente por volta dos últimos trinta anos que o diagrama se tornou plenamente “atualizado”, que se tornou quase completamente a questão da arquitetura (SOMOL, 2021, p. 03)⁶.

A afirmação de Robert Somol expõe, de forma concisa, a importância crescente do diagrama neste período, especialmente na virada dos anos 2000. O autor resume a transmutação sintagmática⁷ (advérbio/verbo) deste dispositivo: de elemento acessório, complementar, em compositor substantivo no corpo das metodologias de desenvolvimento arquitetônico⁸.

Não por acaso, o trecho destacado pela citação acima corresponde à abertura de *Dummy Text*, prólogo crítico do livro *Diagram Diaries* (1999), de Peter Eisenman, no qual Somol busca relacionar a produção acumulada pelo arquiteto – ao longo de mais de três décadas de prática profissional⁹ – com seu discurso teórico e acadêmico. Notoriamente, em Eisenman, textos e projetos não apenas caminham lado a lado, como se retroalimentam. As questões filosóficas estabelecidas por meio das propostas espaciais de suas obras têm suas origens nas reflexões do arquiteto sobre as origens da forma nos projetos da Arquitetura moderna.

⁶ No original: “In general, the fundamental technique and procedure of architectural knowledge has seemingly shifted, over the second half of the twentieth century, from the drawing to the diagram. This is not to suggest that a diagram of one form or another was not always constitutive of architecture at various points in its history, but simply that it has only been in the last thirty years or so that the diagram has become fully ‘actualized’, that it has become almost completely the matter of architecture” (SOMOL, 2021, p. 03).

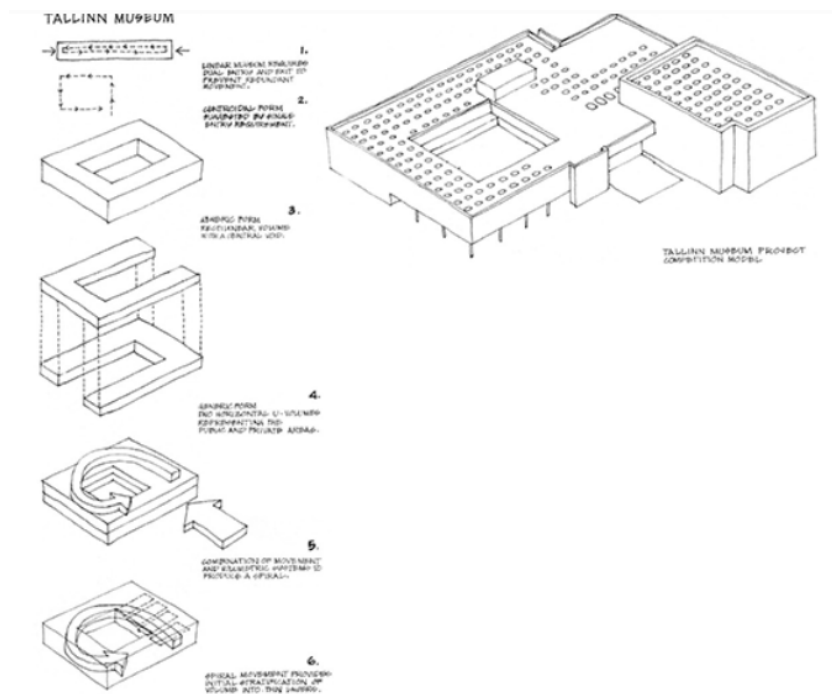
⁷ Sintagmas são as unidades linguísticas que compõem uma oração, tais como substantivos, adjetivos, verbos, preposições, advérbios etc.

⁸ Tal opinião encontra respaldo na produção acadêmica recente. Sobre a importância dos diagramas no final do século XX e início do século XXI ver: DUARTE, R. B. *El diagrama arquitectónico después de Deleuze: estudio de casos holandeses*. 2015. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona, ETSAB – UPC, Barcelona, 2015; GARCIA, M. *The diagrams of architecture: AD Reader*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010; MONTANER, J. M. *Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2017; PAI, H. *The portfolio and the diagram: Architecture, discourse, and modernity in America*. Cambridge: MIT Press, 2002; PONS, J. P.; LÓPEZ, V. M. M. *El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo*. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, v. 15, n. 16, 2010, pp. 96-105. Disponível em: <https://doi.org/10.4995/ega.2010.1016>; SPERLING, D. M. *Architecture as a digital diagram*. *International Journal of Architectural Computing*, v. 2, n. 3, 2004, pp. 371-387. Disponível em: <https://doi.org/10.1260/1478077043505414>.

⁹ O livro foi publicado em 1999, motivo pelo qual falamos em três décadas de intervalo, entretanto, Peter Eisenman continua atuando como arquiteto, tendo inaugurado sua obra mais recente em 2019 (Residenza Carlo Erba, Milão, Itália).

Em sua tese de Doutorado¹⁰, o autor desenvolve a ideia de que a concepção do projeto, na Arquitetura moderna, seria, primordialmente, desenvolvida a partir de um sistema formal, ou seja, a linguagem da forma teria preponderância ante os demais elementos constituintes do processo. Esta hipótese é sustentada por ele a partir de uma análise diagramática¹¹ produzida sobre as obras de quatro arquitetos consagrados: Le Corbusier (1887-1965), Frank Lloyd Wright (1867-1959), Alvar Aalto (1898-1976) e Giuseppe Terragni (1904-1943).

Figura 18 – Diagrama analítico de Eisenman sobre o Tallinn Museum, de Alvar Aalto



Fonte: Eisenman, 2006, p. 269.

¹⁰ EISENMAN, P. The formal basis of modern Architecture. 1963. Tese (Doutorado em Arquitetura) – University of Cambridge, Cambridge, 1963.

¹¹ As bases epistemológicas deste estudo, que possibilitaram a Eisenman o recurso à análise gráfica diagramática, podem ser explicadas pela influência de Colin Rowe, seu orientador, ele mesmo um discípulo de Wittkower no Warburg Institut. Além das fontes iconográficas (Panofsky, Durand, Wittkower, etc) se somam, de forma explícita no corpo da Dissertação, a psicologia da Gestalt e a teoria linguística de Edward Sapir. Ver EISENMAN, P. The formal basis of modern Architecture. Zurique: Lars Müller, 2006. Sobre a influência de Colin Rowe, o relato do arquiteto, sobre a viagem de estudos à Itália em companhia do emérito professor, oferece uma perspectiva pessoal das complexas relações entre estes personagens históricos. Ver EISENMAN, P.; ROWE, C. Interview with Peter Eisenman: the last grand tourist: travels with Colin Rowe. Perspecta, n. 41, 2008, pp. 130-9. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40482322>. Acesso em: 04 set. 2021.

¹² No original: “The contention will be that architecture is in essence the giving of form (itself an element) to intent, function, structure and technics. Thus, form is raised to a position of primacy in the hierarchy of elements” (EISENMAN, 2006, p. 36).

¹³ Ver Isar (2015) e Kipnis (2016).

O argumento será o de que a arquitetura é, em essência, dar forma (ela própria um elemento) à intenção, função, estrutura e técnica. Assim, a forma é elevada a uma posição de primazia na hierarquia dos elementos (EISENMAN, 2006, p. 33, tradução nossa)¹².

A tese original de Eisenman encontra paralelos significativos com as teorias de linguagem propostas por Noam Chomsky¹³, muito embora termos como “estrutura profunda” – oriundas das reflexões do linguista – só tenham sido incorporados a partir da House II, em 1966, quando um cliente, igualmente interessado nas teorias do linguista, lhe encomenda

o projeto de uma residência e introduz o arquiteto aos debates propostos pelo linguista¹⁴. A investigação de Eisenman se desenvolve, acima de tudo, sobre as relações autônomas da forma em Arquitetura, ou seja, a existência de um sistema morfológico autônomo, uma sintaxe espacial, uma linguagem.

De acordo com o próprio autor – em opiniões emitidas em textos e entrevistas –, a expressão absoluta desta investigação se encontraria primeiramente nos diagramas, pois seria por meio deles que se refletiria sobre o verdadeiro propósito da Arquitetura. Nas publicações subsequentes às suas duas primeiras casas – *Cardboard Architecture: House I* (1969); *Cardboard Architecture: House II* (1970)¹⁵ – o autor defende que a Arquitetura é, antes de mais nada, um sistema autônomo, um elemento simbólico de comunicação, através do qual se estabelecem regras de relações espaciais, hierárquicas e culturais em uma determinada sociedade. Portanto, compreendida neste contexto, a existência da arquitetura acontece como a construção de um código visual socialmente legitimado, o que, em nenhuma medida, demanda sua execução física, podendo surgir representado em desenhos, maquetes, textos, etc, muito pelo contrário, a autonomia formal da linguagem arquitetônica prescinde de sua realização em escala e com materiais duradouros como instrumento de legitimação de sua veritas, algo que os livros de Vitruvius já evidenciaram com alguns milênios de antecedência.

Papelão é um termo usado para mudar o foco de nossa concepção existente da forma, de um contexto estético e funcional, para uma compreensão da forma como um sistema de marcação ou notação. O termo papelão tenta distinguir uma característica dessas formas que são projetadas para funcionar como um sinal ou uma mensagem, e, simultaneamente, a sua própria representação como uma mensagem (EISENMAN, 1975, p. 15, tradução nossa)¹⁶.

¹⁴ Sobre isso, ver Izar, 2015, p. 140.

¹⁵ EISENMAN apud DREXLER. *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1975, pp. 15-37.

¹⁶ No original: "Cardboard is used to shift the focus from our existing conception of form in an aesthetic and functional context to a consideration of form as a marking or notational system. The use of cardboard attempts to distinguish an aspect of these forms which are designed to act as a signal or a message and at the same time the representation of them as a message" (EISENMAN, 1975, p. 15).

Figura 19 – Peter Eisenman, House II. Imagem da casa equivocadamente publicada como uma fotografia do modelo



Fonte: <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman>. Acesso em 04 set. 2021.

Figura 20 – One and three chairs, Joseph Kosuth (1965) – MoMA, NY



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81435>. Acesso em 10 jul. 2021.

Se a obra de Joseph Kosuth, One and Three Chairs (MoMA 1965), havia potencializado o debate sobre a relação entre discurso, representação

e linguagem no campo da Arte¹⁷, Eisenman irá, igualmente, discutir o lugar da Arquitetura como intersecção/sobreposição de instâncias visuais concorrentes: texto (teoria), diagrama (projeto), fotografia (obra). Não por acaso, a House II foi construída inteiramente em chapas de madeira compensada pintada, de modo que a reprodução fotográfica da obra mimetizasse a aparência das maquetes de papelão (cardboard)¹⁸.

A Casa II perde sua especificidade de escala por reproduzir as características de uma maquete no objeto real. A casa parece e é construída como um modelo. Executada em chapas de compensado, verniz e tinta, não possui os detalhes tradicionais associados às casas convencionais. Vista sem o ambiente externo, um referente de escala específico, a Casa II se torna um objeto ambíguo que poderia ser o edifício real ou um modelo (EISENMAN, 1970, tradução nossa)¹⁹.

O início da carreira de Eisenman, embora frequentemente associado aos “Whites” do Five Architects²⁰, se estabeleceu de forma bastante solitária no campo da disciplina. Seu trabalho, paradigmático, se assenta sobre sólidas bases filosóficas, e estabelece um nível de aprofundamento e reflexão epistemológica incomum para esta prática. O que poderia significar o isolamento progressivo neste meio, foi, contudo, contornado com uma estratégia de amplificação de seu discurso (e método), através da criação de um centro de pesquisa e uma revista própria de teoria e crítica de arquitetura.

A fundação do IAUS – The Institute for Architecture and Urban Studies (em 1967, em Nova Iorque) foi seguida pela publicação da revista *Oppositions*, em 1973, uma empreitada midiática que contribuiu significativamente para consolidar o nome de Eisenman entre as novas gerações. Por meio do IAUS e da *Oppositions*, o método diagramático estabelecido pelo arquiteto e suas teorias sobre a sintaxe da forma – a linguagem da Arquitetura – foram largamente difundidas entre os jovens arquitetos, críticos e teóricos. A investigação autônoma da forma, sistematicamente desenvolvida em sequências (potencialmente infinitas) de operações geométricas, representadas (e realizadas) através de diagramas axonométricos, será a marca processual identitária das primeiras décadas de atuação do arquiteto.

Este processo, realizado de forma analógica (desenhado manualmente), antecipa os sistemas de modelagem computacional que, anos mais tarde, serão largamente incorporados pelos escritórios de Arquitetura²¹.

¹⁷ Kosuth, inspirado pelo trabalho do filósofo Alfred Jules Ayer (*Language, truth and logic*, 1936) busca tensionar a função própria da arte, tentando extrair do objeto artístico qualquer valor enquanto manufatura, retirando da matéria qualquer subjetividade ou expressão de autoria. A obra de Kosuth suspende os processos estéticos e investiga a relação entre objeto, representação e definição, o que, em última instância, apresenta uma demonstração visual da tríade semiótica peirceana (objeto, signo, interpretante). Kosuth, através deste trabalho, estabelece a arte como um campo de proposições analíticas, similar à Lógica e à Matemática, em que o plano expositivo já não tem a função sintética de representar nada além de suas questões intrínsecas. Ver WILDE, C. *Matter and meaning in the work of art: Joseph Kosuth's One and three chairs*. In GOLDIE, Peter; SCHELLEKENS, Elisabeth (eds.). *Philosophy and conceptual art*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

¹⁸ Em entrevista a Iman Ansari, para a *Architectural Review*, em 2013, o arquiteto confirma sua oposição consciente à Fenomenologia, declarando sua defesa da Arquitetura como um signo social, não necessariamente vinculado a uma existência física. O arquiteto estabelece sua posição por meio de suas *Cardboard Architecture*, nas quais, deliberadamente, buscou aproximar a experiência visual de reprodução da Arquitetura daquelas observadas em fotografias de maquetes. Sobre a divulgação, por uma revista francesa, de uma das imagens da casa como uma foto de um modelo, o arquiteto afirma: “So I achieved what I want to achieve [...]” (“Então eu atingi o objetivo que eu queria [...]”, tradução nossa). Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman>. Acesso em 04 set. 2021.

¹⁹ Texto retirado do site do arquiteto e disponível em <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acesso em 03 set. 2021. No original: “House II sheds its scale specificity by employing conventions of the architectural model in the actual object. The house looks like and is constructed like a model. Built of plywood, veneer, and paint, it lacks traditional details associated with conventional houses. Viewed without the external, scale-specific referent, House II becomes an ambiguous object that could be a building or a model” (EISENMAN, 1970).

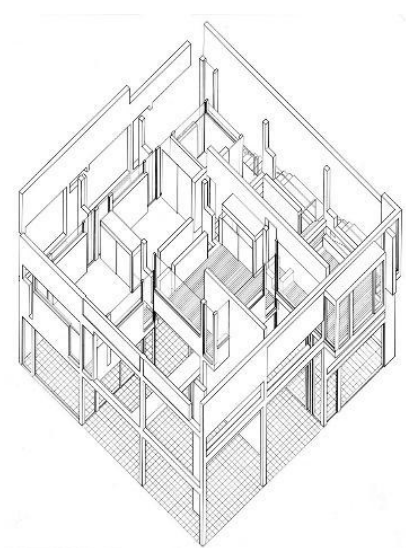
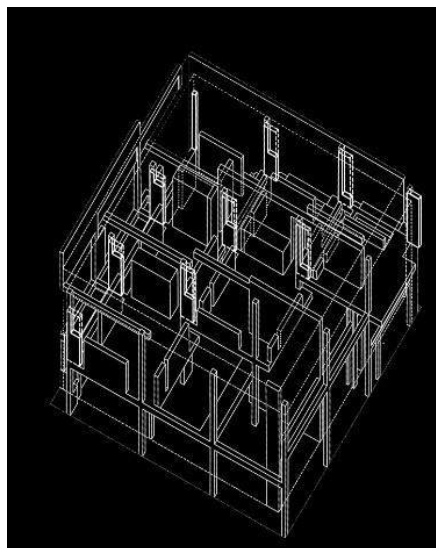
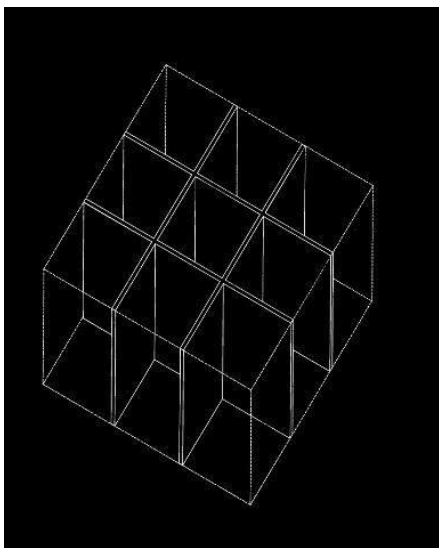
²⁰ Five Architects foi uma exposição organizada em 1969 no MoMA de NY por Arthur Drexler, curador do museu, posteriormente desdobrada em livro homônimo publicado em 1972, contendo as obras dos arquitetos Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk e Richard Meier, prefácio do próprio Drexler, introdução de Colin Rowe e um ensaio crítico escrito por Kenneth Frampton. Apesar de não existir uma coesão teórica entre as práticas dos cinco arquitetos, havia um discurso comum de uma busca por uma retomada do pensamento vanguardista do modernismo europeu. Esta declarada herança do modernismo europeu de Gropius e Corbusier (que foi simbolicamente reclamada através do uso predominante da cor branca em suas obras, em uma oposição explicitamente endereçada aos trabalhos intencionalmente policromáticos de Aldo

Rossi e Robert Venturi), somada a um discurso purista da Arquitetura, acabou rendendo ao grupo heterogêneo a alcunha de "The whites" (Os brancos), uma caracterização que acabaria consolidando a polarização ideológica do grupo em relação aos autodeclarados "Grays" (cinzentos), um grupo de arquitetos pós-modernos liderados por Robert Stern, organizador da exposição crítica "Five on five", composta por Romaldo Giurgola, Allan Greenberg, Charles Moore, Jaquelin Robertson além do próprio arquiteto, na qual comentavam o livro e a obra dos "Whites". Nas palavras do próprio Stern, em texto publicado em 1976 na revista L'Architecture d'Aujourd'Hui:

"One finds at the root of the 'gray' position a rejection of the anti-symbolic, anti-historical, hermetic and highly abstract architecture of orthodox Modernism. Grayness seeks to move toward an acceptance

Os arquitetos das novas gerações, cujos trabalhos são orientados, na esteira de Eisenman, a partir do desenvolvimento computacional de formas complexas, terão suas práticas caracterizadas como digital²² ou de complexidade digital²³, de acordo com os críticos da disciplina. Pertencem a este grupo escritórios como UN Studio, NOX, Zaha Hadid, Greg Lynn, entre outros, cujo trabalho deriva, indubitavelmente, dos processos diagramáticos e da emancipação da forma proposta por Eisenman.

Figura 21 – House II, Peter Eisenman (1970) – diagramas de projeto



of diversity; it prefers hybrids to pure forms; it encourages multiple and simultaneous readings in its effort to heighten expressive content. The layering of space characteristic of much 'gray' architecture finds its complement in the overlay of cultural and art-historical references in the elevations. For 'gray' architecture, 'more is more'." "A raiz da posição dos 'cinzentos' é a rejeição à arquitetura anti-simbólica, anti-histórica, hermética e altamente abstrata do Modernismo ortodoxo. O cinzento busca avançar em direção à diversidade; prefere os híbridos às formas puras; encoraja leituras plurais e simultâneas em um esforço para ampliar o conteúdo expressivo. A estratificação do espaço, característica de muitas arquiteturas 'cinzentas', encontra sua complementaridade na sobreposição de referências culturais e artístico-históricas em suas fachadas. Para a arquitetura 'cinza', 'mais é mais'" (STERN in HAYS, 1998, p. 245, tradução nossa).

Fonte: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>. Acesso em 07 jul. 2019.

Uma experiência absolutamente distinta no uso do diagrama, entretanto, foi construída por Rem Koolhaas, por meio de seu trabalho no OMA²⁴, a partir de um modus operandi diametralmente oposto ao método morfológico desenvolvido por Eisenman. Durante a estadia de Koolhaas como pesquisador no IAUS, entre 1973 e 1978, Eisenman era o diretor do instituto, e seu papel como mentor intelectual do jovem holandês supera a influência de interlocutores importantes em sua formação profissional, como Oswald Mathias Ungers²⁵ ou mesmo Elia Zenghelis²⁶.

²¹ SOMOL, 2021, p. 07.

²² JONES, 2010.

²³ SOMOL, 2007.

²⁴ Office for Metropolitan Architecture, escritório fundado em 1975, em Londres, por Koolhaas e Elia Zenghelis em parceria com suas respectivas esposas,

Eu ajudei a publicar seu primeiro livro, eu consegui o dinheiro para publicar *Delirious New York*, eu estava no júri que deu a ele o primeiro prêmio, algo que ele nunca havia ganhado por sua arquitetura. Eu dei um escritório para ele escrever *Delirious New York*, então eu conheço Rem desde seu início (EISENMAN, 2014, tradução nossa)²⁷.

O reconhecimento de Rem Koolhaas ao papel de Eisenman para o universo da arquitetura é tal que, na abertura de seu discurso na cerimônia de recebimento do Prêmio Pritzker (2000), declarou que a distinção honorífica concedida pela fundação caberia antes ao arquiteto americano do que a ele próprio: “[...] quando eu vim a Nova Iorque pela primeira vez, e fui recebido no Institute for Architecture and Urban Studies, liderado pelo arquiteto Peter Eisenman que, na minha opinião, merece o Prêmio Pritzker ainda mais do que eu” (KOOLHAAS, 2000, tradução nossa)²⁸.

Parece plausível sugerir que houve uma incorporação, no OMA, dos métodos promovidos por Eisenman de mentoria de jovens arquitetos – reproduzindo a experiência da tutela realizada pelo arquiteto sobre os pesquisadores do seu Instituto (Rem Koolhaas entre eles). Também é razoável considerar que a instituição de uma forma de divulgação estabelecida por Eisenman com a fundação da revista *Oppositions* tenha sido uma das grandes referências de Koolhaas para o processo de midiatização de suas ideias e projetos em S, M, L, XL e em suas publicações subsequentes.

A oposição diagramática estabelecida nas práticas antagônicas de seus escritórios – e transmitida às novas gerações por meio das referidas mentorias –, se soma à influência teórica conquistada pelo empenho de ambos na consolidação de seus próprios veículos de comunicação. Como consequência, Eisenman e Koolhaas são vistos pela crítica acadêmica como as referências principais de duas das vertentes que, atualmente, dominam o discurso e a prática profissional.

O primeiro buscou construir, com os diagramas, um caminho para uma discussão epistemológica da disciplina. Sua assunção filosófica estabelece na autonomia da linguagem morfológica do objeto a premissa fundante do sentido no campo arquitetônico; já o segundo encontrou nos diagramas um instrumento de amplificação investigativa de formas de espacialização de programas. Em Koolhaas, a recursividade de expansão cognitiva encontrada nestes dispositivos gráficos viria a potencializar o Método Paranóico-Crítico, o MPC, de Salvador Dalí²⁹, uma das grandes referências intelectuais do arquiteto, e uma das bases fundamentais do sistema de questionamento e reflexão conduzidos pelo arquiteto em seus projetos no OMA.

as artistas plásticas Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis.

²⁵ Oswald Mathias Ungers, professor da Cornell University, em Ithaca, cujas publicações exerceram grande fascínio sobre Koolhaas durante seu período como estudante na AA. Em 1972, Koolhaas se transferiu para os EUA para atuar como pesquisador sob orientação de Ungers.

²⁶ Professor da Architectural Association de Londres que Koolhaas conheceu durante seu segundo ano na instituição e com quem estabeleceu forte vínculo, a ponto de ter sido o primeiro sócio de Koolhaas no OMA.

²⁷ No original: “I helped publish his first book, I got the money to publish *Delirious New York*, I was on the jury that gave him the first prize he ever won for his architecture. I gave him an office where to write *Delirious New York*, so I know Rem from the beginning.” Peter Eisenman em entrevista a Valentina Ciuffi para o site *Deezen*. Consultado em 14/08/2021 em: <https://www.deezen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/>. Sobre o dinheiro para a publicação de *DNY* Eisenman se refere ao financiamento do livro pela <http://www.grahamfoundation.org/>, conseguido por Eisenman por intermédio de Philip Johnson. “Eisenman had gotten Koolhaas the funding to write *Delirious New York* by going to Philip Johnson”. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/culture/2010/08/architecture-survey-201008>.

²⁸ “[...] when I first came to New York, and was welcomed, on the Institute for Architecture and Urban studies, led by the architect Peter Eisenman, who deserves, in my view, the Pritzker Prize even more than me” (KOOLHAAS, 2000). Disponível em: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Rem_Koolhaas_Acceptance_Speech_2000.pdf. Acesso em 07 set. 2021.

²⁹ O Método Paranóico-Crítico é um sistema de interpretação semiótico inspirado pela teoria psicanalítica de Freud. O método se encontra teorizado por Dalí em seu livro *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, de 1963, no qual o artista, a partir de uma obsessão pelo quadro de Millet, desenvolve uma sequência de operações associativas a partir das quais se extrai da imagem um sentido latente, uma construção interpretativa autônoma do sentido original do quadro, mas nem por isso menos verdadeira. Será falado sobre a influência do MPC sobre a obra de Koolhaas detalhadamente na Seção 2.

Este “surgimento de outro mundo” é precisamente o que o diagrama diagrama. Isso começa a explicar por que, quase sozinhos entre aqueles de suas respectivas gerações, ambos, Eisenman e Koolhaas – professores e críticos tanto quanto projetistas – persistente e curiosamente evitam o projeto (e, junto com ele, essa trajetória pós-renascentista da arquitetura obcecada pelo desenho, representação e composição). Esta alternativa diagramática pode ser vista inicialmente no processo autonomista de Eisenman e, mais recentemente, na pesquisa estatística de Koolhaas: tentativas complementares de suplantando o projeto com o diagrama, para fornecer forma sem beleza e função sem eficiência (SOMOL, 2021, p. 25).

Figura 22 – Imagem de um dos jantares promovidos por Eisenman para os membros do IAUS (1974). Do lado esquerdo, Peter Eisenman (terceira pessoa de baixo para cima) e sua esposa, Liz Eisenman. Rem Koolhaas aparece em sétimo lugar, precedido por sua esposa Madelon Vriesendorp



IAUS fellows and friends at one of Peter Eisenman's Indian dinners circa 1974. Clockwise from lower left: Bill Ellis, Rick Wolkowitz, Peter Eisenman, Liz Eisenman, Mario Gandelsonas, Madelon Vriesendorp, Rem Koolhaas, Julia Bloomfield, Randall Korman, Stuart Wrede, Andrew MacNair, Anthony Vidler, Richard Meier, unidentified woman, Kenneth Frampton, Diana Agrest, Caroline 'Coty' Sidnam, Jane Ellis, Suzanne Frank, and Alexander Gorlin.

Courtesy Suzanne Frank

Fonte: <https://www.archpaper.com/2011/04/talking-heads/>. Acesso em 04 set. 2021.

A equiparação dos métodos destes dois arquitetos – orientados pelo uso de diagramas –, estabelecida por Somol em *Dummy Text* (1999), é abandonada em seus textos seguintes, frente a uma tomada de posição a favor de Koolhaas e seus “descendentes”. Em *Notes around the Doppler Effect and other moods of Modernism* (2002)³⁰ e *Green*

³⁰ SOMOL, R; WHITING, S. Notes around the Doppler Effect and other moods of Modernism. *Perspecta*, Cambridge, v. 33, 2002, pp. 72-7. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1567298>. Acesso em 12 out. 2020.

dots 101 (2007)³¹, o autor estabelece claramente sua oposição frente à, assim chamada, Arquitetura crítica, ou, em suas palavras, projetiva, cuja epítome seria o trabalho de Eisenman – posteriormente desdobrada na produção de uma corrente que Somol viria a chamar de complexidade digital –, cujas explorações se desenvolvem, grosso modo, centradas no apelo sensorial das curvaturas tridimensionais viabilizadas por softwares de modelagem de alta complexidade³².

Ante a esta vertente, o artigo de Robert Somol avança em defesa de uma Arquitetura pós-crítica, ou, nas palavras de seu autor, performativa³³, sumarizada pelos projetos de Koolhaas. De sua produção derivaria uma corrente distinta, para a qual o crítico atribui a antonomásia da solução gráfica – formada por escritórios como Neutelings Riedijk, MVRDV, WW³⁴, Stan Allen, HdM³⁵, BIG, entre outros –, em que o projeto de Arquitetura tem como objetivo final a produção de uma forma icônica, um logotipo³⁶. Apesar da apologia à linhagem da solução gráfica e das críticas aos adeptos da complexidade digital, o encadeamento dos argumentos permite ler, no não-dito³⁷, o abandono progressivo, pelos jovens arquitetos, dos processos investigativos estabelecidos por seus mentores, tanto no caso dos “seguidores” de Eisenman, quanto no caso dos “descendentes” de Koolhaas.

No caso de Eisenman, falou-se da investigação da forma e sua autonomia em relação ao programa, por meio de famílias sintáticas de diagramas morfológicos³⁸. Em Koolhaas o processo dos diagramas analisa as interrelações e conflitos entre as condicionantes do programa e as potências do objeto, em uma combinação de esquemas analíticos e propositivos³⁹. Somol defende a adoção – pelas novas gerações que, de alguma forma, são tributárias das práticas de projeto inauguradas por Koolhaas no OMA –, de um descolamento da produção arquitetônica do campo de reflexões filosóficas herméticas e eruditas representado pelo discurso (e produção) de Eisenman. De acordo com o autor, deve-se apostar em uma Arquitetura imagética, concebida para seu consumo instantâneo, apartada de grandes concepções filosóficas ou questionamentos estruturais e críticos, que assumam um caráter pop e efêmero.

³¹ SOMOL, R. Green Dots 101. The Berlage Institute Report, Rotterdam, n. 11, 2007.

³² Os softwares incorporados pelos escritórios de Arquitetura para modelagem de formas complexas foram originalmente desenvolvidos para as indústrias mecânica (AutoCAD), engenharia aeroespacial (Catia) e animação cinematográfica (Maya), sucedidos por softwares e plugins paramétricos como Grasshopper/Rhinoceros, dentre outros.

³³ Em ambos os casos (projetiva/performativa), o crítico trabalha a partir de conceitos relativos a atos discursivos estabelecidos pelo filósofo da linguagem John Langshaw Austin em seu livro *How to do things with words*.

³⁴ WW Architecture, escritório americano formado pelos arquitetos Ron Witte e Sarah Whiting. O texto *Notes around the Doppler Effect and other moods of Modernism* é uma produção conjunta entre Sarah Whiting e Robert Somol.

³⁵ Herzog e De Meuron.

³⁶ George Baird, em seu artigo para a *Harvard Design Magazine*, “Criticality” and its discontents (n. 21: *Rising Ambitions, Expanding Terrain: Realism and Utopianism*, F/W 2004) atribui a mudança de posicionamento de Somol a uma tentativa de emancipação intelectual em relação a Peter Eisenman, seu mentor e um dos arquitetos mais influentes no campo da teoria da Arquitetura americana.

³⁷ Sobre as ações interpretativas na relação leitor-texto, entre o que está escrito, e, portanto, explícito, e aquilo que se subentende, tanto por economia gramática (e.g. sujeito oculto) quanto por intenção deliberada (e.g. ironia), ou seja, implícito no “não dito”, ver ECO, 1979.

³⁸ Na obra de Eisenman os diagramas realizam transmutações do objeto arquitetônico por meio da manipulação de suas condicionantes sintáticas. Desta forma, os pontos, arestas, planos e volumes são submetidos a sucessivas operações geométricas simples (duplicação, espelhamento, defasagem, rotação, inclinação, subtração, adição, etc) que vão, passo-a-passo, tornando um objeto simples (um cubo, no caso das casas, por exemplo) em uma forma de alta complexidade. Embora existam inúmeras publicações sobre a obra do arquiteto, foram de grande importância para o curso desta pesquisa os trabalhos de Scheeren (2016), Isar (2015) e Passaro (1996), nos quais as implicações teóricas, o percurso individual e o contexto histórico da produção do arquiteto são descritos com profundidade, possibilitando a compreensão da importância seminal de Eisenman tanto para a Arquitetura contemporânea quanto para a aplicação dos diagramas no processo de investigação da forma. Além deles, os livros do próprio arquiteto, Eisenman (1999) e Eisenman (2016), foram fundamentais para ampliar a compreensão sobre sua obra a partir de suas próprias reflexões.

Figura 23 – Imagens dos livros *Superdutch*, de Bart Lootsma (2000), e *The Nai Effect*, de Sérgio Figueiredo (2016), que demonstram como o investimento público maciço pela Holanda em publicações, viagens e congressos teve um impacto significativo na difusão da Arquitetura holandesa no mundo e ajudou a consolidar as carreiras de arquitetos como Rem Koolhaas



Fonte: Fotografia das capas dos livros realizadas pelo pesquisador.

De forma semelhante, Wes Jones⁴⁰, arquiteto e crítico norte-americano, também irá observar a polarização entre correntes antagônicas no debate contemporâneo da disciplina e seu consequente esgotamento intelectual. O autor caracteriza como dilema a bifurcação nas práticas atuais da Arquitetura, cingidas pelo debate antagônico suscitado pelas teorias e projetos de Eisenman e Koolhaas, arquitetos que continuam a exercer o protagonismo no campo discursivo e prático da disciplina. As novas gerações de arquitetos estariam, portanto, alinhadas a uma ou a outra corrente de pensamento: a digital (cujo enquadramento teórico encontra equivalência evidente na categoria de complexidade digital proposta por Somol); e a holandesa, em referência direta de Jones ao clássico *Superdutch*, de Bart Lootsma (2000).

Conforme destacam Lootsma (2000) e Figueiredo (2016), o conflito entre as demandas habitacionais crescentes versus a escassez de território, a necessidade de demolição de grandes áreas (para a construção de projetos de infraestrutura fundamentais para o desenvolvimento econômico do país) ante o desejo de preservação de edifícios e áreas históricas, somados às pressões geopolíticas e econômicas externas⁴¹, tornaram o investimento em pesquisa e inovação em Arquitetura fundamentais para que o país pudesse almejar a conciliação destas questões conflitantes.

Tais dicotomias levaram os poderes públicos a promover uma série de

³⁹ Usualmente, na produção do OMA, os diagramas são utilizados como ação perscrutativa, buscando relações subjacentes ao objeto por meio de uma exaustiva investigação de dados relativos ao objeto, seu contexto urbano, o programa, as relações espaciais, etc. Um processo longo e complexo ao final do qual se estabelece o “partido” esperado para o objeto, um conceito posteriormente investigado em sua forma a partir de dezenas de variações produzidas em maquetes de estudo.

⁴⁰ JONES, W. Big Forking Dilemma: Contemporary Architecture’s Autonomic Turn. *Harvard Design Magazine*, Cambridge, n. 32, v. 1, S/S 2010.

⁴¹ Especialmente após a queda do Muro de Berlim (1989) e a criação da União Européia (1992).

ações – fóruns internacionais, palestras, debates, publicações, bolsas de estudo, etc – que sacudiram a, até então, morna e tradicional Arquitetura holandesa e tornaram possível a emergência dos Superdutch ao final de quase duas décadas de investimento público maciço (LOOTSMA, 2000). Conforme afirma Wes Jones (2010), esta vertente arquitetônica apostava em métodos e teorias derivados de outras disciplinas (Matemática, Linguística, Filosofia, entre outras) somadas ao processamento computacional para análise de dados e cruzamentos de informações.

Além do próprio Koolhaas, os escritórios holandeses como Wiel Arets, UN Studio, Erick Van Egeraat, Atelie Van Lieshout, Mecanoo, MVRDV, Neutelings Riedijk, NOX, Oosterhuis, Koen Van Velsen e West 8, que formam a coletânea Superdutch (LOOTSMA, 2000), recebem o acréscimo, por Jones, do escritório dinamarquês BIG, como descendente direto dessa mesma linhagem. Em sua análise (diferentemente da defesa da vertente da solução gráfica colocada por Somol em Green Dots) as críticas são endereçadas indistintamente às duas correntes, nas quais os discípulos estariam buscando construir a superação de seus preceptores: no primeiro grupo, levando ao extremo as premissas de autonomia da forma estabelecidas por Eisenman (no caso dos digitais); já no segundo, por meio da extrapolação de uma arquitetura dos dados (no caso dos holandeses seguidores de Koolhaas).

Jones enxerga o esgotamento propositivo de uma geração que, longe de superar os avanços disruptivos protagonizados por seus antecessores, se viu deslumbrada pelo crescente poder de processamento dos computadores e o desenvolvimento exponencial da indústria de software. De acordo com esta opinião, os jovens digitais teriam pouco a oferecer além das pirotécias vazias da modelagem paramétrica, enquanto os holandeses atingiriam extremos da manipulação estatística completamente incompatíveis com as condições pragmáticas da disciplina.

O autor ressalta, contudo, o sucesso profissional de Bjarke Ingels neste cenário, capaz de articular habilmente uma comunicação eficiente e articulada aos novos públicos consumidores de uma linguagem pós-internet e uma suposta racionalidade decisória que mascara engenhosamente a manipulação arbitrária das formas para construir um ícone urbano de alto potencial figurativo. A ascensão⁴² de Koolhaas e seus discípulos, frente à linhagem capitaneada por Eisenman, pode ser explicada parcialmente pelo impulso econômico dado pelo governo

⁴² Se a influência de Peter Eisenman sobre a crítica especializada rivalizava com a exercida por Rem Koolhaas durante a década de 1990, a década de 2000, como será visto, será marcada pela projeção internacional do arquiteto holandês, emergindo como a grande figura intelectual do debate cultural internacional da década 2000-2010.

⁴³ Conforme já havia sido observado nas experiências francesas de Beaubourg (Richard Rogers/Renzo Piano, 1977), La Villette (Bernard Tschumi, 1987), Louvre (I. M. Pei, 1989), ampliado em escala metropolitana nas experiências dos Jogos Olímpicos de Barcelona (1992) e na Exposição Mundial (1998), na cidade do Porto (Portugal), mas que encontra seu exemplo mais icônico no Guggenheim Bilbao (Frank Gehry, 1997). Ver SKLAIR, L. *Iconic Architecture and capitalist globalization*. *City*, n. 10, v. 1, 2006, pp. 21-47. DOI: 10.1080/13604810600594613; como também ADAM, R. *The globalisation of Modern Architecture: the impact of politics, economics and social change on Architecture and Urban Design since 1990*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

⁴⁴ FIGUEIREDO, S. M. *The NAI Effect: creating architecture culture*. Rotterdam: nai010 publishers, 2016.

⁴⁵ COSTA, E. Mudanças epistemológicas na Arquitetura: entre arquivos, exposições e publicações. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 34, n. 72, p. 138, jan./abril 2021.

⁴⁶ BAIRD, G. 'Criticality' and its discontents. *Harvard Design Magazine*, n. 21, Fall-Winter 2004, p. 16-21.

⁴⁷ O impacto dessa publicação, tanto no campo da Arquitetura quanto no mercado editorial, a tornaram uma referência imediata para arquitetos e designers gráficos e galvanizaram a ascensão do arquiteto holandês entre os grandes nomes do cenário da cultura global.

⁴⁸ O autor Gabriel Souza irá cunhar o termo monofesto para caracterizar uma classe específica de publicações inaugurada por Koolhaas através de S, M, L, XL, um livro de grandes proporções físicas, com inegável apelo gráfico/visual, contendo textos autorais (manifestos) e portfólio do autor (monografias). Ver SOUZA, G. *Ficções projetuais: projeto gráfico e discurso profissional em livros contemporâneos de escritórios internacionais de arquitetura e urbanismo*. 2015. Tese (Doutorado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2015, p. 17.

⁴⁹ A publicação holandesa conquistou rapidamente uma posição de destaque entre os periódicos internacionais de teoria e crítica da Arquitetura contemporânea.

⁵⁰ Com exceção do plano urbano para Lille e o projeto para o Congrexpo, até 1999 a obra do OMA se limitava a um conjunto de pouco mais de uma dúzia de projetos, os quais, em sua maioria, correspondiam a residências particulares de porte médio e alguns poucos projetos culturais/institucionais, igualmente modestos em orçamento e dimensão.

holandês ao setor arquitetônico. Na disputa pela hegemonia do discurso arquitetônico num cenário global de internacionalização do capital, a disciplina passa a desempenhar um papel fundamental como instrumento catalisador das transformações urbanas – especialmente por meio do turismo e da esperada valorização imobiliária decorrente do investimento público⁴³.

Neste cenário, a difusão midiática dada por publicações de alcance internacional passa a ter importância crucial na formação intelectual do público consumidor da Arquitetura. Não por acaso, a Holanda cria neste mesmo período o seu Netherlands Architecture Institute – NAI, o Netherlands Architecture Fund e o Berlage Institute, voltados à divulgação internacional da Arquitetura holandesa (através do fomento e financiamento de eventos, feiras, congressos e publicações)⁴⁴.

Como política de Estado, enxergando na Arquitetura um ativo de grande potencial econômico para o país⁴⁵, a Holanda buscava fazer frente ao domínio hegemônico, no campo do discurso, exercido pelas universidades da costa leste dos EUA (Yale, Harvard, MIT, Columbia) naquele período⁴⁶. Entre as publicações de destaque internacional viabilizadas através destas iniciativas pode-se destacar: S, M, L, XL⁴⁷, portfólio-manifesto (monofesto⁴⁸) de Koolhaas, *Superdutch*, de Bart Lootsma, e a revista *Hunch: The Berlage Institute Report*, publicada entre 1999 e 2010⁴⁹.

O investimento estatal à carreira de Koolhaas, por meio do financiamento de sua publicação, contribuiu significativamente para a consolidação do nome do arquiteto e do OMA no cenário global da profissão, algo que pode ser constatado pelo aumento do volume de contratos do escritório e pela importância pública dos projetos para os quais o arquiteto passa a ser convidado a projetar. Muito embora Koolhaas já gozasse de prestígio e notoriedade internacional como crítico e escritor – por seu livro *Delirious New York* (1978) –, sua fama como arquiteto estava mais relacionada ao ineditismo e à inventividade de suas propostas para concursos (não vencedoras), como o Parc La Villette (1982), a Biblioteca Nacional da França (1989) e a Biblioteca de Jussieu (1992), do que as suas obras efetivamente construídas⁵⁰. Contudo, a partir do final dos anos 1990, o arquiteto se torna a voz e o motor da transformação da Arquitetura holandesa:

Despertados por Koolhaas, um grupo de arquitetos se lançou a investigar e expressar uma relação substantiva com o modernismo em seus trabalhos. Pouco depois do congresso em Delft, o próprio Koolhaas demonstrou seu exemplo em uma série de projetos disruptivos para os concursos da Biblioteca Nacional da França, do Terminal Marítimo de Zeebrugge e do Centro de Arte e Tecnologia de Karlsruhe na Alemanha. Os projetos, todos de 1989, propunham novas tipologias radicais para as edificações. Ao longo da década de 1990 Koolhaas elevou sua autocrítica radical à categoria de método, avançando passo-a-passo em uma forma quase nietzschiniana de assumir riscos, sistematicamente questionando certezas amplamente aceitas e clichês pré-estabelecidos. Koolhaas se tornou não apenas a consciência da arquitetura holandesa, mas o catalizador de seu desenvolvimento (LOOTSMA, 2000, p. 17, tradução nossa)⁵¹.

Estabelecido como um dos grandes pensadores da Arquitetura contemporânea, o arquiteto concretizará, a partir de 1999, obras importantes, como a Embaixada da Holanda (2003), a Biblioteca de Seattle (2004), a Casa da Música (2005), a CCTV (2012).

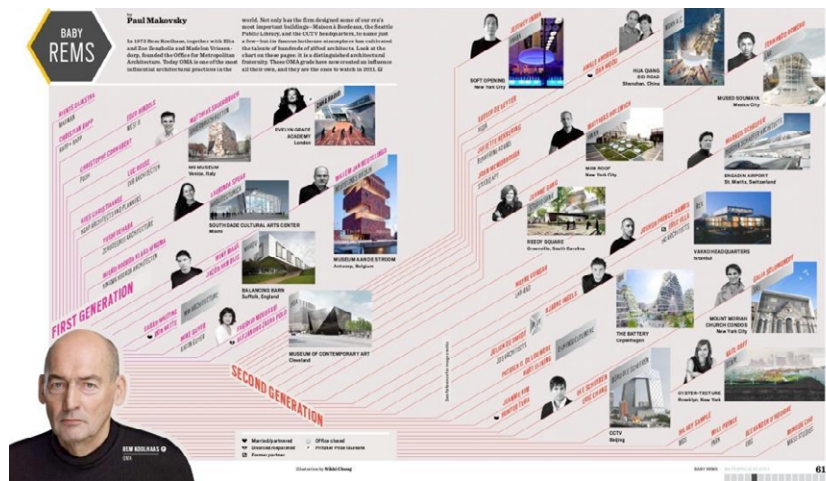
A imagem de um intelectual inventivo, que irá emergir com a difusão maciça de seu livro como uma referência no campo da cultura contemporânea, irá abrir portas para clientes particulares como Prada, Universal Studios e Harvard University, interessados pelo perfil provocativo evocado por Koolhaas. O artigo biográfico escrito por Jack Self para a *The Architectural Review*⁵², em 2018, corrobora a tese de Souza (2015) sobre o controle de narrativa estabelecido por Koolhaas, a partir da publicação de *S,M,L,XL*. Self define o processo de formatação de uma geração mais jovem como um projeto de perpetuação de um legado que, ao mesmo tempo em que cria as condições para a emancipação e desenvolvimento de práticas autônomas, reafirma a influência de Koolhaas, e estabelece seu método como a forma de se fazer e se pensar a Arquitetura contemporânea:

⁵¹ No original: "Awakened by Koolhaas, a number of architects steeled themselves to investigate and express a substantive relation to modernism in their work. Shortly before the congress in Delft, Koolhaas himself had set an example in a series of ground-breaking competition entries for the Bibliothèque Nationale de France, the Marine Terminal in Zeebrugge and the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe, Germany. The designs, all dating from 1989, proposed radically new building typologies. In the course of the 1990s Koolhaas elevated radical self-criticism into a method, proceeding step by step in a risk-taking and almost Nietzschean way, systematically bringing all established clichés and accepted certainties into question. Koolhaas became not only the conscience of Dutch architecture but the catalyst of its development" (LOOTSMA, 2000, p. 17).

⁵² Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/rem-koolhaas-1944>.

Uma abordagem moderna poderia ser resumida da seguinte forma: primeiro, desenvolva uma grife de metodologia de projeto (não simplesmente um campo específico de trabalho ou estilo). Precisa ser original, mas comunicável. Use essa grife para ensinar e moldar a próxima geração. Seus estudantes irão realçar sua reputação enquanto buscam desenvolver seu próprio pedigree. Você também precisa de um Grande Livro, que sublinhe sua metodologia de uma forma que outros possam reproduzi-la com segurança. No pior caso (Corbusier), isso será um manifesto; no melhor caso (Palladio) isso será um modelo para uma nova ordem mundial, com você ao centro (SELF, 2018, tradução nossa)⁵³.

Figura 24 – Imagem publicada pela Metropolis Magazine (<https://metropolismag.com/projects/baby-rem/>) em janeiro de 2011. A publicação, contudo, não está mais disponível



Fonte: versões do diagrama podem ser encontrados em páginas como <https://kurtzgraphics.com/baby-rem/> ou <https://cup2013.wordpress.com/tag/paul-makovsky/>. Acesso em 12 out. 2021.

⁵³ No original: "A modern approach might be summarised as follows. First, develop a trademark design methodology (not merely a specific field of work or style). This should be novel, yet communicable. Use this trademark process to teach and shape the next generation. Your students will enhance your reputation as they seek to play up their own pedigree. You will also need a Great Book, which outlines your methodology in a way others can safely replicate. In the worst case example (Corbusier) this will be a manifesto; in the best case (Palladio) it will be a template for a new world order, with you at its centre" (SELF, 2018). Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/rem-koolhaas-1944>. Acesso em 10 out. 2021.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.metropolismag.com/architecture/baby-rem/>.

para a constituição da obra do arquiteto.

Obras de referência como a publicação “Rem Koolhaas | OMA, The Construction of Merveilles”, de Roberto Gargiani (2008) oferecem um panorama biográfico da produção de Koolhaas em seus contextos históricos; as teses de Carlos García González (“Atlas de Exodus”, 2014) e Ferran Ventura Blanch (“Del método paranoico crítico de Salvador Dali en la obra de Rem Koolhaas. Celebraciones y destrucciones en el imaginario colectivo”, 2017) se baseiam, pontualmente, em um projeto específico da carreira do arquiteto como Exodus (GONZÁLEZ, 2014) ou a incorporação de um método surrealista (BLANCH, 2017).

Caminho semelhante é adotado em pesquisas acadêmicas nacionais como “Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o business” (Paolo Colosso, 2015) e “Megaestrutura e metrópole: uma arqueologia do programa de Rem Koolhaas” (Adriana Veras Vasconcelos, 2015) que investigam temas específicos da carreira do arquiteto (DNY, Bigness, La Villette, a Metrópole, a Megaestrutura, as publicações).

Existem, ainda, publicações centradas exclusivamente na produção editorial dos arquitetos contemporâneos, como a tese de Gabriel Girnos Elias de Souza (“Ficções projetuais: projeto gráfico e discurso profissional em livros contemporâneos de escritórios internacionais de arquitetura e urbanismo”, 2015), que analisa os livros do OMA, MVRDV e BIG; ou, ainda, livros que abordam especificamente a receptividade da crítica à obra do OMA, como o recém lançado “OMA / Rem Koolhaas. A critical reader from Delirious New York to S,M,L,XL” (Christophe Van Gerrewey, 2019).

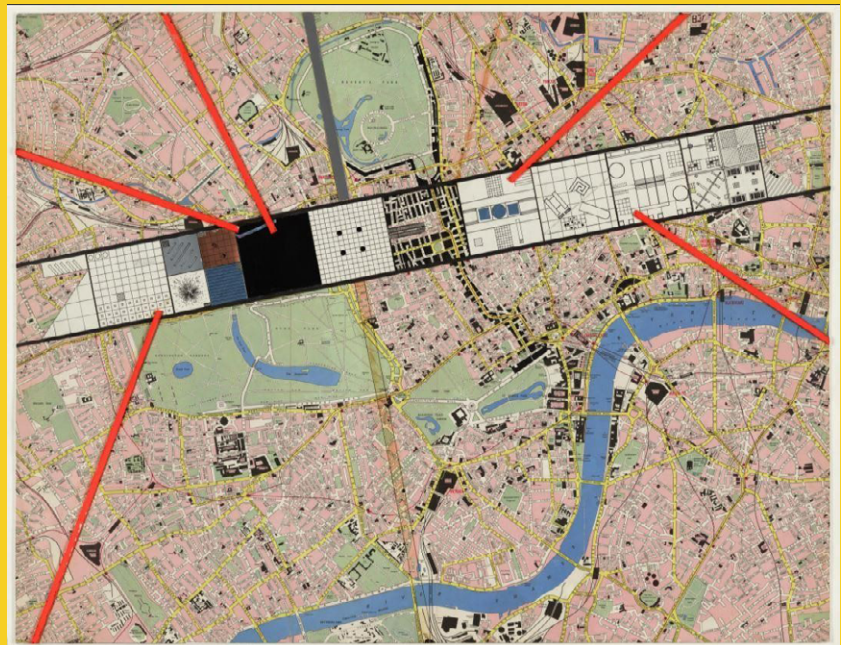
Todavia, em nenhum destes o uso de diagramas e o desenvolvimento de um método de análise e projeto baseado no recurso a estes dispositivos ocupa o papel central que este trabalho acredita ser, em grande medida, o elemento catalisador da produção do OMA. Os diagramas, em Koolhaas, condensam suas leituras atentas de condições culturais e dinâmicas sociais, sendo capazes de sintetizar, simultaneamente, referências iconográficas – que, por associação visual, traduzem e retomam questões-chave de obras seminais armazenadas no repertório gráfico da Arquitetura – enquanto articulam requisitos e dados do objeto e do contexto de modo lógico e dinâmico, amalgamando, em um mesmo signo informacional, a sedução da forma e o apelo racional do programa.

2

exodus

O trabalho do Office for Metropolitan Architecture – nome escolhido como uma resposta destemida frente à crise moderna – sempre resistiu à essa enorme cisão entre programa e forma, entre o texto social e a técnica artística. Desde as primeiras pinturas narrativas de Madelon Vriesendorp, e os textos que as acompanhavam, o “projeto conceitual” do OMA buscava fundir texto e imagem em uma dança recíproca, uma dança que em seus vários passos espelhavam os desejos, atavismos, esperanças e horrores da metrópole moderna por excelência – Nova Iorque (VIDLER, 1982, tradução nossa)⁵⁵.

Figura 25 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture. The strip (1972)



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/104693?artist_id=6956&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 13 jul. 2021.

⁵⁵ No original: “The work of the Office for Metropolitan Architecture – named as if to confront the modern crisis fearlessly and head-on – has always resisted this great divide between program and form, between social text and artistic technique. From the first narrative paintings of Madelon Vriesendorp and their accompanying texts, the ‘conceptual project’ of OMA at least has tried to weld text and image in a reciprocal dance, a dance that in its various steps mirrored the lusts, atavisms, hopes, and horrors of the modern metropolis par excellence – New York” (VIDLER, 1982).

⁵⁶ A documentação original do projeto consiste em uma maquete, 20 imagens e um texto de 22.353 caracteres (GONZALEZ, 2014, p. 244). Contudo, as imagens mais difundidas de Exodus são a imagem acima (The strip) e a perspectiva aérea que evoca a imagem clássica do Continuous Monument (Superstudio, 1969).

FAIXA

Quando nossos olhos se deparam com a primeira imagem de Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture⁵⁶ automaticamente traduzimos o pano de fundo como um mapa urbano, acostumados que estamos com os padrões cartográficos amplamente difundidos em guias impressos, mapas digitais e aplicativos de localização. Linhas amarelas representando avenidas, as brancas como ruas locais, os tons róseos identificam as quadras, manchas verdes são parques e praças, o azul mimetiza a água em suas diversas manifestações (lagos, rios, etc). O território representado pelo recorte da imagem tem seu reconhecimento

bastante claro no contexto inglês: a silhueta característica do rio Tâmisa, as grandes áreas verdes dos prados do Regent's Park, do Hyde Park e do Palácio de Buckingham são padrões visuais amplamente difundidos nos atlas da capital inglesa. Apesar da omnitranslucidez evidente da representação de Londres, Koolhaas endereça explicitamente sua intervenção:

Este estudo descreve as etapas que serão necessárias para estabelecer um oásis no pântano comportamental de Londres (KOOLHAAS, 1995, p. 07, tradução nossa)⁵⁷.

Sobre o plano urbano Londrino são dispostos, lado a lado, quadros em sequência formando uma tira diagonal descendente que atravessa a imagem no sentido leste-oeste em toda sua extensão. A continuidade desta tira, objeto que se destaca no plano representado, cruzando de uma margem à outra o recorte apresentado da metrópole, sugere seu prolongamento infinito através deste território. Os quadrados, separados entre si por linhas divisórias na cor preta, possuem padrões de desenho distintos, algo que traduz edifícios e atividades singulares para cada segmento. O padrão gráfico interno da faixa difere, em absoluto, do modelo de quadras, ruas e avenidas que se observa no contexto urbano original marcado pela intervenção. A tira sobrepõe, em área e inclinação, o desenho original dos bairros de Notting Hill, Paddington, Marylebone, Clerkenwell⁵⁸.

Tendo como início o enclave retilíneo que protagoniza o diagrama, partem, em diversas direções, linhas vermelhas que atingem os limites do desenho, também oferecendo a leitura de uma sequência contínua através da cidade para além das bordas da imagem. Ligeiramente à esquerda do centro da figura, vemos um quadrado de fundo branco que se destaca, dentre os demais ao longo da tira, marcado por uma malha reticular diminuta – na qual se sobressaem quatro quadrados em preto, equidistantes entre si, simetricamente afastados das margens externas do quadrilátero – parece marcar o centro da “faixa”. Perpendicularmente a este “centro” partem, de seus limites externos, duas linhas, uma cinza e outra translúcida, nas direções norte e sul. O significado destas linhas não é claro, ou traduzível, mediante a interpretação dos elementos gráficos disponíveis⁵⁹. Para potencializar a interpretação do diagrama de Exodus construímos outro, no qual utilizamos uma imagem retirada do Google Maps para demonstrar a sobreposição da faixa sobre o mapa

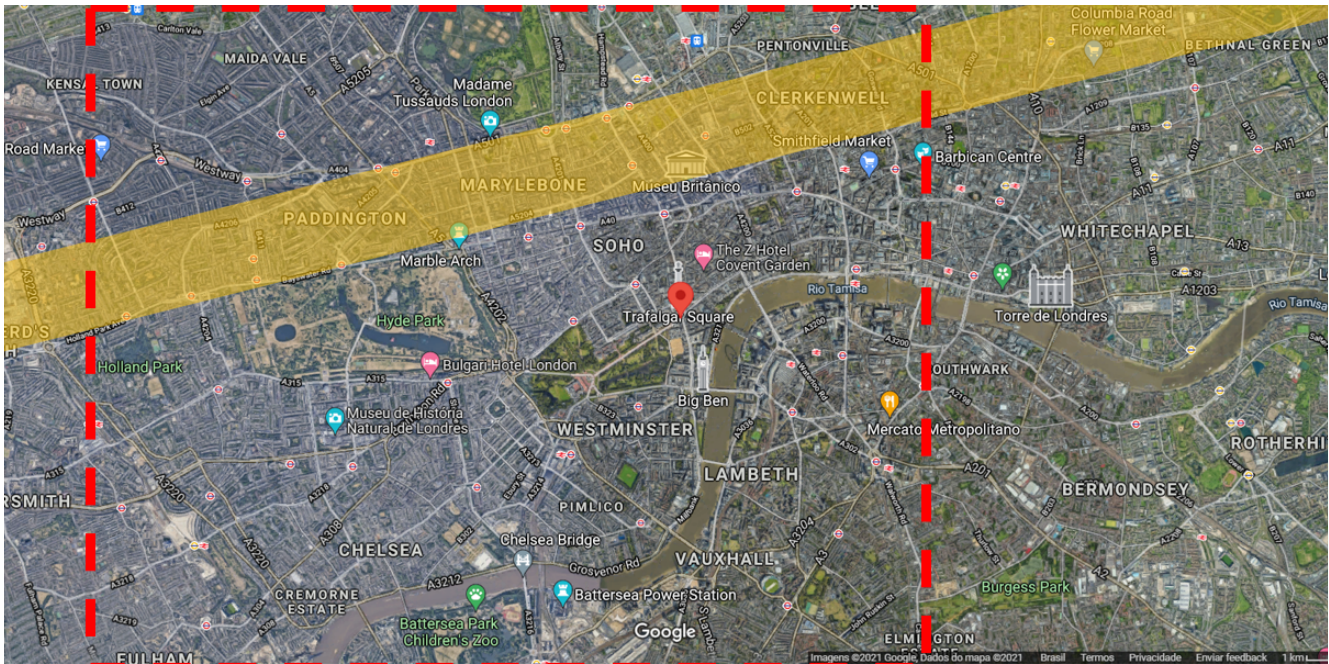
⁵⁷ No original: “This study describes the steps that will have to be taken to establish an architectural oasis in the behavioral sink of London” KOOLHAAS, 1995, p. 07).

⁵⁸ Limitados ao norte pela Marylebone Road (A501) e ao sul pela Oxford Street (A40), ver Figura 26.

⁵⁹ Conclusão semelhante também é apontada por Gonzalez: “O texto é mais rápido que a imagem, e por sua velocidade e edição sensível, às vezes pode traí-la, convertendo-se em inimigo. É o que acontece em Exodus quando não encontramos no texto referência alguma às barras radiais que nascem da faixa principal. Nas duas imagens mais representativas do projeto estas peças são especialmente relevantes, por seu peso gráfico na imagem. Contudo nem no texto principal publicado na revista Casabella, como já vimos, nem na versão editada em S, M, L, XL, há referência a elas. A reiteração das funções delineadas poderia haver motivado a ausência das franjas secundárias e considerando que a colagem e o desenho não possibilitam alterações imediatas, parece lógico que não fossem suprimidas dos painéis” (GONZALEZ, 2014, p. 244, tradução nossa).

de Londres (destaque em amarelo) e acrescentamos uma marcação tracejada para indicar uma posição aproximada do recorte representado no diagrama de Koolhaas:

Figura 26 – Diagrama demonstrativo da localização aproximada do quadrilátero representado no projeto EXODUS, de Koolhaas com a projeção (em amarelo) do enclave proposto sobre a cidade de Londres, sobreposto à geometria original formada entre Marylebone Road (A501) e Oxford Street (A40), compreendendo os bairros de Paddington, Marylebone e Clerkenwell



Fonte: Google Maps, com sobreposições gráficas elaboradas pelo autor.

Não é sem ironia que o trecho correspondente ao território extirpado de Londres para dar lugar ao novo tipo de urbanidade à qual Exodus corresponde, avance sobre a localização da Architectural Association, sobre a qual está construída a área reservada ao programa dos Banhos, um condensador social⁶⁰ destinado a potencializar o desenvolvimento de novos padrões de comportamento e interação sexual. O sarcasmo destilado pelo arquiteto pode sugerir, entre outras interpretações possíveis, que o comportamento humano decadente da sociedade atual deriva de sentimentos reprimidos que seriam “libertados” e aprimorados através de um equipamento público destinado a essa função. O alvo provável desta ironia é o grupo de professores liderados por Peter Cook e pelos arquitetos do Archigram, cujas diretrizes pedagógicas serão alvo constante de questionamento de Koolhaas e um dos motivos para seu confronto com este arquiteto inglês – conforme demonstraremos nas

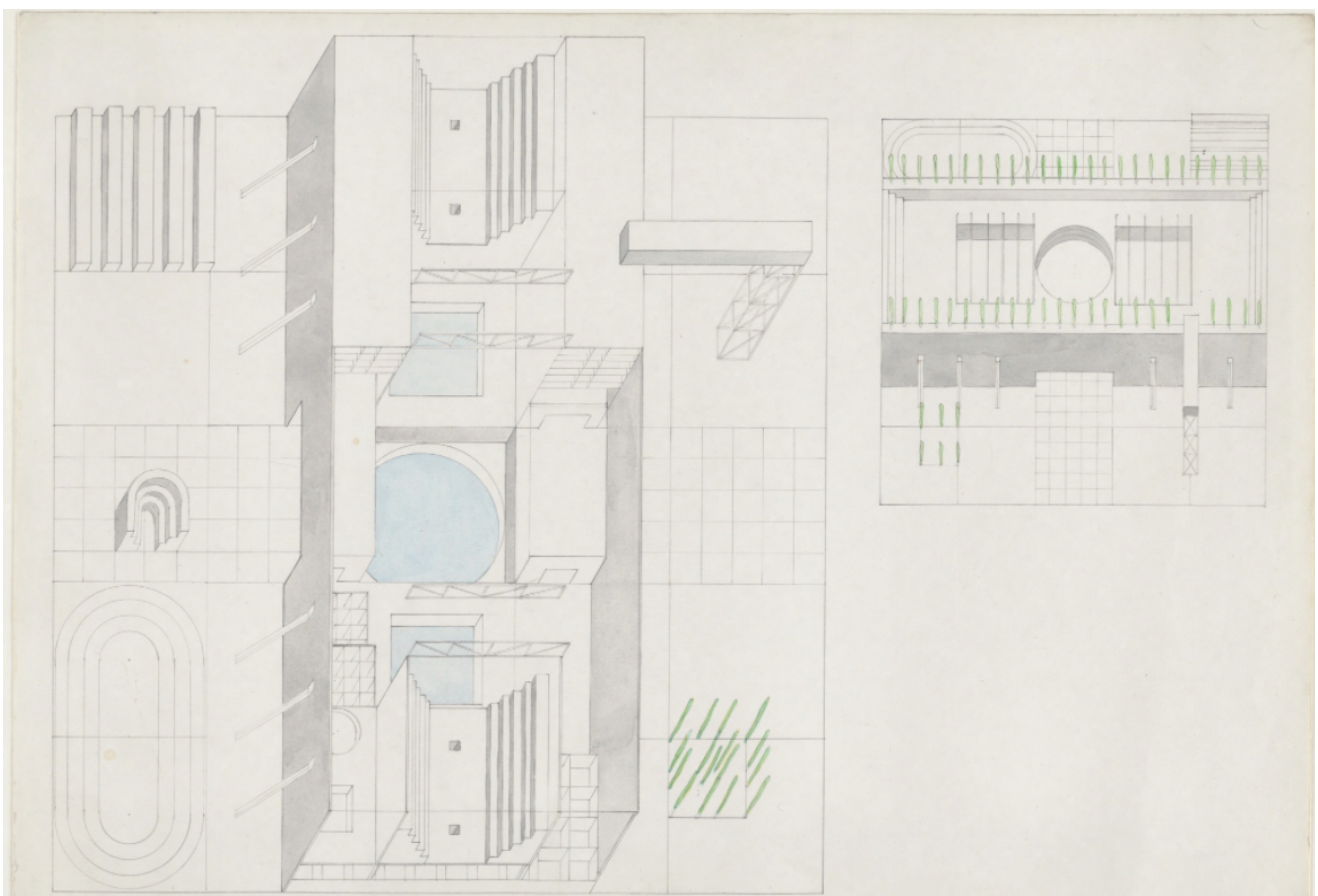
⁶⁰ Conceito, como veremos, apropriado do construtivismo russo. No projeto de Exodus é a primeira vez que Koolhaas explicitamente utiliza estas palavras para definir a arquitetura como um equipamento capaz de intensificar as relações humanas para produção de novas formas de sociabilidade.

páginas seguintes:

A função dos Banhos é criar e reciclar fantasias públicas e privadas, para inventar, testar, e possivelmente introduzir novos padrões de comportamento. O edifício é um condensador social. Ele traz à tona motivações ocultas, desejos e impulsos para serem aperfeiçoados enquanto reconhecimento, provocação e desenvolvimento (KOOLHAAS, 1995, p. 13, tradução nossa)⁶¹.

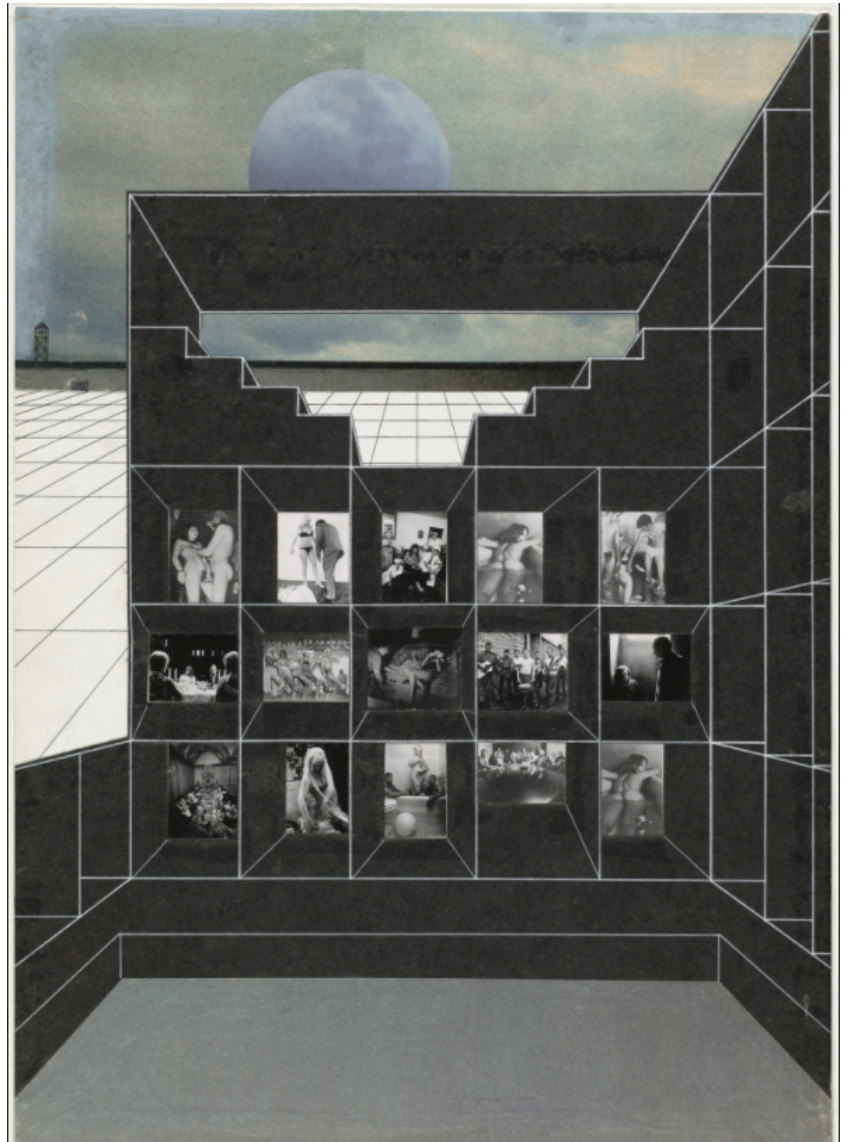
⁶¹ No original: "The function of the Baths is to create and recycle private and public fantasies, to invent, test, and possibly introduce new forms of behavior. The building is a social condenser. It brings hidden motivations, desires, and impulses to the surface to be refined for recognition, provocation and development" (KOOLHAAS, 1995, p. 13).

Figura 27 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Baths (Axonometric projection), 1972



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/410?artist_id=7558&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 27 jan. 2022.

Figura 28 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture: The Baths, 1972



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/413?artist_id=7558&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 27 jan. 2022.

A aparente simplicidade do diagrama inicial de Exodus – um território urbano tradicional atravessado por uma faixa retilínea contendo novas formas de urbanização organizadas em quadrados de mesma área – conduz a um emaranhado de reflexões, temas, influências, referências e provocações que respondem diretamente ao contexto histórico de sua publicação. Mais precisamente, o projeto de Koolhaas se insere no amplo debate crítico sobre os modelos de cidade e a função da profissão, questões colocadas no seio da disciplina por arquitetos, críticos, sociólogos e historiadores em resposta à crescente crise urbana

deflagrada nas grandes cidades a partir dos anos 1950. O projeto de Koolhaas e Zenghelis, contudo, não se resume a uma resposta ao seu meio acadêmico e ao debate público da disciplina, mas, principalmente, deriva de uma agenda particular de interesses e questionamentos desenvolvidos pelo arquiteto e seus sócios ainda antes da formalização oficial de seu escritório, o OMA.

Reflexões sobre a cidade e o modo como padrões espaciais podem determinar a intensidade de uso e a qualidade das relações sociais no meio urbano já haviam sido ensaiadas por Koolhaas em seu projeto estudantil *The Surface*⁶². O estudo, desenvolvido pelo arquiteto em 1969⁶³, reúne cerca de 60 diagramas, acompanhados por pequenos textos explicativos e fotografias, por meio dos quais seu autor elabora teses sobre o metabolismo urbano e as possibilidades de atuação sobre ele através de diversas formas espaciais de intervenção. Algumas das hipóteses investigadas em *The Surface* são um esboço das questões enfrentadas por Koolhaas em *Exodus*.

Como será visto ao longo desta seção, entretanto, a experiência do estudante frente aos arbítrios e contradições vislumbrados em Berlim – diante do Muro e das relações urbanas estabelecidas por ele –, serão a pedra fundamental sobre a qual o projeto do concurso de 1972 será construído. Para efeitos de continuidade, julga-se necessário esclarecer brevemente o debate público em andamento no campo da disciplina, frente ao qual a proposta de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis irá se colocar.

CONTEXTO

Em meados dos anos 1960, textos e publicações como “Morte e vida nas grandes cidades americanas”, “Complexidade e contradição em Arquitetura” e “A Arquitetura da cidade”⁶⁴ (para citar apenas os mais consagrados) levantaram discussões sobre as cidades que evidenciavam a deterioração dos espaços e das relações de sociabilidade em áreas urbanas construídas mediante a aplicação de padrões de cidade e edificação modernistas, um problema que viria a se agravar nos anos seguintes ao pós-guerra colocando em xeque os modelos de planejamento e os fundamentos da arquitetura do movimento moderno.

O baby boom e a necessidade de reconstrução de grande parte das capitais europeias levou à adoção indiscriminada, e em larga escala, das premissas do modernismo como solução para os problemas das

⁶² Projeto acadêmico desenvolvido pelo arquiteto em seu segundo ano como estudante (1969) na Architectural Association, como proposta de ingresso ao curso de Elia Zenghelis. Ver Gonzalez, 2014, p. 47.

⁶³ Gonzalez, 2014, p. 47.

⁶⁴ Na ordem em que as publicações estão citadas as referências de autor e obra são: Jacobs, 1961; Venturi, 1966; Rossi, 1966.

ciudades. Non hœc in fœdera⁶⁵. Pressionados pela demanda crescente por habitações e pela necessidade urgente de reconstrução, uma parcela significativa de países e cidades apostou em propostas massificadas de habitação coletiva e de zoneamento urbano inspiradas em princípios modernistas, porém reduzidos aos seus aspectos meramente utilitários.

Esta lógica, que visava respostas públicas de rápida implantação e baixo custo de execução, produziu uma transformação sem precedentes na paisagem das grandes cidades americanas e europeias. Bairros residenciais e mesmo regiões urbanas de macro escala foram construídas (ou reconstruídas) do zero, dando lugar à implantação de conjuntos habitacionais gigantescos, nos quais edifícios eram replicados como carimbos homogêneos ao longo de lotes e quadras. As consequências foram extremamente deletérias para o tecido social, com a degradação acelerada da área urbana destes projetos se multiplicando como uma verdadeira epidemia durante a década de 1960. O marco simbólico desta decadência foi assinalado por Charles Jencks⁶⁶ como a demolição em Saint Louis (Missouri – USA), do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, projeto do arquiteto americano Minoru Yamasaki⁶⁷:

A Arquitetura Moderna morreu em St. Louis, Missouri, em 15 de Julho de 1972, às 3h32 da tarde (ou por volta disso), quando o infame projeto Pruitt Igoe, ou melhor, vários de seus andares, receberam um toque final de dinamite (JENCKS, 1977, p. 09, tradução nossa)⁶⁸.

É ante este contexto, de uma crise interna da disciplina, polarizada pelo esvaziado debate estético entre “brancos” e “cinzentos”⁶⁹ – igualmente alienados em suas discussões sobre a forma da Arquitetura e incapazes de articular uma resposta contundente à decadência urbana –, que Exodus buscará se estabelecer como proposta, impondo uma distopia simultaneamente idealista e pessimista (realista?) da Arquitetura, enaltecida em suas potências e, igualmente, exposta em seus riscos e contradições. A alternativa crítica encarnada nos projetos do OMA e associada à mais pública de suas figuras (Koolhaas), passa a ser percebida em oposição às duas formas de revisionismo, maneirista ou historicista, encarnadas por Peter Eisenman e Robert Stern. Mesmo antes de sua consagração pública por meio de *Delirious New York*, o arquiteto já era visto com otimismo pela crítica arquitetônica, justamente pela abordagem inusual da metrópole e sua visão sobre as respostas

⁶⁵ “Nunca houve maior engano” (AZEVEDO, 2021, p. 234). Expressão latina.

⁶⁶ No original: “Modern Architecture died in St. Louis, Missouri, on July 15, 1972, at 3.32 p.m. (or thereabouts), when the infamous Pruitt Igoe scheme, or rather several of its slab blocks, were given the final coup de grace by dynamite” (JENCKS, 1977, p. 09). Charles Jencks foi professor de Koolhaas na Architectural Association e um dos seus maiores críticos durante seu período como estudante. De acordo com Koolhaas, as críticas contundentes de Jencks aos seus projetos foram fundamentais para seu amadurecimento profissional. Koolhaas e Jencks se tornaram grandes amigos. Ver Koolhaas, 2015, p. 94.

⁶⁷ Ver o documentário *The Pruitt-Igoe Mith*, de Chad Freidrichs (2011). Disponível em: <http://www.pruitt-igoe.com/watch-now.html>. Acesso em 17 set. 2021. Ver também matéria de Luke Fiederer (com tradução de Eduardo Souza) no portal Archdaily: “Clássicos da Arquitetura: projeto habitacional Pruitt-Igoe / Minoru Yamasaki”. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/871669/classicos-da-arquitetura-projeto-habitacional-pruitt-igoe-minoru-yamasaki>. Acesso em 17 set. 2021.

⁶⁸ JENCKS, C. *The new paradigm in Architecture: the language of Post-Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2002. Exodus, o último projeto de Koolhaas na AA, foi, coincidentemente, apresentado no mesmo ano, 1972.

⁶⁹ O debate entre os “Whites” e “Grays” foi abordado na seção introdutória, porém, sobre a polarização ideológica da Arquitetura com a crise do modernismo os textos de Robert Somol “Dummy Text” e “Green Dots 101” apresentam um panorama bastante aprofundado sobre os fundamentos epistemológicos em jogo no debate profissional deste período. Ver Somol, 1999 e Somol, 2007.

(possíveis) da disciplina:

A rivalidade entre as duas correntes, os Brancos e os Cinzentos, continua, embora as diferenças sejam cada vez mais nebulosas. Ambos os movimentos são elitistas, o que poderia ser considerado como o lugar comum a partir do qual eles divergem, embora os Cinzentos queiram se considerar populistas. Os Brancos aderiram à abordagem clássica do formalismo acadêmico estrito, o que equivale a uma tentativa de atualizar o movimento Moderno. O guru dos Brancos é Colin Rowe; seu porta-voz é Peter Eisenman, o mais Branco de todos eles. Em contraste, os Cinzentos adotam uma postura eclética. Referências arquitetônicas de diversas fontes diferentes, particularmente o estilo Americano de telhados, são combinados para produzir excitação e riqueza visual. O Padrinho dos Cinzentos é Vincent Scully, e seu companheiro de viagem na Philadelphia, Robert Venturi, tem espalhado a palavra do populismo ao redor do mundo. Em Nova Iorque a grande causa dos Cinzentos é representada por Robert Stern, que defende o Pós-modernismo como oposição ao Pós-funcionalismo de Eisenman. [...] Rem Koolhaas toca em outro tom. Seu trabalho, carregado de humor, expõe os leigos à opulência da cidade apenas imaginária, continuamente histérica e, finalmente, delirante. Seus desenhos fantasiosos, curiosamente emanando do enclave Branco (o IAUS) aparecem em muitas revistas estrangeiras. Uma contaminação desta fonte seria um grato acontecimento. Isso poderia significar um fim da batalha de “ismos” entre Brancos e Cinzentos? (WEEN, 2019 [1976], p. 29, tradução nossa)⁷⁰.

Esta resposta pública, estabelecida em Exodus (embora compartilhe preceitos esboçados em The Surface), tem raízes mais profundas, que avançam muito além do período de sua formação acadêmica e se somam, cumulativamente, em camadas cultivadas conscientemente pelo arquiteto em seu processo particular de seleção da realidade. A compreensão destas referências biográficas, formação teórica e, principalmente, sua tradução iconográfica no campo imagético, ou seja, a forma como as investigações programáticas são espacializadas a partir de um duplo processo de uso dos diagramas (analítico e propositivo) são, fundamentalmente, os objetivos desta pesquisa.

Neste momento é necessário rememorar os aspectos distintivos da abordagem desta dissertação daqueles adotados em outras publicações sobre o trabalho de Rem Koolhaas. Conforme justificativa apresentada na seção introdutória, busca-se explicar a importância dos diagramas no

⁷⁰ No original: “The rivalry between the two bands, the Whites and the Grays, continues, though the issues have become more hazy. Both movements are elitist, which could be construed as the common ground from which they diverge, though the Grays like to consider themselves populist. The Whites adhere to an attempt to a classical approach of strict academic formalism, which amounts to an attempt to update the Modern movement. The guru of the Whites is Colin Rowe; their spokesman is Peter Eisenman, the whitest of them all. In contrast, the Grays take up an eclectic position. Architectural references to many different sources, particularly American shingle style, are thrown together to produce a great richness and excitement. The Godfather of the Grays is Vincent Scully, and their fellow traveler in Philadelphia, Robert Venturi, has spread the word of populism around the world. In New York the Gray’s case is presented by Robert Stern, who advocates Postmodernism as opposed to Eisenman’s Postfunctionalism. [...] Rem Koolhaas plays another tune. His work, rife with humor, exposes the uninitiated to the opulence of a city once imaginary, continually hysterical, and finally delirious. His fantasy drawings, curiously emanating from the White enclave (the Institute for Architecture and Urban Studies) are featured in a number of its source would be a welcome event. Could it depict na end to the battle of the isms between Whites and Grays?” (WEEN, 2019 [1976], p. 29).

processo de projeto desenvolvido pelo OMA e a inter-relação direta com os textos e teorias sobre Arquitetura e cidade desenvolvidos pelo seu fundador. Portanto, a demonstração da tradução de conceitos teóricos e relações de programa em protocolos gráficos de investigação são a parte essencial deste trabalho.

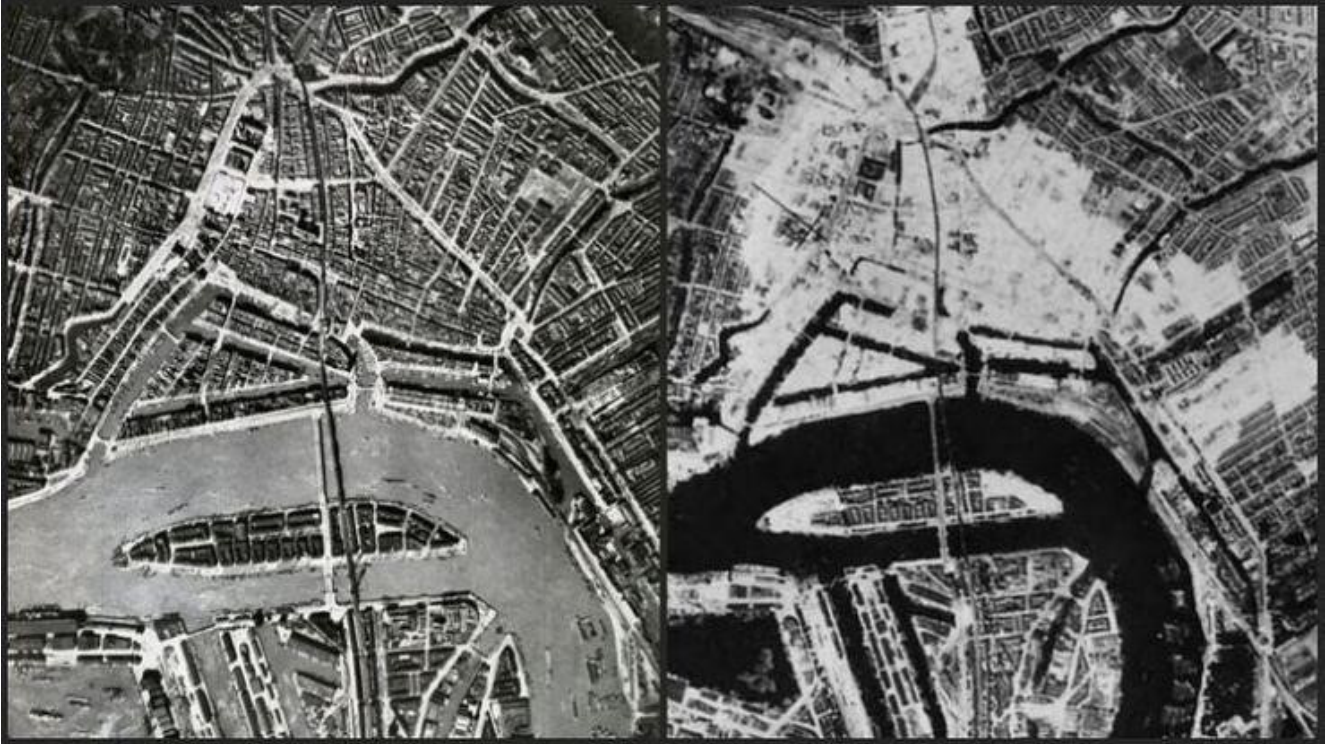
BIOGRAFIA

Para tornar a transliteração explícita e suas imagens inteligíveis, iniciaremos um percurso cronológico a partir da primeira infância do arquiteto, em que vazios urbanos de Roterdã, provocado pelos bombardeios alemães, será ressignificado como um campo aberto de possibilidades – uma ideia recorrente em seu discurso teórico. Nos textos e projetos desenvolvidos por Rem Koolhaas a investigação das capacidades do território não construído, no qual todas as atividades são possíveis, em oposição aos programas específicos restritos pelas condições materiais da arquitetura serão um tema frequentemente tensionado pelo arquiteto. As propostas do OMA, ao menos no período estudado, buscarão questionar os limites não apenas semânticos entre as definições de opostos como "Arquitetura" e "Urbano", "Construção" e "Espaço", "Público" e "Privado", mas, principalmente, propor conceitos híbridos onde estas relações pré-estabelecidas são colocadas em cheque quanto à sua validade. Não por acaso, conforme assinalou Schrijver (2008) o uso da figura de linguagem do oxímoro será uma marca registrada nos trabalhos de Koolhaas.

Avançaremos, em seguida, para o período de sua formação intelectual como jornalista e cineasta, em meio ao período de efervescência cultural dos anos 1960 em Haia e Amsterdã, e o modo como estas experiências moldaram seu olhar sobre a cidade e a realidade cotidiana. Na sequência cronológica da biografia de Rem Koolhaas descrita neste capítulo demonstraremos como o encerramento destas carreiras deriva de seu encontro quase casual com o arquiteto Gerrit Oorthuys, professor em Delft, quando ambos estabelecem uma parceria de pesquisa sobre o arquiteto russo Ivan Leonidov, um dos arquitetos mais importantes do Construtivismo Russo. Por fim, será retomado o contexto histórico de seu ingresso na Architectural Association em 1968, sua relação conturbada com Peter Cook e sua aproximação com Elia Zenghelis. Neste encerramento escreveremos detalhadamente sobre The Surface, o Muro de Berlim e a gênese de Exodus.

VAZIO

Figura 29 – Imagens de Roterdã antes e depois dos bombardeios de 1940



Fonte: https://www.reddit.com/r/BattlefieldV/comments/f6vpfg/rotterdam_before_and_after_1940_german_bombing/ e <https://dilannadir.wordpress.com/2021/05/05/1940-rotterdam-the-carpet-bombing-and-modernist-city/>. Acesso em 05 out. 2021.

Remment Lucas Koolhaas nasceu em Roterdã, cidade portuária situada no sul da Holanda, em novembro de 1944. Como boa parte das grandes cidades europeias, o centro de Roterdã correspondia a uma cratera despovoada, um amontoado de escombros e ruínas reminiscentes dos ataques aéreos nazistas. A casa na qual a família de Koolhaas vivia, neste período, se erguia a poucos metros deste cenário apocalíptico. Seus relatos sobre a infância, em meio a fragmentos de casas e resquícios de arsenal bélico, evidenciam seu otimismo pragmático e uma lembrança nostálgica deste período, com ênfase à liberdade experimentada pelas crianças (em meio ao clima de euforia e celebração dos adultos pelo fim da guerra):

Vivíamos próximos à cratera, então nossa rua era intacta, mas se você caminhasse dez passos realmente entraria na área de devastação. [Roterdã] foi bombardeada nos anos 40, isso foi cinco anos depois e havia tentativas interessantes de construção e a cidade não foi realmente reconstruída, mas foi improvisada em madeira, lona e néon. De uma forma estranha ela parecia com Hollywood, com a Hollywood original, fachadas somente com o andar térreo, placas de propaganda e letreiros, e com o passar do tempo a cidade foi adquirindo mais materialidade (KOOLHAAS, 2021, 2'33"-3'12", tradução nossa)⁷¹.

Vivi em ambas, primeiro em Roterdã e então em Amsterdã na minha juventude, nas duas, Amsterdã e Roterdã, havia ainda muitas evidências da guerra, o que para as crianças era na verdade bastante excitante, porque você podia brincar nas ruínas, podia descobrir granadas e balas nos escombros, e o que foi interessante nesse período é que os pais de todo mundo estavam tão absurdamente felizes e aliviados com o fim da guerra, e em grande medida festejando, que aquilo significava que para as crianças havia uma liberdade enorme para brincar e uma independência bastante significativa para crianças relativamente pequenas (KOOLHAAS, 2021, 1'46"-2'29", tradução nossa)⁷².

⁷¹ No original: "We lived at the edge of the crater, so our street was just intact but if took ten steps you would really enter in an area of devastation. It was bombed in the fourties, this was five years later and there were interesting attempts to kind of reconstruct and the city was not really reconstructed, but it was reconstructed in wood and canvas, and neon. In a kind of weird way it look like Hollywood, like original Hollywood: it was single story facades, billboards and signs. And then came, over time it became more substantial" (KOOLHAAS, 2021, 2'33"-3'12").

⁷² Entrevista para "Jonathan Wingfield Past, present and future", podcast da System Magazine. No original: "I lived both, first in Rotterdam then in Amsterdam, in my youth. Both, in Amsterdam and Rotterdam, there was still enormous amount of evidence of the war, actually that was kind of really for kids for this excitement, because you could play in the ruins, you could discover like grenades in the ruins, bullets in the ruins. And what was interesting in that period is that anyone parents were typically enormously happy and relieved that the war is over and to a considerable extent partying. So that all so meanted for kids that was a kind of huge freedom to play and to relative independency at a kind of very young age" (KOOLHAAS, 2021, 1'46"-2'29").

Estas lembranças de Koolhaas, do vazio como um lugar de liberdade e aventura (o oposto do que seria razoável esperar de alguém cuja primeira infância ocorreu entre escombros da guerra), ajuda a compreender o desdobramento deste princípio em uma espécie de apologia do vazio, a visão da ausência como a expressão máxima da possibilidade, o campo aberto como o lugar onde tudo é possível, em oposição à Arquitetura, à matéria definidora, onde somente determinados movimentos, usos, ações e apropriações são permitidos pelo arranjo de seus elementos constituintes e das relações e limites estabelecidos por eles. Este princípio regente não apenas será explicitado em seus textos e teorias, como será um dos aspectos centrais de seus projetos, dentre os quais Exodus:

A qualidade mais singular de Roterdã foi a realização da abertura completa da sua área central. [...] essa abertura foi atacada. Planos foram feitos [...] como só pode ser esperado dos arquitetos [...]. Eles são cegos para as misteriosas qualidades deste alegado vazio [...]. Cegos para o fato de que os bebês que nos anos cinquenta brincavam ao pé dos esqueletos de concretos (uma imagem divertida para os turistas) cresceram para formar uma horda urbana mutante, perfeitamente preparado para preencher e explorar este plano pós-moderno: outro protótipo executado na escala da população inteira, onde tudo era possível e nem uma única singularidade social foi suprimida pela Arquitetura (KOOLHAAS, 1994, p. 207, tradução nossa)⁷³.

Onde não existe nada, tudo é possível. Onde existe Arquitetura, nada (mais) é possível. [...] Imaginar Nada é: Pompéia – uma cidade com o mínimo absoluto de paredes e telhados... A Malha de Manhattan – lá onde um século antes havia um ‘lá’ lá... O Central Parque – onde um vazio gerou as colinas que agora o definem... Broadacre City... O Guggenheim... O ‘Meio Oeste’ de Hilberseimer com suas amplas planícies de zero-grau de arquitetura... O Muro de Berlim... Todos eles evidenciam que a ausência na metrópole não é vazia, que cada espaço livre pode ser usado para programas cuja inserção na textura existente é um esforço procustiano conduzindo à mutilação tanto da atividade quando da textura (KOOLHAAS, 1995, p. 198, tradução nossa)⁷⁴.

Figura 30 – The decentralized city, Ludwig Hilberseimer (1944)



Fonte: <https://placesjournal.org/article/history-of-agrarian-urbanism/?cn-reloaded=1>. Acesso em 07 out. 2021.

⁷³ No original: "The most unique quality of Rotterdam was the realization of openness at the scale of an entire center. [...] this openness came under attack. Plans were made [...] as can only be expected from architects [...] They were blind to the mysterious qualities of this alleged void [...] Blind to the fact that the toddlers who in the fifties played in the wading pools at the foot of the slabs (happy evidence for tourists) had grown up to form a mutant herd, perfectly equipped to fill and exploit this postmodern plane: another wind-tunnel test executed at the scale of an entire population – where everything was possible and not a single social trope was suppressed by architecture" (KOOLHAAS, 1995, p. 204-8).

⁷⁴ No original: "**Where there is nothing, everything is possible. Where there is architecture, nothing (else) is possible. [...] Imagining Nothingness is:** Pompeii – a city built with the absolute minimum of walls and roofs... The Manhattan Grid – there a century before there was a 'there' there... Central Park – a void that provoked the cliffs that now define it... Broadacre City... The Guggenheim... Hilberseimer's 'Mid West' with its vast plains of zero-degree architecture... The Berlin Wall... They all reveal that emptiness in the metropolis is not empty, that each void can be used for programs whose insertion into the existing texture is a procrustean effort leading to mutilation of both activity and texture" (KOOLHAAS, 1995, p. 199-202).

Figura 31 – Broadacre city, Frank Lloyd Wright (1934-1958)



Fonte: <http://www.wright50years.com/> e <https://franklloydwright.org/reading-broadacre/>. Acesso em 07 out. 2021.

Se, conforme afirma Neumeyer, um fio de Ariadne conecta o passado do OMA a Berlim, passando inegavelmente por sua incorporação em Exodus (NEUMEYER, 1989, p. 38), pode-se afirmar, então, que o vazio programático vislumbrado pelo arquiteto – na repressão do espaço intramuros entre socialismo e capitalismo na Berlim dos anos 1970 –, encontrará sua semente conceitual nas lembranças de sua infância entre os escombros das áreas centrais de Roterdã e Amsterdã na virada dos anos 1950.

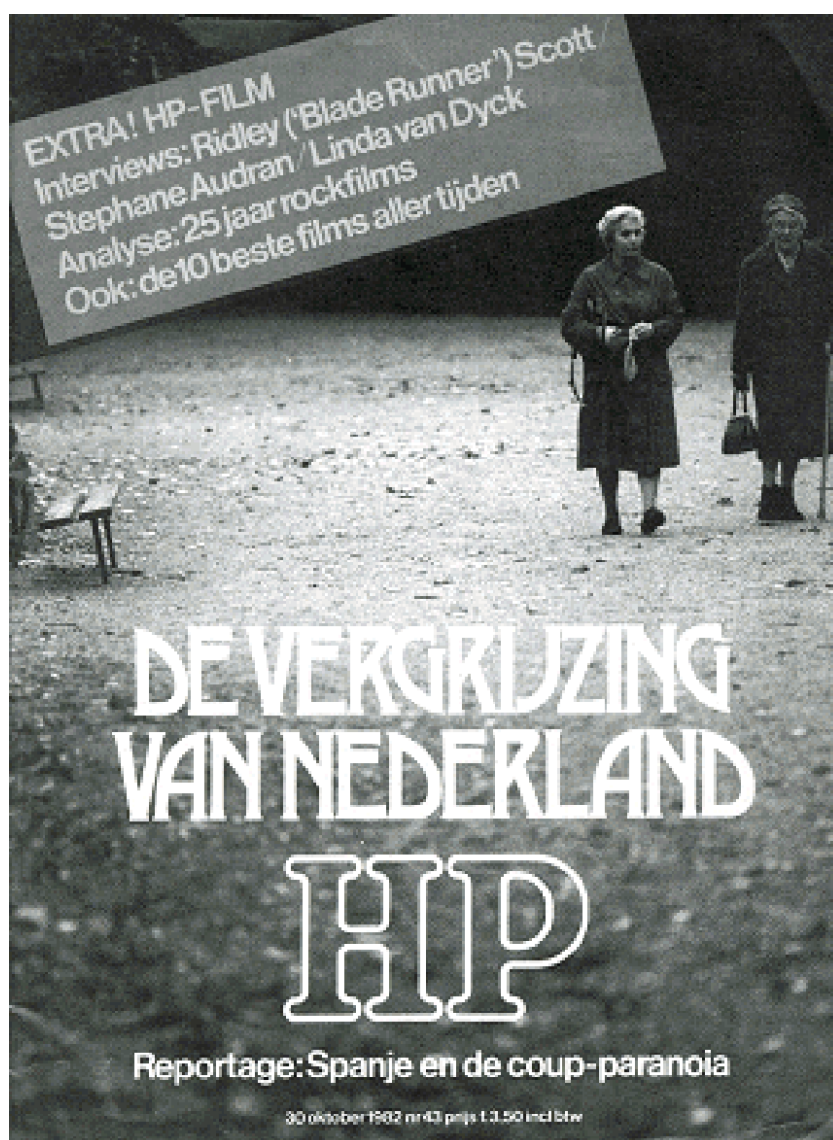
O encontro de Koolhaas com o Muro de Berlim, já como estudante de Arquitetura da Architectural Association de Londres, em 1970, um objeto de estudo bastante heterodoxo para os padrões acadêmicos vigentes, é uma escolha que o arquiteto atribui à sua curiosidade habitual, derivada de sua prática profissional anterior: “Intuição, insatisfação com a inocência acumulada do fim dos anos sessenta, e simples interesse jornalístico me levaram a Berlim [...]” (KOOLHAAS, 1995, p. 216, tradução nossa)⁷⁵.

⁷⁵ No original: “Intuition, unhappiness with the accumulated innocence of the late sixties, and simple journalistic interest drive me to Berlin [...]” (KOOLHAAS, 1995, p. 216).

Para compreender a importância da carreira de Koolhaas como jornalista, na constituição desse seu olhar sobre a realidade e no desenvolvimento de sua curiosidade natural pelo banal e cotidiano, é preciso descrever, detalhadamente, a proposta do Haagse Post (HP), periódico no qual um imberbe Remment Lucas trabalhará entre os anos de 1963 e 1966.

HAGSE POST

Figura 32 – Capa original de uma das edições do Haagse Post



Fonte: New Journalism en de Haagse Post, 2002. Disponível em: https://www.dbnl.org/tekst/_pas002200201_01/_pas002200201_01_0105.php. Acesso em 21 set. 2021.

O HP era uma revista semanal de notícias de direita liberal, propriedade do jornalista holandês Gustavo Bernardo José Hiltermann, tendo sua

esposa Sylvia Brandts Buys como editora, cuja aspiração editorial era abertamente inspirada pelo chamado “new journalism”, praticado nas revistas L’Express (França) e Times (EUA) e cuja equipe havia sido constituída intencionalmente (por Buys) a partir de membros da jovem vanguarda intelectual dos anos 60 na Holanda (LOOTSMA, 2016, p. 73).

Seus membros, sem exceção, possuíam atividades paralelas ao jornalismo – poetas, cineastas, artistas plásticos, atores, dançarinos, boxeadores, músicos – e envolvimento direto (ou afinidades) com o Nulbeweging (BROOKS, 2014)⁷⁶, movimento artístico que, em oposição à arte engajada do pós-guerra, propunha uma arte “despolitizada”, desvinculada de processos de construção dominados pelas ideologias sociais dominantes⁷⁷. **Armando** (Herman Dirk van Dodeweerd), que dirigia a seção cultural do periódico⁷⁸, possuía uma carreira de destaque como pintor e foi um dos fundadores do grupo holandês nul=0⁷⁹ e seu manifesto Een internationale primeur⁸⁰ reflete claramente a forma como o jornalismo era praticado no HP:

⁷⁶ “Movimento zero”, em uma tradução direta do holandês, foi a versão holandesa do movimento alemão criado pelos poetas Heinz Mack, Otto Piene, e Günther Uecker a partir da publicação da revista ZERO em 1958. Ver https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/zero-group-52526.

⁷⁷ Conforme será explicitado a seguir, não se tratava de uma ilusão de um olhar desideologizado, o mito da imparcialidade jornalística; pelo contrário, a proposta do jornal é a de cada jornalista, a partir do seu modo de enxergar a realidade, buscasse descrevê-la, preferencialmente de forma mais pessoal possível, sem tentar enquadrar seu texto em matrizes políticas, econômicas ou sociais de qualquer corrente ou ideologia. Uma leitura particular do mundo.

⁷⁸ Koolhaas foi um dos jornalistas a trabalhar na sessão cultural sob o comando de Armando, sendo responsável pela coluna de focos da revista chamada Pessoas, Animais e Coisas, na qual escrevia sobre temas variados, passando por música, cultura, automobilismo, sexo, etc (LOOTSMA, 2016, p. 69).

⁷⁹ HULZING, C.; VISSER, T. (Eds.) The Dutch Nul Group in an international context. Roterdã: Stedelijk Museum Schiedam/ Barbera van Kooij, NAI Publishers, 2011.

⁸⁰ “Uma estreia internacional”, tradução nossa. In ARMANDO, 1964, p. 22.

⁸¹ No original: “een internationale primeur – Armando. ‘Er moet een geheel nieuwe kunst komen... een kunst, die geen kunst meer is, maar een gegeven feit’, schreef Armando in 1958.* Het is inmiddels zo ver. In de beeldende kunst: de groep Nul, als deel van een internationale beweging, verwant met het Nieuw Realisme. In de literatuur: ‘de totale poëzie’. Een internationale primeur. Belangrijker dus dan de ‘revolutie’ van de 50-ers, die in Nederland iets hadden op te knappen, dat over de grens allang was gerealiseerd. Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (ver-kunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekvent aanvaarden van de Realiteit. Interesse voor een meer autonoom optreden van de Realiteit, al op te merken in de journalistiek, tv-reportages en film. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog. ‘Poëzie’ als resultaat van een (persoonlijke) selectie uit de Realiteit. Interesse voor de psychologie van de ‘kunstenaar’? Bestudeer het hoe en waarom van zijn selectie. * Maatstaf” (ARMANDO, 1964, p. 22).

“Deve haver uma arte inteiramente nova... uma arte que já não é arte, mas um fato concreto”, escreveu Armando em 1958*. Chegou a hora. Nas artes visuais: o grupo Nul, como parte de um movimento internacional, relacionado ao Novo Realismo.

Na literatura: “a poesia total”. Uma estreia internacional. Uma mais importante do que a “revolução” dos anos 50, que fazia sentido na Holanda, já foi realizada há muito tempo além da fronteira.

Não moralizando ou interpretando a Realidade (re-artes), mas intensificando-a. O ponto de partida: a aceitação consistente da Realidade. Interessada em um desempenho mais autônomo da Realidade, já perceptível no jornalismo, reportagens de TV e filmes. O método de trabalho: isolar, anexar. Portanto: autenticidade. Não do criador, mas a partir da informação. O artista, que não é mais um artista: mas um olho renovado, metódico.

“Poesia” como resultado de uma seleção (pessoal) da Realidade.

Interessado na psicologia do “artista”? Estude o como e por que de sua seleção.

* Critério” (ARMANDO, 1964, p. 22, tradução nossa)⁸¹.

Figura 33 – reprodução da página original da publicação do manifesto de Armando (ARMANDO, 1964, p. 22)



Fonte: https://www.kb.nl/sites/default/files/kw_gw_a101.669_gardsivik_33_1964_p22.jpg. Acesso em 15 mar. 2020.

Em uma análise sobre o Haagse Post e o new journalism, o jornalista Joost Niemöller descreve o estilo do jornal nestes termos:

⁸² VPRO – Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep (Rádio Liberal Protestante), emissora pública Holandesa de rádio e televisão, famosa pela qualidade de suas transmissões e pela vanguarda na produção de reportagens, documentários e filmes. Ver <https://www.vpro.nl>.

⁸³ No original: "Beginnen met een ogenschijnlijk niet ter zake doend, eerder 'poëtisch' dan 'functioneel' beeld, dat typeerde jaren en jaren de Haagse Post reportage. En zo ging zo'n reportage door: nog meer beelden. Interrupties. Losse gedachten. Monologue interieur. Tot het abrupt bedoelde einde; een slotbeeld. Met als doel dat dit op het netvlies beklifde. Dit soort taal. In deze stijl van korte zinnen en beklifvende beelden. Geen word teveel, maar dat dan met heel veel woorden. Want de typische HP reportage nam altijd veel bladzijden in beslag. Het diepere idee achter deze vorm van journalistiek was: de journalist is een schrijver. Diens observaties, liefst zo persoonlijk mogelijk, stonden centraal. Geciteerde uitspraken van betrokkenen waren slechts de al dan niet ironische onderstreping van de blik van de schrijver. Of ze zweefden erbij als aparte eilandjes van schoonheid, losgemaakt uit het gesprek en daardoor haast als een gedicht. Mooi opschrijven. Veel sfeer. Geen boodschap. De typische HP reportage was net zoiets als de gemiddelde VPRO reportage: de verwonderde blik van de onthechte observator, contra de burgerlijke mens in de reportage, die zich niet bewust was van zijn eigen absurditeit en zich zodoende liet betrappen. Dat was wat je noemt verijnd genieten. Voor de incrowd". Disponível em: https://www.dbnl.org/tekst/_pas002200201_01/_pas002200201_01_0105.php. Acesso em 21 set. 2021.

Começando com uma imagem aparentemente irrelevante, mais "poética" do que "funcional", capa característica das edições do Haagse Post por anos e anos. E dessa forma a publicação começa: mais imagens. Interrupções. Pensamentos soltos. Monólogos interiores. Até o fim abruptamente intencional; uma imagem final. Com o objetivo de que cole na retina. Esse tipo de linguagem. Nesse estilo de frases curtas e imagens assombrosas. Nem uma palavra em excesso, mas com muitas palavras. Porque um número típico do HP sempre possuía muitas páginas. O cerne da ideia por trás deste tipo de jornalismo era: o jornalista é um escritor. Suas observações, preferencialmente da forma mais pessoal possível, eram centrais. Declarações citadas eram apenas uma irônica forma de sublinhar a visão do escritor. Ou flutuavam como ilhas de beleza isoladas, descoladas da conversa e, portanto, quase como um poema. Escreva de forma agradável. Muita atmosfera. Nenhuma mensagem. A típica matéria do HP era semelhante a uma reportagem do padrão da VPRO⁸²: o olhar atônito do observador imparcial, ante o homem burguês retratado, o qual, inconsciente de seu absurdo, se expõe ao entrevistador. É o que se pode chamar de um prazer refinado. Para a multidão (NIEMÖLLER, 2002, p. 15, tradução nossa)⁸³.

Este estilo de escrita e reportagem, praticado no HP, buscava o descolamento ideológico dos jornalistas das pautas e temas tradicionais da grande imprensa: todos os temas e indivíduos eram considerados importantes e se esperava que seus membros produzissem suas próprias pautas individuais, a partir de sua subjetividade única, ao invés de reagirem às agendas sociais e eventos amplamente repercutidos. A cobertura de fatos banais e personalidades sem qualquer expressão pública ou destaque social tinha tanta relevância quanto a cobertura dada por outras publicações a solenidades oficiais ou acontecimentos considerados de grande importância histórica.

Esta visão do jornalista como alguém que dá atenção a fatos e personagens ignorados ou colocados em segundo plano, capaz de pinçar elementos importantes da realidade a partir de situações banais do cotidiano, se tornará constitutiva da visão de mundo de Koolhaas, e será parte do método de prospecção que será desenvolvido por ele durante toda a sua carreira. Nas palavras de Lootsma:

Nesse novo tipo de jornalismo, a escolha dos temas se tornou crucial: qual era o recorte? O que estava incluso? Armando considerava a poesia como o resultado de uma seleção (pessoal) da Realidade. Em meados dos anos 60 quase não havia diferença entre a escrita jornalística e literária de alguns dos membros do HP; a revista se tornou muito diferente de um periódico de notícias. Em uma época em que o uso de gravadores ainda era algo incomum, neste método de jornalismo não funcionava apenas como uma ferramenta, mas como uma arma, permitindo alguns tipos de manipulação. Koolhaas, por exemplo, era um mestre em colorir os fatos – e provavelmente inventou alguns também. Suas descrições detalhadas das roupas utilizadas pelos seus entrevistados revelavam muito do que ele pensava sobre eles. Mas mais importante no jornalismo-zero era o ato de incluir um tópico na agenda ao invés de reagir a algo que já estava nela. Chamar a atenção para algo que outros negligenciavam ou consideravam trivial ou impopular se tornou a nova ação crítica. É exatamente este tipo de ação crítica que distingue Koolhaas hoje em dia quando ele inclui temas como o Delta do Rio das Pérolas, a África ou o shopping na agenda da arquitetura (LOOTSMA, 2016, p. 73, tradução nossa)⁸⁴.

1, 2, 3, ENZ

Paralelamente a esta carreira como jornalista, Koolhaas atuava como cineasta em um coletivo intitulado “1, 2, 3, enz”, criado por ele, Rene Daalder, Jan de Bont, Kees Meyering e Frans Bromet (GARGIANI, 2019, p. 3), que questionava as práticas consagradas da produção cinematográfica, especialmente em relação à hierarquia entre as diversas funções e à tributação de autoria. Na prática, o grupo podia variar de tamanho de acordo com a dimensão do projeto – as ideias de todos eram igualmente importantes para a produção conjunta e a atuação de cada um dos membros podia variar entre as diversas atividades necessárias para a produção: atuação, filmagem, cenário, roteiro, etc. Os princípios do grupo foram publicados em 1965 em um manifesto intitulado “Eentweedrie in de nederlandse film”, no qual afirmavam:

⁸⁴ No original: “In this new kind of journalism, the choice of the subjects became crucial: what was isolated? What was annexed? Armando considered poetry as the result of a (personal) selection from Reality. In the mid-sixties there was hardly a difference between the journalistic and the literary work of some of the contributors to the HP; it became far removed from a news magazine. At a time when tape recorders were still uncommon, this method of journalism could not only work as a tool, but also as a weapon, allowing for a certain amount of manipulation. Koolhaas, for instance, was a master at coloring the facts -and probably invented a few too. His detailed descriptions of the clothes worn by his subjects revealed much about what he thought about them. But most important in Nul-journalism was the act of putting a topic on the agenda rather than reacting to what was already on it. To call attention to what was otherwise neglected or considered trivial or unpopular became a new critical act. It exactly is this kind of critical act that distinguishes Koolhaas today when he puts topics like the Pearl River Delta, Africa, or shopping on the architectural agenda” (LOOTSMA, 2006, p. 75).

1. O diretor do filme é um coordenador não uma personalidade cujo desejo é imposto aos demais membros da equipe;
2. Todas as forças criativas do grupo devem ser mobilizadas e integradas;
3. Atores e operadores de câmera merecem maior importância;
4. A política de autor acabou [literalmente morto na origem];
5. Um filme é uma grande entidade mutável em constante alteração de posições e funções (MARULLO, 2013, p. 60, tradução nossa⁸⁵).

Os membros do coletivo compartilhavam uma admiração pelo escritor holandês Willem Frederik Hermans (LOOTSMA, 2006, p. 80), considerado pela crítica literária um dos grandes nomes da literatura holandesa do pós-guerra⁸⁶ e conhecido por suas histórias curtas em uma escrita potente, composta por frases breves e uma ironia afiada – uma característica claramente apropriada por Koolhaas em seus textos, nos quais afirmações contundentes, geralmente irônicas ou mordazes, são destiladas em sequências rápidas e impactantes. A abertura de Exodus tem alguns exemplos deste estilo de escrita desenvolvido por Koolhaas⁸⁷ sob influência de Hermans⁸⁸:

⁸⁵ No original: "1. The film director is a coordinator and not a personality whose will is imposed on the other members of the team; 2. All the creative forces of the crew have to be mobilized and integrated; 3. Actors and cameramen deserve a larger importance; 4. The politics of the author are over [literally dood in de pot]; 5. A film is a great mobile entity with a continuous shift of positions and functions" (MARULLO, 2013, p. 60).

⁸⁶ Ver PARNELL, Lindsay. The "Three Giants" of Dutch Literature: Hermans, Reve and Mulisch. 2016. Em https://www.superprof.co.uk/blog/renowned-dutch-writers/#Chapter_willem-frederik-hermans.

⁸⁷ "Sempre me surpreende que ninguém entenda nosso senso de humor. Nós nos divertimos, e eu me divirto muito. Nem sempre sou sério e acredito que minha forma de escrever é sempre ambígua, ainda que completamente séria. A ironia e a tristeza para mim é que a profissão da arquitetura precisa de humor e, obviamente, da ironia e do sarcasmo como uma parte crucial do pensamento, que é crucial para abordar um tema sob diferentes ângulos, e, pessoalmente, são elementos muito importantes para mim" (GONZALEZ, 2014, p. 245, tradução nossa).

⁸⁸ Muito embora também seja possível verificar paralelos semelhantes com a produção de Cedric Price, professor de Koolhaas na AA, e uma de suas grandes referências intelectuais na escola; notabilizou-se por seus projetos heterodoxos e polêmicos, métodos excêntricos e frases potentes. Ver Gonzalez, 2014, p. 80.

⁸⁹ No original: "Once, a city was divided in two parts. One part became the Good Half, the other part the Bad Half. [...] The wall was a masterpiece. Originally no more than some pathetic strings of barbed wire abruptly dropped on the imaginary line of the border, its psychological and symbolic effect were infinitely more powerful than its physical appearance. The Good Half, now glimpsed only over the forbidding obstacle from an agonizing distance, became even more irresistible" (KOOLHAAS, 1995, p. 5).

Certa vez uma cidade foi dividida em duas partes. Uma parte se tornou a Metade Boa, a outra parte a Metade Ruim.

O Muro era uma obra de arte. Originalmente não mais do que algumas fileiras patéticas de arame farpado abruptamente lançadas sobre a linha imaginária da fronteira, seus efeitos psicológicos e simbólicos eram infinitamente mais poderosos que sua aparência física.

A Metade Boa, agora visível somente a uma distância agonizante através da barreira proibida, se tornou ainda mais irresistível.

Como tantas vezes antes na história da humanidade, a arquitetura foi o instrumento culpado pelo desespero (KOOLHAAS, 1995, p. 5, tradução nossa)⁸⁹.

Outra característica de Hermans igualmente importante destacada por Lootsma, que teria aderência aos campos de interesse particular de Koolhaas, é a visão existencialista do autor. Em seus textos, Hermans

retrata a existência humana tangida por uma realidade caótica, um universo sádico, no qual, via de regra, o desfecho se apresenta como uma mudança brusca no rumo dos acontecimentos, com a expectativa construída ao longo da narrativa revertida, ao final, em uma frustração. Um formato provocativo que caracterizaria a produção cinematográfica adotada pelo coletivo 1, 2, 3 enz. (LOOTSMA, 1996, p. 80).

Lootsma defende, inclusive, que a influência de Hermans estaria presente até mesmo nos trabalhos posteriores do arquiteto, como no epílogo de *Delirious New York*, quando acontece o choque entre a Balsa da Medusa e a Piscina dos Construtivistas, que representaria a materialização do conflito central exposto na obra de Hermans “*De Donkere Kamer van Damocles*”, no qual pessimismo e otimismo se chocam:

Em frente ao hotel Welfare Palace a piscina dos construtivistas se choca com a balsa da Medusa: o otimismo contra o pessimismo. O aço da piscina se funde ao plástico da escultura como uma faca na manteiga (KOOLHAAS, 2004, p. 310, tradução nossa)⁹⁰.

Apesar do sucesso crescente do 1, 2, 3 enz e de uma carreira consolidada como jornalista, em 1966 uma sequência de acontecimentos irá conduzir Rem Koolhaas a uma mudança completa e definitiva, retomando a paixão pela arquitetura, despertada em sua infância pelos trabalhos de Oscar Niemeyer⁹¹. O início desta transição pode ser definido como o seu pedido de demissão do *Haagse Post* – periódico semanal no qual Koolhaas havia trabalhado como jornalista durante um período de quatro anos (1963-1966) –, após as críticas do novo editor da publicação à sua série de quatro reportagens sobre sexo na Holanda (LOOTSMA, 2016, p. 84) – que haviam sido o resultado de um ano de pesquisa pelo jornalista. Inconformado com o tratamento recebido, o jornalista se demite do HP e concentra suas energias no 1, 2, 3 enz, em um momento em que a produção experimental e vanguardista do grupo começava a ganhar destaque na cena cultural holandesa dos anos 60.

Este reconhecimento público proporcionou ao grupo, entre diversas outras oportunidades, o convite para a participação em um seminário promovido pelo professor Gerrit Oorthuys, naquele mesmo ano (1966), sobre Arquitetura e cinema organizado por ele junto ao curso de arquitetura da Universidade de Delft⁹². Este encontro marca a aproximação entre Koolhaas e Oorthuys, quando o professor de Delft declara sua admiração

⁹⁰ No original: “Frente al hotel Welfare Palace, la balsa de los constructivistas colisiona con la balsa de la Medusa: el optimismo contra el pesimismo. El acero de la piscina se hunde en el plástico de la escultura como un cuchillo en la mantequilla” (KOOLHAAS, 2004, p. 310).

⁹¹ Embora a informação conste na biografia do arquiteto, produzida por Roberto Gargiani (GARGIANI, R. *Rem Koolhaas/OMA: the Construction of Merveilles*. Lausanne, Switzerland: EPFL Press, 2008, p. 3), o texto produzido por Koolhaas sobre sua passagem por Brasília, em 2011, não faz qualquer menção ao episódio e leva a crer, pela forma como o arquiteto descreve sua experiência, que o primeiro contato com a Arquitetura de Niemeyer teria acontecido por meio da revista *Time* de 1956, mesmo ano em que, segundo Gargiani, teria ocorrido a passagem pelo Brasil antes do retorno definitivo da família a Amsterdã: “Não me lembro bem como encontrei, em 1956, uma matéria sobre a nova Brasília em uma edição da revista *Time*. Eu tinha 11 anos. O artigo revelou a existência futura de uma cidade, exatamente no centro do país; um sonho de uma cidade que logo se tornaria realidade. Decidi naquele momento me tornar um arquiteto. Não somente um arquiteto, mas um arquiteto brasileiro”. Disponível em <http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/>. Acesso em 05 nov. 2020.

⁹² “Ele encontrou uma nova inspiração em um seminário sobre cinema e arquitetura na universidade de Delft. Um dos professores de lá, Gerrit Oorthuys, havia convidado o grupo 1,2,3, enz. para participar, confessando que tinha inveja do trabalho que faziam e do seu estilo de vida selvagem, conforme ele presumia. Koolhaas tentou convencê-lo de que fazer cinema era na verdade um processo ainda mais difícil, meticuloso e chato do que a arquitetura e que a arquitetura era de fato uma ocupação mais importante. Talvez ele tenha ido tão longe que começou a acreditar nisso; pouco depois, ele foi para Londres estudar na AA School” (LOOTSMA, 2016, p. 86, tradução nossa). No original: “He found new inspiration in a seminar on film and architecture at the university in Delft. One of the tutors there, Gerrit Oorthuys, had invited the 1,2,3, enz. group to participate, confessing that he was jealous of the work they did and of their as he presumed wild lifestyle. Koolhaas tried to convince him that filmmaking was actually an even more difficult, painstaking, and boring process than architecture and that architecture was in fact a more important occupation. Perhaps he went so far that he started to believe this himself; shortly after, he went to London to study at the AA School” (LOOTSMA, 2016, p. 86).

pelo cinema, representado pelos trabalhos do grupo o 1, 2, 3, enz, e o cineasta (e ex-jornalista) retribui os elogios afirmando a Arquitetura como uma profissão socialmente mais importante do que o cinema.

Após este encontro e a sinergia descoberta entre os dois, Oorthuys, um dos primeiros historiadores de Arquitetura holandesa a se dedicar ao estudo do construtivismo russo, introduz a Arquitetura soviética e Ivan Leonidov a Koolhaas, um tema que acaba se tornando no ponto de convergência entre eles e se desdobra em uma longa parceria de pesquisa⁹³. Koolhaas e Oorthuys passam a conduzir uma longa investigação acadêmica sobre este pouco conhecido arquiteto russo⁹⁴, um estudo que culminará em uma série de viagens a Moscou nos anos seguintes. De acordo com Marullo (2013), Koolhaas encontra nos trabalhos de Leonidov a mesma dinâmica de produção e investigação produzida por ele em seus roteiros para cinema e reportagens para o jornal:

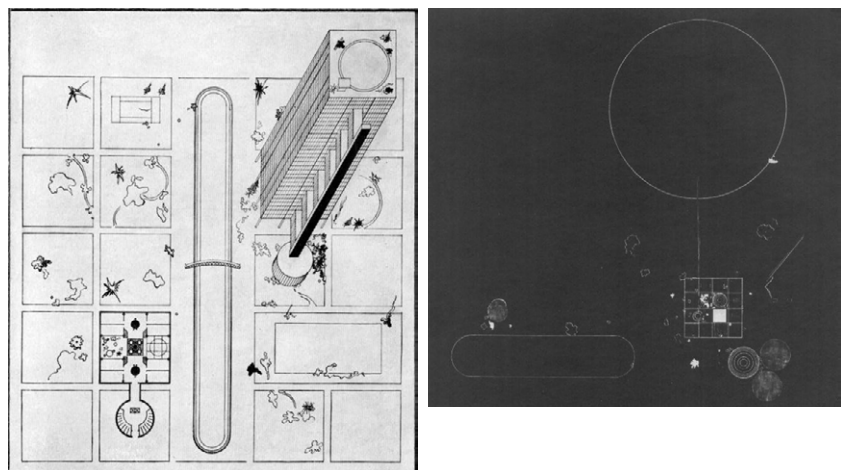
Nos projetos de Leonidov, colagens e textos concisos, Koolhaas encontra inesperadamente os mesmos instrumentos, táticas e temas que ele vinha explorando em seus filmes e roteiros, o mesmo esforço para representar a imprevisibilidade da realidade através da simplicidade de um enquadramento, seja em um texto, um roteiro ou um projeto (MARULLO, 2013, p. 60, tradução nossa)⁹⁵.

⁹³ A parceria de pesquisa entre Koolhaas e Oorthuys sobre o arquiteto soviético Ivan Leonidov se estenderá até a publicação de um artigo de ambos em 1976 na revista *Oppositions* 2, produzida pelo IAUS de Peter Eisenman.

⁹⁴ "Em 1966, em um seminário sobre cinema e arquitetura na Universidade Técnica em Delft, Koolhaas conheceu Oorthuys, um professor de história especialista em construtivismo que estava trabalhando com Gerrit Rietveld. Koolhaas e Oorthuys então desenvolveram uma pesquisa sobre Ivan Leonidov" (GARGIANI, 2019, p. 4, tradução nossa). No original: "In 1966, at a seminar on cinema and architecture at the Technische Universiteit in Delft, Koolhaas met Gerrit Oorthuys, a professor of history and expert on constructivism who was working with Gerrit Rietveld. Koolhaas and Oorthuys then conducted research on Ivan Leonidov" (GARGIANI, 2019, p. 4).

⁹⁵ No original: "In Leonidov's projects, collages and concise texts, Koolhaas unexpectedly encountered the same instruments, tactics and issues he had been exploring in his movies and scripts, the same effort to index the unpredictability of reality via the simplicity of a frame, whether through a text, a screenplay or a plan" (MARULLO, 2013, p. 60).

Figura 34 – Imagens da proposta de Leonidov para uma célula da cidade industrial de Magnitogorsk e planta para uma tipologia possível de Clube dos Trabalhadores



Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2015/08/25/ivan-leonidov-artist-dreamer-poet/> e <http://tehne.com/event/arhivsyachina/arhiv-sa-proekt-kluba-novogo-socialnogo-tipa-1929>. Acesso em 05 out. 2021.

LEONIDOV

Existem diversos relatos – diretos e indiretos – sobre a experiência de Koolhaas na Rússia; porém, acreditamos que um dos mais interessantes foi coletado por Carlos Garcia Gonzalez, em sua entrevista com o arquiteto em novembro de 2011 e transcrita em sua tese de Doutorado:

CG: Com estes antecedentes culturais você viajou à antiga URSS e deve ter acontecido algo importante lá, porque posteriormente você foi estudar arquitetura em Londres.

RK: Fui à antiga URSS com Gerry Oorthuys. Ele e Max Risselada estavam tentando fazer uma exposição sobre o Construtivismo Russo e haviam colecionado muitas publicações. Fizeram algumas viagens de investigação e eu fui em uma delas.

CG: O que você viu lá?

RK: Vi o Monumento e Mausoléu de Lenin, o Kremlin, obras de Melnikov, Golosov, Ginzburg, basicamente tudo o que se pode ver em Moscou. Depois fomos a São Petesburgo e lá vimos coisas de Nikolsky, conhecemos a família de Rodchenko e também a de Leonidov. Tive a vantagem de que meus amigos sabiam muito sobre o tema e compartilharam comigo seus conhecimentos embora eu sempre tenha mantido minha própria opinião. Em algumas ocasiões eles pensavam que algo era especial e eu não achava, e vice-versa. Eles eram mais dogmáticos e eu estava mais interessado na arquitetura stalinista que me parecia muito bonita, e isso me fazia ter um olhar mais abrangente que meus companheiros.

CG: Me interessa saber o que você viu nisso, conceitualmente falando.

RK: Conceitualmente vi o comunismo. Acredito que esta foi a maior revelação. Ali estava um sistema político que abarcava tudo, que dava um mundo para as pessoas e organizava seu dia a dia. Sem dúvida isso foi o mais importante, mas isso não significa que me tornei comunista, somente experimentei um sentimento profundamente emocionante e comovedor. Quando estava no Mausoléu de Lenin havia uma fila enorme de pessoas esperando para entrar. Ainda tenho a fotografia (Rem Koolhaas se levanta, sai da sala, dá certas instruções a Stephan Petermann, que tem sua estação de trabalho do outro lado do vidro que nos separa, e retorna). Acredito que ele poderá providenciar uma boa quantidade de fotos que fiz durante esta viagem onde você poderá ver do que estou falando.

(Na foto tirada pelo próprio Koolhaas durante aquela viagem, do alto de um hotel, se pode ver uma enorme fila de pessoas esperando pela sua vez de entrar no Mausoléu de Lenin, enquanto suportam temperaturas abaixo de zero em meio à uma paisagem nevada) (GONZALEZ, 2014, p. 261, tradução nossa)⁹⁶.

⁹⁶ “CG: Con estos antecedentes culturales viajaste a la antigua URSS y allí debió ocurrir algo importante, puesto que posteriormente te fuiste a estudiar arquitectura a Londres. RK: Fui a la antigua URSS con Gerry Oorthuys. Él y Max Risselada estaban intentando hacer una exposición sobre el Constructivismo ruso y habían colecionado muchas publicaciones. Hicieron algunos viajes de investigación y yo fui a uno de ellos. CG: Qué viste allí? RK: Vi el Monumento y el Mausoleo de Lenin, el Kremlin, obras de Melnikov, Golosov, Ginzburg, basicamente todo lo que uno puede ver em Moscú. Después fuimos a San Petersburgo y allí vimos cosas de Nikolsky, conocimos a la familia de Rodchenko y también la de Leonidov. Tuve la ventaja de que mis amigos sabían mucho sobre el tema y compartieron conmigo sus conocimientos aunque yo siempre mantuve mi propia opinión. En algunas ocasiones ellos pensaban que algo era especial y yo no lo veía y viceversa. Ellos eran más dogmáticos y yo estaba más interesado en la arquitectura estalinista que me parecía muy bonita, y esto me hacía tener una mirada más amplia que la de mis compañeros. CG: Me interesa saber qué viste allí conceptualmente hablando RK: Bueno, conceptualmente hablando vi el comunismo. Creo que esa fue la mayor revelación. Allí había un sistema político que abarcaba todo y que daba un mundo para todas las personas a las que orquestaba su día a día. Sin duda eso fue lo más importante, pero eso no significa que me volviera comunista sólo experimenté un sentimiento profundamente emocionante y conmovedor. Cuando estaba en el Mausoleu de Lenin había una cola de personas enorme esperando entrar. Todavía tengo la fotografía (Rem Koolhaas se levanta, sale del despacho, da ciertas instrucciones a Stephan Petermann que tiene su puesto de trabajo al otro lado del vidrio que nos separa y vuelve). Creo que él podrá proporcionarte un buen número de fotos que hice durante ese viaje donde podrás ver de lo que hablo. (En la imagen tomada por el propio Koolhaas durante aquel viaje desde lo alto de un hotel, se puede apreciar una gran cola de gente esperando su turno para poder entrar y ver mausoleo de Lenin, mientras soportan temperaturas bajo cero en una paisagem nevada)” (GONZALEZ, 2014, p. 261).

⁹⁷As entrevistas com Elia Zenghelis (seu ex-professor e fundador do OMA) e Madelon Vriesendorp (ex-esposa e também fundadora do OMA) corroboram perfis e reportagens sobre o arquiteto, nos quais predominam os relatos de agressividade e desequilíbrio emocional do arquiteto frente à condução cotidiana da produção do escritório. O retrato estabelecido por Bjarke Ingels, ex-funcionário do OMA, sobre os motivos da sua saída também deixam claro que as agressões e o assédio moral são a marca registrada do seu ex-chefe. Por fim, a surpresa de Koolhaas diante do clima saudável do BIG, em sua visita ao escritório, pode ser lida em oposição ao ambiente tóxico promovido por ele à frente do OMA. Ver relato de Zenghelis em Davidson (2014); Vriesendorp em Gonzalez (2014). Reportagens nas quais o temperamento do arquiteto é apresentado com mais detalhes: Pleij (2014) e Zalewski (2005). A entrevista de Bjarke Ingels à *The New Yorker*, com citações ao assédio moral corriqueiro no OMA, em Parker (2012) e, finalmente, a declaração involuntariamente “confessional” de Koolhaas, surpreso pelo ambiente saudável promovido no BIG, provavelmente um contraste chocante em relação ao que o arquiteto estaria acostumado: “Nós somos amigos. Uma vez, durante o horário do almoço, eu usei meu escritório para preparar uma apresentação de concurso. (Nós perdemos.) No menu daquele dia havia quiche. Uau, eu pensei, então é possível fazer uma grande arquitetura sem violar a zona de conforto de ninguém?” Tradução nossa. No original: “We are friends. Once, during lunchtime, I used his office to prepare a competition presentation. (We lost.) On the menu that day was quiche. Wow, I wondered, so you can do great architecture without violating anyone’s comfort zone?”. Disponível em <https://time.com/4301248/bjarke-ingels-2016-time-100/>. Acesso em 26 set. 2021.

⁹⁸ Ivan Leonidov’s *Dom Narkomtjajprom*, Moscow, by Rem Koolhaas and Gerrit Oorthuys. 9 páginas com 14 ilustrações p&b. *Oppositions* 2 (jan/1974; 124 páginas).

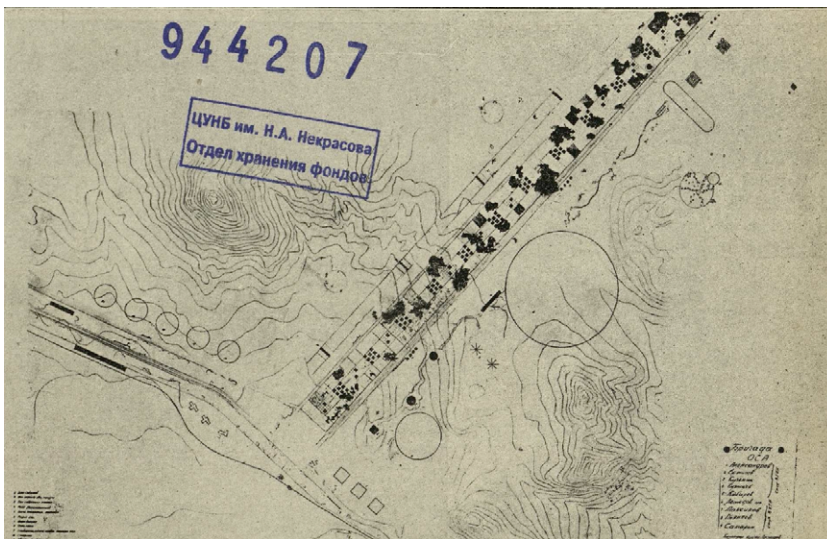
⁹⁹ No original: “In 1966 I first heard of a brief moment of time – the Constructivists in the Soviet Union, 1923 – where the most intimate details of daily life became the legitimate subject of the architect’s imagination. I could not resist my late participation – to think of architecture not as a form, but as organization, to influence the way lives are lived, an ultimate form of script writing” (KOOLHAAS, 2004, p. 44).

A parceria de pesquisa entre Oorthuys e Risselada, citada por Koolhaas, acabaria se desfazendo após a primeira viagem à URSS, devido à constante vigilância da KGB, um fato que incomodou profundamente ao jovem Max Risselada e o levou a abandonar o projeto (GONZALEZ, 2014), sendo prontamente substituído por Koolhaas. O interesse geral de Oorthuys sobre o Construtivismo Russo, acabaria, junto a seu novo parceiro, orientado para uma pesquisa centrada na figura de Ivan Leonidov. O tema comum se tornou o projeto de um livro sobre a vida deste arquiteto. Leonidov protagonizou a produção soviética durante a década de 1930 pelo caráter renovador de suas propostas ante a disputa entre racionalistas e construtivistas pela hegemonia do discurso na URSS.

O fascínio de Koolhaas pelo arquiteto foi um fator de aproximação e conexão com Oorthuys, porém, à medida que a pesquisa sobre Leonidov avançava, a personalidade obsessiva e arrogante de Koolhaas⁹⁷ passou a incomodar Oorthuys, a ponto de, finalmente, provocar um rompimento da amizade entre eles (GONZALEZ, 2014, p. 120). A pesquisa conjunta produziu apenas um artigo publicado na revista *Oppositions* 2 em 1976⁹⁸; o livro nunca foi concluído. De qualquer modo, em reiteradas ocasiões, o arquiteto reafirma a importância da experiência em solo soviético como o ponto decisivo em sua escolha pela Arquitetura:

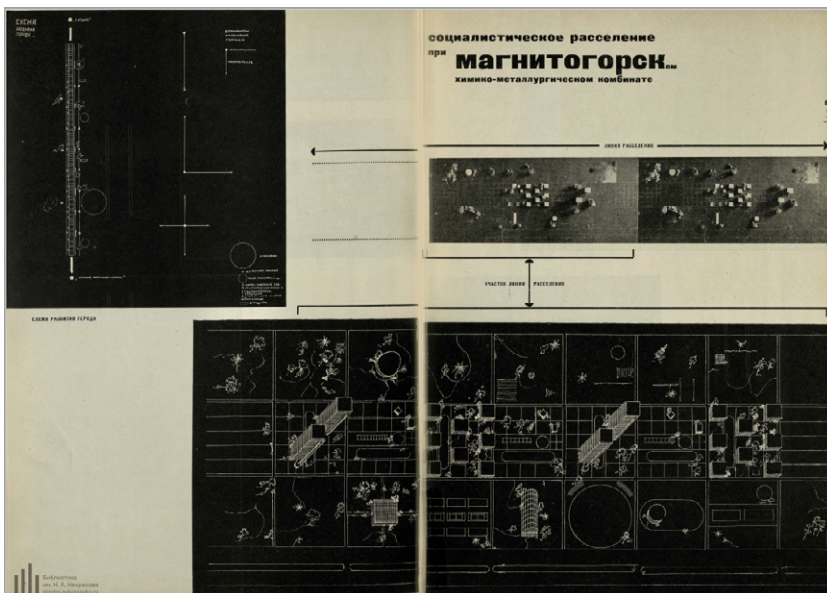
Em 1966 eu ouvi pela primeira vez sobre um breve momento na história – os Construtivistas na União Soviética, 1923 – onde os mais íntimos detalhes da vida cotidiana se tornaram o tema legítimo da imaginação dos arquitetos. Eu não pude resistir à minha participação tardia – pensar em arquitetura não como uma forma, mas como organização, para influenciar a forma como as vidas são vividas, uma forma definitiva de escrever roteiros (KOOLHAAS, 2004, p. 44, tradução nossa)⁹⁹.

Figura 35 – Proposta da OCA (Organização dos Arquitetos Contemporâneos) para o Assentamento Socialista e Polo Metalúrgico e Petroquímico de Magnitogorsk, liderada por Ivan Leonidov e composta pelos arquitetos Alexandrov, Ermilov, Kuzmin, Kuznetsov, Kibirev, Maksimov, Pyankov e Samarin



Fonte: SA – Sovremennaiia arkhitektura (CA: Contemporary Architecture), n. 3, 1930, p. 3. Disponível em <http://tehne.com/library/sovremennaya-arhitektura-zhurnal-1926-1930>. Acesso em 14 jul. 2021.

Figura 36 – Proposta da OCA (Organização dos Arquitetos Contemporâneos) para o Assentamento Socialista e Polo Metalúrgico e Petroquímico de Magnitogorsk, liderada por Ivan Leonidov e composta pelos arquitetos Alexandrov, Ermilov, Kuzmin, Kuznetsov, Kibirev, Maksimov, Pyankov e Samarin



Fonte: SA – Sovremennaiia arkhitektura (CA: Contemporary Architecture), n. 3, 1930, p. 6-7. Disponível em <http://tehne.com/library/sovremennaya-arhitektura-zhurnal-1926-1930>. Acesso em 14 jul. 2021.

¹⁰⁰ Em entrevista a Vladimir Pozner, para a *Strelka Magazine* (2018), o arquiteto corrobora o ano de 1967 como o ano de sua viagem. Contudo, em sua publicação *Content* (2004, p. 393) o arquiteto declara o ano de 1969 como o ano de sua primeira visita à Rússia. A tese de Gonzalez (2014) também aponta declarações contraditórias de parceiros do arquiteto que confirmam esta versão. Contudo a afirmação enfática do arquiteto, repetida em diversas entrevistas e declarações públicas, sobre o papel da experiência russa em sua decisão pela Arquitetura, leva a acreditar, portanto, na data de 1967. Entretanto, mesmo publicações consagradas sobre a biografia pública do arquiteto (GARGIANI, 2019) não trazem documentos que comprovem a data da viagem (recibos de viagem, registros de faltas na AA referentes ao período da viagem, registros de hotéis ou fotografias com data).

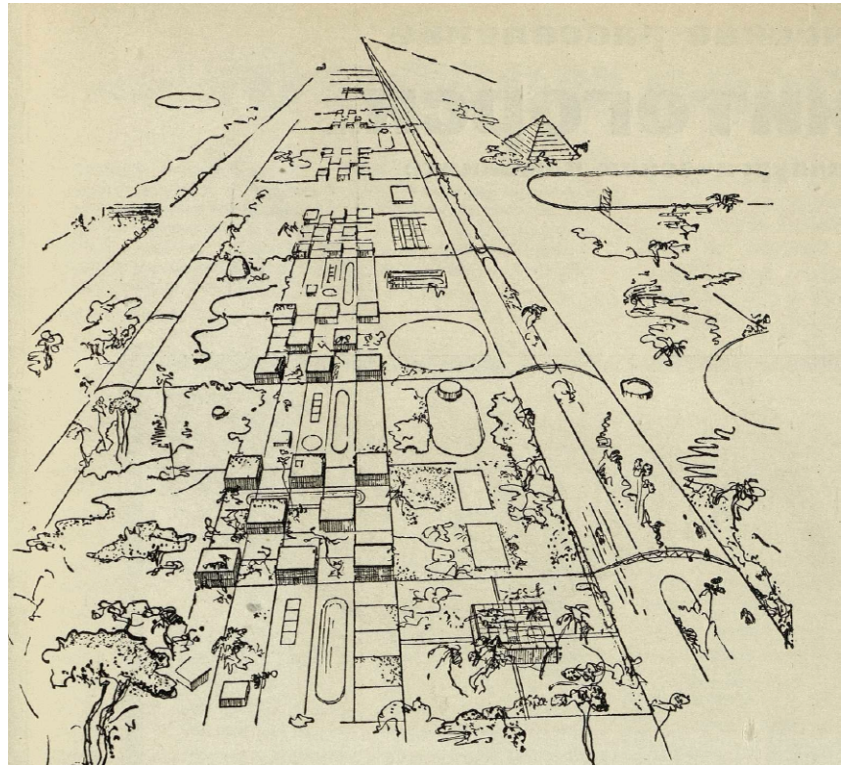
¹⁰¹ Embora esteja certo quanto à sua carreira como arquiteto, Koolhaas mantém a parceria com Rene Daalder escrevendo roteiros para cinema como fonte de renda necessária para custear a caríssima escola inglesa escolhida por ele (KOOLHAAS, 1995, p. 216). Esta dupla carreira persistirá de forma cada vez mais esporádica até 1974 (LOOTSMA, 2016, p. 85), quando a última produção conjunta de Koolhaas e Daalder, *Hollywood Tower*, é finalizada (GARGIANI, 2019, p. 14, em nota).

¹⁰² Koolhaas sempre alegou a influência de EYCK e a menor duração do curso inglês como os fatores decisivos para sua mudança. Contudo, estes argumentos são colocados em cheque por outras evidências (como a entrevista de Max Risselada a Carlos Garcia Gonzalez) e fica claro que a escolha representa muito mais a atração de Koolhaas pelo ambiente cultural da escola inglesa e a atração exercida pela metrópole, em oposição ao caráter provinciano, organizado, e, sobretudo, extremamente politizado de Delft e da sociedade holandesa de modo geral (GONZALEZ, 2014, p. 92-3).

¹⁰³ De acordo com o relato do arquiteto, é nesse hiato temporal (entre sua decisão e o início da próxima turma na escola inglesa) que ele produz *White Slave*, o “[...] mais caro, e ao mesmo tempo menos popular filme da história da Holanda. [...] Então Rene queria fazer seu primeiro filme. Eu tinha acabado de decidir me tornar um arquiteto e pedido demissão como jornalista. Então eu tinha um ano disponível e nós passamos cada dia daquele ano escrevendo o roteiro” (FIKTION, 2016). O fracasso do filme acabaria induzindo Rene ao “exílio” voluntário em Los Angeles nos EUA, para onde Koolhaas passa a viajar para colaborações cada vez mais esporádicas em cinema conforme cresce seu envolvimento com o universo da Arquitetura. Ver <http://fiktion.cc/die-weise-sklavin-the-white-slave-on-january-31-2016-fiktions-cofounder-ingo-niermann-talked-to-rem-koolhaas-in-amsterdam-about-the-white-slave-in-the-run-up-to-the-screenplays-pl/> e Lootsma, 2016, p. 82.

¹⁰⁴ Arquiteto inglês fundador do grupo Archigram que se dedicava à produção de projetos utópicos futuristas, publicados em sua revista homônima, utilizando como identidade gráfica os padrões psicodélicos de tipologia e cores característicos dos anos 1960.

Figura 37 – Proposta da OCA (Organização dos Arquitetos Contemporâneos) para o Assentamento Socialista e Polo Metalúrgico e Petroquímico de Magnitogorsk, liderada por Ivan Leonidov e composta pelos arquitetos Alexandrov, Ermilov, Kuzmin, Kuznetsov, Kibirev, Maksimov, Pyankov e Samarin



Fonte: SA – Sovremennaja arkhitektura (CA: Contemporary Architecture), n. 3, 1930, p. 9. Disponível em <http://tehne.com/library/sovremennaya-arhitektura-zhurnal-1926-1930>. Acesso em 14 jul. 2021.

A viagem de Koolhaas à URSS aconteceria em 1967¹⁰⁰, aos 22 anos de idade, e seria, para todos os efeitos, o ponto de virada de sua carreira, abandonando igualmente o cinema e o jornalismo¹⁰¹. Influenciado por Aldo Van Eyck (GONZALEZ, 2014, p. 92)¹⁰² o jovem Rem escolherá o curso da Architectural Association (AA) de Londres para construir sua formação em Arquitetura. Inspirado pelos projetos de Leonidov e pelos ideais transformadores do comunismo (manifestados nos projetos construtivistas), a perspectiva do estudante de colocar em prática seu aprendizado autodidata cresce proporcionalmente ao seu aprofundamento nos temas da disciplina, e é potencializada pela espera inesgotável de quase um ano¹⁰³, antes de finalmente iniciar seu curso na Inglaterra.

Koolhaas nutria uma expectativa bastante prática em relação ao aprendizado oferecido pela Architectural Association, entretanto, naquele momento, Peter Cook¹⁰⁴ era o grande nome da vanguarda inglesa e

exercia uma forte influência sobre o currículo da escola. O arquiteto era responsável pelo estúdio do quinto – e último – ano do curso da escola inglesa e sua relação com Koolhaas foi marcada, desde o princípio, pela completa incompatibilidade de gênio entre ambos. O pragmatismo e a dedicação incessante ao trabalho, características que o próprio Koolhaas já ressaltou diversas vezes como heranças de sua formação Calvinista Holandesa¹⁰⁵ – conjugadas ao seu interesse tardio pela disciplina – produziram uma expectativa ambiciosa por um aprendizado rápido e um método claro e objetivo de ensino de projeto (GONZALEZ, 2014). Entretanto, a proposta pedagógica que ele encontraria na AA sob o comando de Peter Cook poderia ser caracterizada em oposição completa ao modelo idealizado por Koolhaas. Nas disciplinas conduzidas por Cook e pelos demais arquitetos ligados a ele, prevaleciam exercícios experimentais e uma abordagem focada em sátira e criatividade, a exemplo dos projetos desenvolvidos pelo arquiteto no Archigram. A decepção de Koolhaas em relação ao ambiente da Architectural Association no momento do seu ingresso na escola é descrita pelo arquiteto de forma debochada nesta passagem:

A CENA. Architectural Association, Londres 1970-72: uma escola mergulhada em sexo, drogas e rock and roll, no bar um cartaz do David Bowie; flashback para alguém em histeria experimental acelerada pelos projetos visionários do Archigram, a resposta da Arquitetura aos Beatles; parcialmente galvanizada pelos atos políticos europeus do Maio de 68; intoxicada pelo urbanismo-paz-e-amor americano espontâneo de Woodstock e sua sombra, a violência erótica de Altamont; sustentada pela espuma propalada pelo pensamento intelectual francês; atraída pelo desenho, afinidades com o Mod e com a Carnaby Street, com o antidesenho, a arrogância das cidades infinitas de Yona Friedman e dos italianos do Superstudio e Archizoom. Qualquer coisa serve, vale tudo. Para os ateliês, escreva um livro se você quiser. Dance ou mije nas calças se quiser. Estrutura, legislação ou sistemas de ar condicionado? Vá pra Suíça (KOOLHAAS et al, 1972 apud KIPNIS, 2001 in GARGIANI, 2019, p. 4, tradução nossa)¹⁰⁶.

ARCHITECTURAL ASSOCIATION

Após seu primeiro ano na AA, marcado pela frustração acadêmica¹⁰⁷, Koolhaas acaba encontrando um ambiente compatível com seus interesses, e cujo método respondia às suas expectativas (sobre o aprendizado da arquitetura), no estúdio conduzido por Elia Zenghelis,

¹⁰⁵ Referindo-se, muito provavelmente, aos valores de austeridade e dedicação ao trabalho, doutrinas fundamentais desta vertente de pensamento protestante.

¹⁰⁶ No original: "THE SCENE. London's Architectural Association 1970-72: a school awash in sex, drugs and rock and roll, David Bowie hanging at the bar; flash to a person with experimental hysteria quickened by the visionary projects of Archigram, architecture's answer to the Beatles; galvanized, sort of, by the European action politics of May 1968; intoxicated by the spontaneous American Love-urbanism of Woodstock and its shadow, the erotic violence of Altamont; edified by the froth of the rumors of French intellectual thought; drawn to design, to mod and Carnaby Street, and to antidesign, to the swagger of the infinite cities of Yona Friedman and Italy's Superstudio and Archizoom. Anything goes, everything goes. For studio, write a book if you want. Dance or piss your pants if you want. Structure or codes or HVAC? Go to Switzerland" (KOOLHAAS et al, 1972 apud KIPNIS, 2001 in GARGIANI, 2019, p. 4, em nota).

¹⁰⁷ "Durante seu primeiro ano na AA, Koolhaas frequentou as aulas de Tony Dugdale, um arquiteto do círculo do Archigram, o que o deixou desiludido e frustrado" (MASTRIGLI, 2013, tradução nossa). No original: "During his first year at the AA, Koolhaas attended the course taught by Tony Dugdale, an architect from the circle of Archigram, which left him deluded and frustrated" (MASTRIGLI, 2013).

que acabaria se tornando seu grande mentor na escola e, posteriormente, seu sócio no OMA. Zenghelis descreve da seguinte forma o encontro com o jovem estudante:

[...] Ele entrou no meu curso em 69, após um primeiro ano traumático. Segundo ele, por causa da ideologia pós-Archigram, baseada em humor, do professor do primeiro ano, ele voltava pra casa chorando. Na verdade, o relatório de conclusão do primeiro ano de Rem afirmava: "Se Rem quer se tornar um arquiteto, é melhor ele se dedicar com mais seriedade". Rem era um lutador muito sedutor e agressivo. Eu era muito jovem, e ele era apenas sete anos mais novo, com 24 anos. Ele já havia trabalhado como jornalista e era apaixonado por arquitetura. Ele estava pesquisando Ivan Leonidov e já havia começado a escrever um livro sobre Leonidov em colaboração com Gerrit Oorthuys. Então Rem veio como um aluno do segundo ano e ficou dois anos. Ele também se tornou um de meus palestrantes sobre construtivismo russo e, em particular, Leonidov. Também sobre o Muro de Berlim, que foi a história da sua tese (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 76, tradução nossa)¹⁰⁸.

O professor se refere à viagem de estudos realizada por Koolhaas em 1971, como parte do programa de estudos da AA, no qual os alunos, na metade do curso, deveriam produzir um relatório sobre alguma edificação significativa para a disciplina. Koolhaas escolhe analisar o Muro de Berlim como seu objeto de estudo. Zenghelis era um jovem professor grego do segundo ano, cujo ateliê gozava de uma relativa independência em meio ao onipresente domínio da ideologia projetiva do Archigram. Não por acaso, Koolhaas se inscreveu para uma vaga em seu curso buscando demonstrar toda sua erudição e capacidade crítica através de sua proposta *The Surface*, uma ambiciosa leitura da condição metropolitana e sua relação com a Arquitetura.

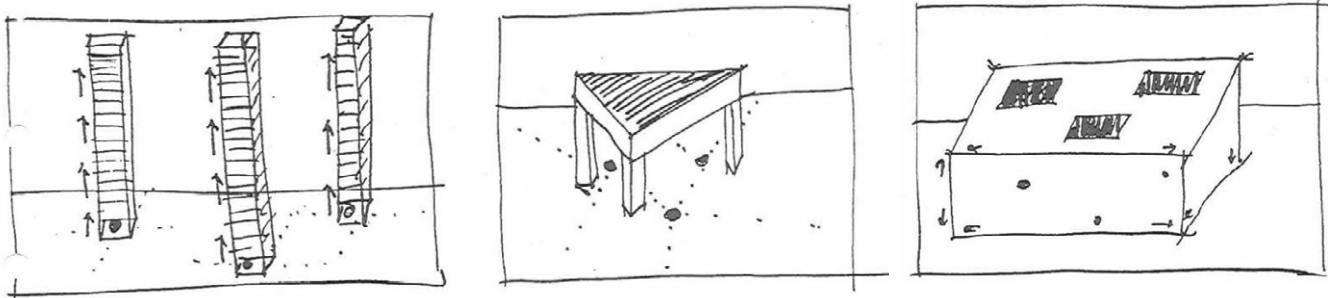
O estudo de Koolhaas investiga a formação (ou existência) de centralidades urbanas e desenvolve dezenas de simulações de configurações morfológicas arquitetônicas como possibilidades de resposta específicas a determinadas condições. Por meio de diagramas, imagens e texto o arquiteto demonstra um entendimento raro do repertório da Arquitetura para um aluno de primeiro ano e estabelece um conjunto de hipóteses e teorias que podem ser relacionadas a textos e projetos posteriormente consagrados em sua carreira como arquiteto. Elia Zenghelis ficou bastante impressionado pelo jovem estudante. Koolhaas conquistou sua vaga na concorrida Unit 9¹⁰⁹ comandada por

¹⁰⁸ No original: "He joined my unit in '69, after a traumatic first year. According to him, he would go home in tears because of the fun-based post-Archigram ideology of the first-year master. In fact, Rem's end-of-year report had stated, 'If Rem wants to become an architect, he'd better pull his socks up.' Rem was a very seductive, aggressive fighter. I was very young, and he was only seven years younger, 24. He had already worked as a journalist, and he was passionately engrossed in architecture. He was researching Ivan Leonidov and had already started to writing a book on Leonidov in collaboration with Gerrit Oorthuys. So Rem came as a second-year student and stayed two years. He also became one of my lecturers, on Russian constructivism and, in particular, Leonidov. Also on the Berlin Wall, which was his history thesis" (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 76).

¹⁰⁹ O sistema de ensino introduzido por John (Michael) Lloyd na Architectural Association organizava os alunos em ateliês verticais no qual cada professor era responsável por uma unidade de ensino na qual participavam alunos de diferentes anos. A Unit 9 (unidade 9) foi atribuída a Elia Zenghelis que chegou a contar com 80 alunos em seus cursos anuais na escola (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 75-6).

Zenghelis (GONZALEZ, 2014, p. 47).

Figura 38 – Diagramas de The Surface (1969), em que Rem Koolhaas investiga as relações possíveis de intervir sobre centralidades urbanas a partir de configurações morfológicas distintas da Arquitetura



Fonte: Gonzalez, 2014, p. 49-50.

BERLIM

Figura 39 – Cartão postal de Berlim



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 212-3.

A mistura característica de massa e vazio, história e destruição, a coexistência da forma histórica e realidade radicalmente alterada não existe em nenhum outro lugar como existe em Berlim. O espectro de contradições acumuladas aqui teve um efeito especialmente estimulante no senso de experimentação e no otimismo urbano peculiar do OMA: a situação insular da Berlim Ocidental parecia provocar questões de identidade em torno do organismo artificial da metrópole de uma forma totalmente única (NEUMEYER; ROGIER, 1990, p. 38, tradução nossa)¹¹⁰.

¹¹⁰ No original: "The characteristic mixture of mass and void, history and destruction, the coexistence of historical form and radically altered reality exists nowhere else as it does in Berlin. The spectrum of contradictions accumulated here has had a specially stimulating effect on OMA's sense of experimentation and peculiar urban optimism: the islandlike situation of West Berlin seemed to provoke questions of identity around the artificial organism of the metropolis in a wholly unique way" (NEUMEYER; ROGIER, 1990, p. 38).

A escolha inusual do Muro de Berlim como objeto de estudo, subvertendo a lógica tradicional dos estudos acadêmicos¹¹¹, demonstram a verve heterodoxa do então estudante de arquitetura Rem Koolhaas. Uma característica que já havia sido explorada tanto em seu trabalho como jornalista quanto em sua produção cinematográfica.

Figura 40 – Muro de Berlim (1971). Fotografia: Rem Koolhaas



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 218.

Figura 41 – “The Allotments”, Rem Koolhaas (1972)



¹¹¹ De acordo com Koolhaas (KOOLHAAS, 1995, p. 216) o “Summer Study” era uma das poucas obrigações formais do processo pedagógico da Architectural Association (que, nas palavras do autor, era um “sistema caótico”), no qual, ironiza o autor, os estudantes buscavam encontrar edifícios históricos situados em locações preferencialmente de clima agradável (Grécia, Itália, etc).

Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Rem-Koolhaas-The-Allotments-from-RL-Koolhaas-and-E-Zenghelis-with-M-Vriesendorp_fig2_233115606. Acesso em 05 out. 2021.

Ler *Field Trip*, texto de 1993 (publicado originalmente em 1995 no livro *S, M, L, XL*) no qual Koolhaas relata a experiência vivenciada em Berlim durante seu trabalho de campo, permite observar as nuances de fusão entre realidade e ficção que caracterizam a produção teórica do arquiteto e seus processos de controle de narrativa por meio de publicações autorais. O texto é, simultaneamente, um relato histórico e um conto fantasioso, no qual o arquiteto, retrospectivamente, reconta sua trajetória, com doses de ironia e sarcasmo mediante sua lembrança parcial e questionável dos acontecimentos. Contudo, respeitados possíveis equívocos históricos propositais ou frutos de lapsos de memória, muitos dos fatos ali observados foram efetivamente desenvolvidos em projetos do OMA, conforme observa Neumeyer:

O lugar de origem do OMA não é Nova Iorque, como se poderia supor, mas Berlim. De lá um caminho levou até Manhattan, e, portanto, à frente do **Nova Iorque Delirante** de 1978, um livro através do qual Koolhaas se tornou amplamente conhecido, uma menos espetacular, mas igualmente “delirante” Berlim precisa ser situada. Como um fio de Ariadne, esta Berlim perpassa os primeiros projetos e testemunha silenciosamente o passado do Office for Metropolitan Architecture, cuja história – como poderia ser diferente nesta cidade? – começou diretamente no Muro de Berlim. Os paradoxos e aporias no solo arenoso do Portão de Brandenburgo representaram um modo de perceber a realidade que treinou bem o olhar para o terreno psicológico da metrópole e seu “delírio”. Neste lugar, a fome de realidade poderia encontrar alimento exótico em abundância, e o desejo pela contradição poderia descobrir repentinamente superfícies de atrito para desnudar o conteúdo poético secreto dessa realidade (NEUMEYER, 1990, p. 38, tradução nossa)¹¹².

A afirmação dos reflexos dessa experiência em Berlim, sobre a visão de Koolhaas em relação às contradições do espaço urbano metropolitano, pode ser constatada desde as primeiras observações publicadas em *Field Trip*. Um bom exemplo pode ser lido no trecho a seguir, em que o arquiteto contrapõe a relação dialética entre o sentido da palavra liberdade, associada ao lado capitalista – simbologia que foi intensamente promovida pelo ocidente durante a guerra fria –, e a ironia de seu confinamento territorial pelo Muro¹¹³. As palavras de Koolhaas apontam a ironia e a contradição latente entre o discurso e a realidade na qual, paradoxalmente, a Berlim ocidental se configurava em uma ilha

¹¹² No original: “OMA’s place of origin is not New York, as one might assume, but Berlin. From there a path led to Manhattan, and thus, ahead of the **Delirious New York** of 1978, a book through which Koolhaas became widely known, a less spectacular but similarly ‘delirious’ Berlin is to be located. Like a red thread, this Berlin winds throughout the early projects and bears silent witness to the past of the Office for Metropolitan Architecture, whose history – how could it be otherwise in this city? – started directly at the Berlin Wall. The paradoxes and aporias in the sandy soil of the Mark Brandenburg represented a mode of perceiving reality that trained the eye well for the psychological terrain of the metropolis and its ‘delirium’. In this place, the hunger for reality could find abundant, exotic nourishment and the desire for contradiction could discover sudden surfaces of friction to lay bare the secret poetic content of this reality” (NEUMEYER, 1990, p. 38).

¹¹³ Berlim fica na região nordeste da Alemanha. A divisão territorial entre Oriente (leste) e Ocidente (oeste) transformou a porção ocidental da capital em uma região insular dentro do território oriental, cujo único acesso livre só podia ocorrer pelo ar; todos os acessos terrestres passavam necessariamente pelos postos de controle instalados nas aberturas do muro.

prisioneira, cercada por todos os lados pela Alemanha Oriental e isolada pela barreira intransponível:

Outro choque: não é a Berlim Leste que está aprisionada, mas a Oeste, a “sociedade aberta”. Na minha imaginação, estupidamente, o muro era uma simples divisão, majestosa, de norte a sul; limpa, uma demarcação filosófica; um elegante Muro das Lamentações moderno. Agora me dou conta que **circunda** a cidade, paradoxalmente tornando-a “livre”. Possui 165 quilômetros de comprimento e confronta todas as condições de Berlim, incluindo lagos, florestas, periferia; partes dele são intensamente metropolitanas, outras suburbanas (KOOLHAAS, 1995, p. 218, tradução nossa)¹¹⁴.

Figura 42 – Mapa do muro de Berlim



Fonte: https://www.pngkey.com/download/u2r5e6y3y3y3e6y3_map-of-the-berlin-wall-separating-west-berlin/. Acesso em: 17 jul. 2021.

¹¹⁴ No original: “Other shock: it is not East Berlin that is imprisoned, but the West, the ‘open society’. In my imagination, stupidly, the wall was a simple, majestic north-south divide; a clean, philosophical demarcation; a neat, modern Wailing Wall. I now realize that it **encircles** the city, paradoxically making it ‘free’. It is 165 kilometers long and confronts all of Berlin’s conditions, including lakes, forests, periphery; parts of it are intensely metropolitan, others suburban” (KOOLHAAS, 1995, p. 218).

A prosa do arquiteto holandês flui com uma poética inusual para os padrões da disciplina e revela, além do olhar crítico para as contradições da metrópole – potencializados pela condição singular imposta pelo muro divisor da capital alemã –, o refinamento literário adquirido ao longo dos anos de trabalho como jornalista e roteirista. A escolha das palavras, as alegorias, metáforas e, mais do que tudo, as imagens e símbolos evocados pela seleção minuciosa de conceitos e a descrição precisa dos detalhes conferem ao texto uma densidade singular, capaz

não apenas de fazer ver com palavras (aquilo que não pode ser percebido somente com as fotografias) como também suscitando um papel ativo do interlocutor na interpretação e montagem das situações narradas com um misto de precisão jornalística e surrealismo irônico:

Além disso, o muro não é estável; e não é uma entidade única, como eu havia imaginado. É mais uma **situação**, uma evolução permanente em câmera lenta, algumas vezes abrupta e claramente planejado, em outras improvisado.

Como se o tempo fosse um acordeon – uma arqueologia da Disney – com todas as suas sucessivas manifestações físicas simultaneamente presentes nesta cidade deserta (feriado? exílio? ameaça atômica?). Em seu estágio “primitivo”, o muro é uma **decisão**, aplicada com minimalismo arquitetônico absoluto: blocos de concreto, janelas e portas fechadas com tijolos, às vezes com árvores – implausivelmente verdes – ainda em frente a elas.

A escala dessa fase é heróica, ou seja, urbana, com até 40 metros de altura¹¹⁵.

Na próxima substituição, um segundo muro – desta vez de lajes de concreto ásperas empilhadas às pressas umas sobre as outras (com trabalho forçado?) – é projetado logo atrás do primeiro. Só quando este muro é terminado é que o primeiro muro (as casas antigas) é derrubado. Às vezes, agravando a situação, o nível da rua – um pórtico, vitrines vazias para sempre, os postes listrados de barbeiros inexistentes – é deixado como uma espécie de pré-muro decorativo.

Este segundo muro também é instável. É continuamente “aperfeiçoado” por meio de técnicas de construção – cada vez mais pré-fabricação – que finalmente lhe dão a forma definitiva: o muro liso, mecânico e projetado, derrubado 20 anos depois. Coberto por uma fila interminável de cilindros ociosos de concreto, é impossível subir para aqueles que querem escapar (KOOLHAAS, 1995, p. 219, tradução nossa)¹¹⁶.

¹¹⁵ Muito possivelmente trata-se de um erro de digitação, como pode ser ver observado através das fotos (como a que mostra crianças desenhando nos módulos do muro) a altura provavelmente citada por Koolhaas seriam 4 metros.

¹¹⁶ No original: “Also, the wall is not stable; and it is not a single entity, as I thought. It is more a situation, a permanent, slow-motion evolution, some of it abrupt and clearly planned, some of it improvised. As if time is an accordion – a Disney archaeology – all of its successive physical manifestations seem simultaneously present in this deserted city (holiday? exile? atomic threat?). In its ‘primitive’ stage the wall is a decision, applied with absolute architectural minimalism: concrete blocks, bricked-in windows and doors, sometimes with trees – implausibly green – still in front of them. The scale of this phase is heroic, i.e., urban, up to 40 meters high. In the next permutation, a second wall – this time of rough concrete slabs hurriedly piled on top of each other (by force labor?) – is planned just behind the first. Only when this wall is finished is the first wall (the old houses) taken down. Sometimes, adding insult to injury, the street level – a portico, forever-empty shop windows, the striped poles of nonexistent barbers – is left as a kind of decorative pre-wall. This second wall is also unstable. It is continuously ‘perfected’ through construction techniques – more and more prefabrication – that finally give it ultimate form: the smooth, mechanical, designed wall, taken down 20 years later. Topped by an endless row of hollow concrete cylinders, it is impossible to grip for those who might want to escape” (KOOLHAAS, 1995, p. 219).

Figura 43 – Muro de Berlim (1971). Fotografia: Rem Koolhaas



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 229.

Nas páginas seguintes, o texto de Koolhaas se desenvolve sobre a transformação da linha cartográfica de representação do muro em matéria, ou, mais precisamente, em seu oposto, o vazio; conseqüentemente, na potência do vazio como programa, como atividade, com intensidade, de acordo com o arquiteto, insuperável por qualquer edificação ou programa – um conceito que será retomado de forma recorrente nas investigações projetuais do OMA em projetos como o Exodus e La Villette, por exemplo.

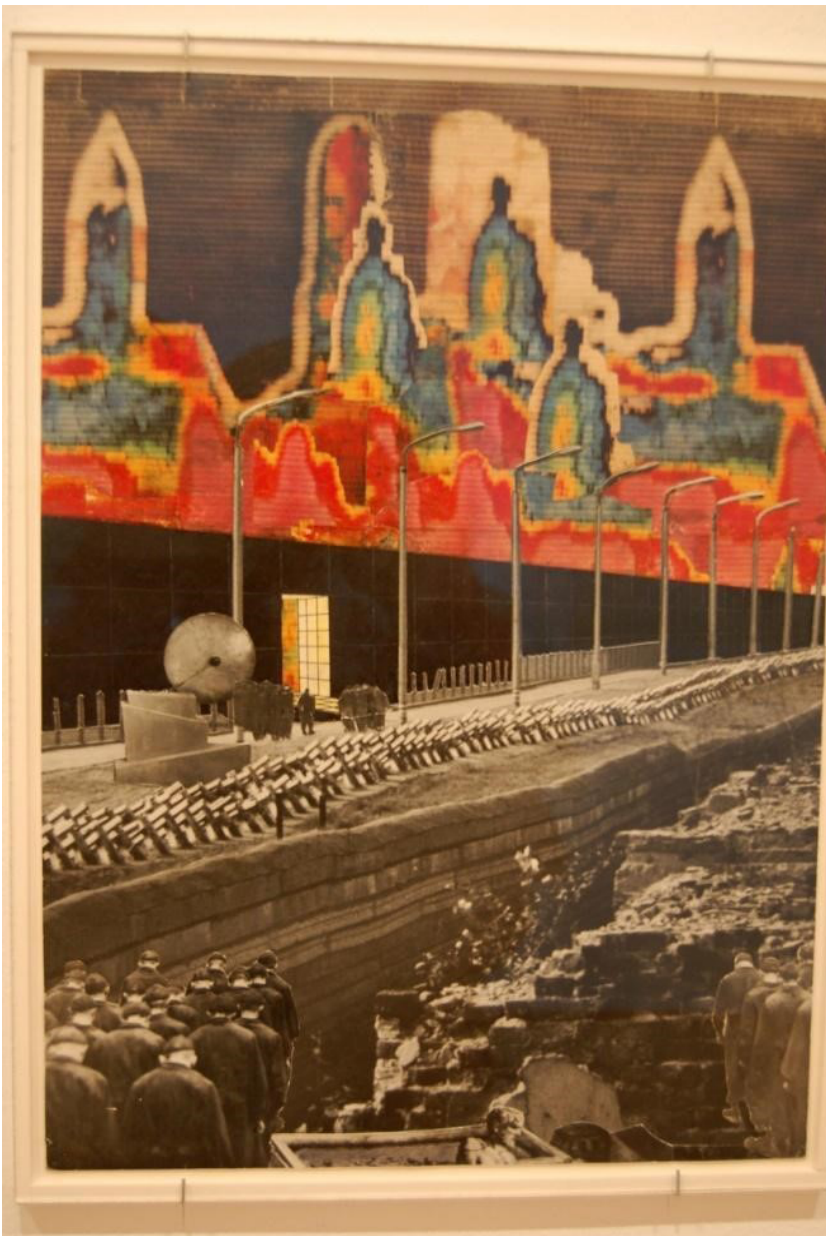
Nesta análise das características físicas do vazio formado pela “no man’s land”¹¹⁷, é impossível não enxergar os elementos da dualidade violenta imposta pelo muro: opressão e liberdade; exclusão e exclusivo; continuidade e limite; proibição e desejo; realidade e fetiche; matéria e vazio; presença e ausência; destino e escolha; vida e morte; elementos que serão, posteriormente, re combinados como crítica – claramente inspirado pelo método paranóico-crítico surrealista de Dalí¹¹⁸ –, dando origem ao projeto Exodus (1972). Também é possível ler na imagem formada pelas descrições da sucessão de padrões de ocupação linear do território contido pelo muro as origens das exíguas faixas programáticas sequenciais do Parc La Villette:

¹¹⁷ Expressão que pode ser traduzida livremente por “terra de ninguém”; diz respeito ao território intramuros.

¹¹⁸ Serão desenvolvidos, a seguir, os conceitos do MCP de Dalí e sua influência sobre o arquiteto.

Imediatamente atrás do segundo muro: areia, tratada como um jardim japonês. Sob a areia: minas invisíveis. Sobre a areia: cruzeiros anti-tanque – interseções de concreto cruzadas axialmente em eixos tridimensionais – uma linha sem fim de estruturas de Sol LeWitt. Além desta zona: um caminho de asfalto, cuja largura mal comporta um jeep (Eles desviam um do outro no campo minado?) Depois disso: uma faixa residual onde pastores alemães caminham de um lado a outro, patrulhando o “parque”, latindo para o nada. Após aquilo, cercas de arame estilo Gehry. Estes são os elementos lineares (KOOLHAAS, 1995, p. 220, tradução nossa)¹¹⁹.

Figura 44 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: exhausted fugitives led to reception (1972)



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/392>. Acesso em 05 out. 2021.

¹¹⁹ No original: “Directly behind the second wall: sand, treated like a Japanese garden. Below the sand: invisible mines. On the sand: antitank crosses – concrete intersections of the three-dimensional axial cross – an endless line of Sol LeWitt structures. Beyond this zone: an asphalt path, barely wide enough for a jeep. (Do they avoid each other in the mined zone?) After that: a residual stripe where German shepherds pace back and forth, patrolling the ‘park’, baying at non-events. Beyond that, Gehry-like chain-link fencing. Those are the linear elements” (KOOLHAAS, 1995, p. 220).

Figura 45 – Muro de Berlim, “no-man’s land”



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 224.

As observações do arquiteto continuam a detalhar as variações do Muro ao longo dos seus 165 quilômetros de extensão: o modo como a divisa serpenteia de forma irregular incorporando edificações aleatoriamente atribuídas ao lado oriental ou ocidental (evidenciando a irracionalidade de decisões políticas arbitrárias da qual a arquitetura, através desta barreira, é sua maior evidência); a degradação do muro em direção às áreas mais afastadas; o voyeurismo sádico das plataformas no lado ocidental; o abandono progressivo (do lado oriental) das edificações próximas ao muro; a normalização (banal) da violência do Muro após uma década de existência no cotidiano da cidade; e, o que talvez seja a mais impactante de suas declarações, a surpresa diante da beleza desconcertante do Muro – “[...] the wall was heartbreakingly beautiful” (KOOLHAAS, 1995, p. 222). Ao final do texto Koolhaas apresenta a conclusão de seu relato através de cinco “epifanias reversas” (KOOLHAAS, 1995, p. 225):

1. [...] O muro de Berlim era uma grande demonstração gráfica do poder da arquitetura e algumas de suas consequências desagradáveis [...].
2. O muro sugere que a beleza da arquitetura era diretamente proporcional ao seu horror [...].
3. No mesmo nível da revelação negativa, o muro também, a meu ver, transforma em uma completa piada qualquer tentativa emergente de relacionar forma e significado em uma relação regressiva encadeada [...].
4. A meu ver, o muro também interrompe para sempre a conexão entre massa e importância [...].
5. [...] Sua variação do absoluto, ao regular, ao deformado foi uma manifestação inesperada de um amorfo "moderno" – alternadamente forte e fraco, imposição e resíduo, cartesiano e caótico, todos os seus estados aparentemente diferentes meramente fases do mesmo projeto essencial (KOOLHAAS, 1995, p. 228, tradução nossa)¹²⁰.

¹²⁰ No original: "1. [...] The Berlin Wall was a very graphic demonstration of the power of architecture and some of its unpleasant consequences [...]. 2. The wall suggested that architecture's beauty was directly proportional to its horror [...]. 3. On the same level of negative revelation, the wall also, in my eyes, made a total mockery of any of the emerging attempts to link form to meaning in a regressive chain-and-ball relationship [...]. 4. In my eyes, the wall also forever severed the connection between importance and mass [...]. 5. [...] It's range from the absolute, the regular, to the deformed was an unexpected manifestation of a formless 'modern' – alternately strong and weak, imposition and residue, Cartesian and chaotic, all its seemingly different states merely phases of the same essential project" (KOOLHAAS, 1995, p. 228).

Figuras 46 e 47 – À esquerda: plataformas de observação do lado ocidental do Muro. Fotografia: Rem Koolhaas / À direita: Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: training the new arrivals (axonometric projection) (1972)



Fonte: à esquerda: KOOLHAAS, 1995, p. 230 / à direita: https://www.moma.org/collection/works/406?artist_id=6957&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 05 out. 2021.

Cada uma das “epifanias” é detalhadamente discutida no contexto crítico dos anos 1970, em oposição ao otimismo característico da década anterior. Nesse ponto, a crítica de Koolhaas não é sutil ou irônica, mas ao contrário, mordaz e direta, contrapondo as pretensões humanísticas e crenças idealistas no poder libertador da disciplina ao seu reverso – não como teoria, mas como matéria construída, realidade exposta pelo impacto devastador da arquitetura – substanciada na imagem do Muro – sobre a cidade.

Simultaneamente, o vazio da *no man’s land*¹²¹ e seu potencial como programa serão um tema abordado de modo recorrente por Koolhaas ao longo de sua carreira. Um espaço sem destinação específica, sem função pré-determinada pela arquitetura representa uma área de infinita potência, capaz de incorporar qualquer atividade, um grau de indeterminação impossível em um território limitado por uma edificação. Esta “não Arquitetura”, portanto, representada pelo vazio, pode ser lida como um catalisador de ações e atividades não planejadas, ou ainda sequer previsíveis, considerando as possibilidades, fruto da cultura da congestão, do surgimento de novas formas de sociabilidade. Para tais formas a própria arquitetura se impõe como entrave, como limitador para o pleno desenvolvimento destas atividades, uma vez que novos programas ainda não foram incorporados ao conjunto de soluções existentes no vocabulário da disciplina. Portanto, neste caso, o vazio é visto como um potencial condensador social.

A exposição de sua pesquisa em seu retorno a Londres colocou Koolhaas, pela primeira vez, em evidência entre os professores da escola, tornando-a uma referência fundamental para Exodus, o trabalho inaugural de um OMA embrionário¹²², dando início, efetivamente, à sua carreira como arquiteto e crítico.

¹²¹ A divisão entre o território ocidental e oriental era constituída por uma faixa de território de largura variável contida entre dois muros (um do lado capitalista e outro do lado socialista) sem qualquer programa ou uso específico do espaço. Conforme a descrição de Koolhaas, este vazio insulado entre muros era percorrido constantemente por patrulhas diversas (jeeps, soldados e unidades com cães farejadores) e contém um trecho asfaltado, para o patrulhamento automotivo, um trecho de areia com minas terrestres e barreiras anti-tanque.

¹²² Embora o OMA só tenha sido oficialmente fundado em 1975, o projeto foi efetivamente desenvolvido a quatro mãos com os membros que, posteriormente, seriam fundadores do OMA: Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis e Elia Zenghelis.

¹²³ COLOMINA, 2007, p. 379.

DELÍRIO

Para retomar o desenvolvimento de Exodus é necessário por fim introduzir o encontro de Koolhaas com o Método Paranóico-Crítico (MPC) desenvolvido por Salvador Dali. Embora Koolhaas jamais tenha tornado explícito o período de sua vida em que os escritos de Dali chegaram a seu conhecimento, o MPC é, declaradamente, uma de suas grandes referências¹²³. A hipótese mais factível, adotada nesta pesquisa, é a de que as teorias do pintor espanhol teriam sido apresentadas ao

jovem Koolhaas durante seus primeiros anos na AA por meio de Dalibor Veseley:

Veseley, nascido em Praga, com formação em arquitetura e história da arte, era membro do “Grupo Continualista” ligado ao Surrealistas. No contexto da Architectural Association ele contribuiu para apresentar o Surrealismo como um método de regeneração da realidade, capaz de criar “uma nova mitologia”, uma alternativa ao componente visionário dos trabalhos do Archigram. “A tarefa da poesia no Surrealismo – ele escreveu em 1978 – não é substituir a realidade, mas transformá-la através da alquimia de palavras e imagens – da mesma forma que a alquimia transforma o mundo inorgânico” (GARGIANI, 2019, p. 5).

Dali, por sua vez, era um profundo admirador de Freud (ROMM; SLAP, 1983)¹²⁴; havia lido seu livro “A interpretação dos sonhos” (1899) e incorporado diversos conceitos da teoria psicanalítica freudiana em sua obra e mesmo em alguns de seus escritos¹²⁵. Em 1938, contudo, influenciado pelo psicanalista austríaco, o artista produz um de seus textos mais significativos e influentes: “Le Mythe tragique de l’Angelus de Millet: interprétation paranoïaque-critique” (DALI, 1963), em que desenvolve o seu Método Paranóico-Crítico (MPC), uma sistema de investigação do significado das imagens (quadros, fotos, cartões postais, etc) baseada em associações do inconsciente (paranoia), cuja interpretação consciente (crítica) traria à tona os elementos latentes invisibilizados (pela simbologia explícita) no plano de representação das imagens.

Por meio deste método o artista conseguiria construir novos contextos para a compreensão das imagens da arte e da sociedade. O livro baseia-se, primordialmente, na imagem do quadro *L’Angelus* (1859), de Jean-François Millet, cujo surgimento na mente do artista – na forma de “uma representação visual muito nítida e em cores” (DALI, 1983, p. 25, tradução nossa)¹²⁶ –, teria provocado tal inquietude, que, desdobrando-se em diversos acontecimentos posteriores¹²⁷, levariam o artista a buscar um método de interpretação destas manifestações imagéticas (experimentadas em estado de consciência plena). De acordo com Dali, essas manifestações seriam o resultado do trabalho do inconsciente, em um processo associativo-imagético executado sem a interferência ativa do indivíduo.

¹²⁴ ROMM, S.; SLAP, J.W. Sigmund Freud and Salvador Dalí: personal moments. *American Imago*, v. 4, n. 40, pp. 337–347, 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26303570>. Acesso em: 13 set. 2021.

¹²⁵ Dali publicou um estudo científico sobre os aspectos psicanalíticos da paranóia pelo viés do Surrealismo: DALI, S. *Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste. Le Minotaure*, n. 1, 1933.

¹²⁶ “[...] una representación visual muy nítida y en colores” (DALI, 1983, p. 25). Dali classifica este evento como “fenômeno delirante inicial” (DALI, 1983, p. 25).

¹²⁷ Dali atribui aos acontecimentos seguintes ao “fenômeno delirante inicial” uma relação de causalidade e, portanto, são descritos como “fenômenos produzidos em torno da imagem obsessiva” que, conseqüentemente, são chamados de “fenômenos delirantes secundários” (DALI, 1983, p. 26-7).

Figura 48 – L'Angelus, Jean-François Millet (1857-1859). Musée d'Orsay, Paris, França



Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/the-angelus/CgHjAgexUzNOOw?hl=pt-BR>. Acesso em 01 out. 2021.

Figura 49 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: the allotments (1972)



Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/431>. Acesso em 05 out. 2021.

Este Método Paranóico-Crítico (MPC) desenvolvido por Dali será o grande instrumento de investigação de Koolhaas em seu processo de pesquisa e escrita para seu primeiro livro, *Delirious New York*, que não

por acaso leva este título¹²⁸. Curiosamente, ambos – Koolhaas e Dali – serão alvo de críticas às qualidades de seu desenho¹²⁹ e centrarão seus esforços no conteúdo e nos processos, mais do que na forma. Igualmente, ambos irão nutrir o interesse por elementos considerados de pouca ou nenhuma importância¹³⁰; da mesma forma, provarão o sucesso igualmente por seus trabalhos como artista/arquiteto quanto por seus escritos e polêmicas.

Meu interesse pelo surrealismo é antigo, porém mais por suas capacidades analíticas do que por sua exploração do subconsciente ou por sua estética... O que mais me impressionou foram seus métodos "paranoicos", que eu considero uma das invenções genuínas deste século, um método racional que não pretende ser objetivo, através do qual a análise se torna idêntica a criação (KOOLHAAS, 1995, p. 1190, tradução nossa)¹³¹.

MURO

Muito embora o estudo do Muro de Berlim tenha sido um exemplo paradigmático de análise e tenha colocado em destaque, pela primeira vez, a capacidade investigativa de Koolhaas, demonstrando seu potencial como escritor e crítico de Arquitetura¹³², a verdade é que o tema da pesquisa, posteriormente desdobrada na proposta de Exodus, se insere em um contexto muito claro dos estudos acadêmicos do período (o final da década de 1960 e início dos anos 1970).

Neste momento da história da disciplina no século XX o protagonismo dos escritórios de papel¹³³ – com suas propostas críticas, utópicas, satíricas ou simplesmente niilistas – dominavam as publicações e tinham enorme adesão entre profissionais, professores e alunos. O crescimento populacional evidente das grandes metrópoles americanas e europeias no pós-guerra e a consequente dificuldade (incapacidade?) do urbanismo moderno em oferecer respostas eficientes no mundo real, produziu um terreno fértil para toda a sorte de crítica e especulação sobre o futuro da humanidade diante do cenário catastrófico esboçado para a profissão.

Simultaneamente, a conquista da Lua e o desenvolvimento da engenharia aeroespacial promovido na disputa geopolítica entre USA e URSS estimulavam a crença otimista no potencial da tecnologia a serviço da humanidade, numa espécie de novo-humanismo-futurista¹³⁴. Conforme demonstrado por Gargiani (2019), o período de Koolhaas na AA coincide com a profusão de estudos e propostas envolvendo a

¹²⁸ "DELÍRIO. Aquele foi um título com o qual eu sempre me senti desconfortável. Eu sentia que Dali era uma inteligência essencial do século XX, uma que havia sido cortada do roteiro. E eu senti a necessidade de reintroduzir a palavra 'Delírio'. Na época, isso era muito, muito polêmico, porque todos estavam obcecados com a 'ruindade' da pintura de Dali. Eu me lembro da Rosalind Krauss me dizendo 'Você e essa sua merda surrealista' quando ela ouviu a palavra nos anos setenta. Parecia ser a terminologia mais eficiente para introduzir na época, mesmo que fosse uma época definitivamente hostil a ela" (COLOMINA, 2007, p. 379, tradução nossa). No original: "DELIRIOUS. That is a title that I always felt uncomfortable with. I felt that Dali was an essential intelligence of the twentieth century, one that had been written out of the script. And I felt I needed to reintroduce the word 'Delirious'. At the time, it was really, really controversial, because everybody was obsessed with the 'badness' of Dali's painting. I remember Rosalind Krauss telling me "You with your surrealist shit", when she heard the word in the seventies. It seemed the most efficient terminology to introduce at the time, even though that time was definitely hostile to it" (COLOMINA, 2007, p. 379).

¹²⁹ Sobre as críticas à qualidade dos desenhos de Koolhaas, ver Gonzalez, 2014, p. 180. Sobre Dali, o próprio Koolhaas cita as reservas dos historiadores da arte (como Rosalind Krauss) quanto à técnica de pintura do artista. Segundo Rothman (2012), "Para que a relação de Dali com as pequenas coisas faça sentido é necessário que também nos atenhamos ao modo através do qual estas pequenas coisas são pintadas. Embora apenas alguns críticos e historiadores tenham assumido a responsabilidade de dar sentido à técnica de Dali. Contudo a maioria rejeita suas pinturas como nada mais do que ilustrações, diagramas de ideias. As próprias ideias podem ser interessantes, mas não na forma como foram produzidas. O efeito foi que o apelo popular de Dali eclipsou de longe a crítica acadêmica" (ROTHMAN, 2012, p. 6, tradução nossa). No original: "To make sense of Dali's relation to little things requires that one also attend to the manner in which these little things were painted. Yet very few critics and historians have taken it upon themselves to make sense of Dali's technique. Indeed, many dismiss his paintings as nothing more than illustrations, as diagrams of ideas. The ideas themselves may be of interest, but not the way in which they have been rendered. The effect has been that Dali's mass appeal has far and away eclipsed scholarly opinion" (ROTHMAN, 2012, p. 6).

¹³⁰ Quando se descreveu a passagem de Koolhaas pelo HP falou-se detalhadamente sobre o olhar desenvolvido pelo arquiteto para os acontecimentos considerados de pouca importância, algo que Lootsma identifica em seus trabalhos investigativos posteriores (ver nota 29). Quanto a Dali, Roger Rothman (2012) declara em seu livro: "Os objetos da atenção de Dali incluem aqueles do mundo natural (formigas, moscas, peixes, pássaros, azeitonas, conchas, grãos de areia, migalhas de pão, cinzas) e do mundo urbano (medidores de temperatura, agulhas de fonógrafo, papel de cigarro, máquinas de somar e seus pequenos botões numerados, louças de banheiro niqueladas, pequenos eletrodomésticos

de metal). [...] as pequenas coisas que mais lhe interessavam eram quase invariavelmente modestas, humildes, ordinárias e sem importância” (ROTHMAN, 2012, p. 10, tradução nossa). No original: “The objects of Dalí’s attention included those of the natural world (ants, flies, fish, birds, olives, seashells, grains of sand, breadcrumbs, ashes) and the urban environment (temperature gauges, phonograph needles, cigarette paper, adding machines and their small, numbered buttons, nickel-plated bathroom fixtures, small metal appliances). [...] the little things that most interested him were almost invariably modest, humble, ordinary, and inconsequential” (ROTHMAN, 2012, p. 10).

¹³¹ No original: “I have had a longstanding interest in surrealism, but more for its analytical powers than for its exploitation of the subconscious or for its aesthetics... I was most impressed by its ‘paranoid’ methods, which I consider one of the genuine inventions of this century, a rational method which does not pretend to be objective, through which analysis becomes identical to creation” (KOOLHAAS, 1995, p. 1190).

¹³² A investigação sobre o Muro de Berlim foi realizada por Koolhaas no verão de 1971 (junho a setembro), como parte das atividades acadêmicas obrigatórias. A apresentação do projeto, realizada ao final do sétimo semestre letivo (o primeiro semestre do quarto ano na AA), contou com a presença de um dos membros do Archigram (propositadamente não identificado por Koolhaas), Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jencks, Alvin Boyarsky e Elia Zenghelis. A descrição do impacto da apresentação sobre os professores, inicialmente reticentes (desdenhosos?), é resumida pela postura inquisitiva de Boyarsky sobre o destino acadêmico de Koolhaas: “Onde você pretende fazer sua pós quando terminar o curso?”. Pergunta que, feita ao final da apresentação do estudante, sem perguntas ou comentários sobre o material recém exposto, contém naturalmente embutida a aprovação irrestrita do conteúdo desenvolvido por Koolhaas (KOOLHAAS, 1995, p. 231).

¹³³ Termo traduzido de “cardboard Architecture” ou simplesmente “paper architect”, usado para denominar escritórios de produção teórica e conceitual como Archigram, Superstudio, Archizoom, Leonidov, etc...

¹³⁴ Uma perspectiva mais detalhada deste momento histórico pode ser lida em MANIAQUE, C. In search of the ephemeral. Archphoto 2.0, Gênova, n. 1, 2011, pp. 40-1.

¹³⁵ Movimento arquitetônico italiano protagonizado principalmente pelos escritórios Superstudio, Archizoom UFO, 9999 e Ziggurat, com sede em Florença, cujas propostas envolviam uma ideologia futurista de progresso. Ver CAPDEVILA, P. M. An Italian querelle: radical vs. tendenza. Log, n. 40, 2017, pp. 67-81. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/26323872>. Acesso em 18 out. 2021.

¹³⁶ FELICORI, B. Quando i Superstudio si ispiravano alla Land Art. Domus, 2020. Disponível em <https://>

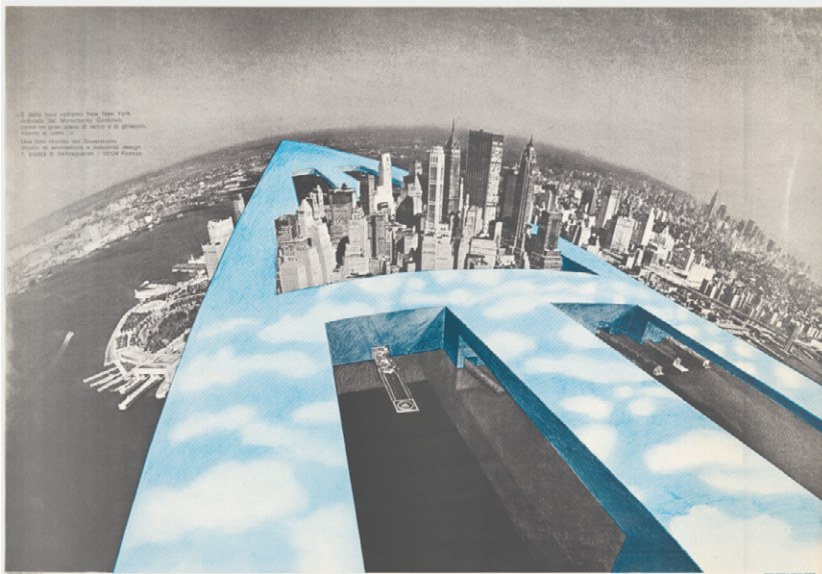
relação da cidade e seus limites, que, em grande medida, elevaram o elemento construtivo arquitetônico do “muro” ao protagonismo – por seu simbolismo evidente de proteção, contenção, segregação, exclusão.

A interpretação do sentido do muro variava de acordo com a ideologia da proposta (crítica, apologia, sátira, idealismo, etc.), sendo o primeiro – e, possivelmente, mais notável dos “muros” propostos neste período – o idealizado pelos radicais italianos¹³⁵ do Superstudio, em 1969: o Continuous Monument. Concebido como uma ode declarada ao poder transformador da Arquitetura (e da tecnologia), foi apresentado como um objeto vítreo de dimensões gigantescas, francamente inspirado pelos trabalhos de Land Art, de Walter de Maria e Michael Heizer (FELICORI, 2020)¹³⁶, com sua construção linear colossal se estendendo indefinidamente através do território (atravessando cidades, oceanos, desertos).

A Grande Muralha da China, a Muralha de Adriano, autoestradas, como paralelos e meridianos, são os símbolos tangíveis da nossa compreensão da Terra (SUPERSTUDIO, 1969 apud GARGIANI, 2019, p. 5)¹³⁷.

A Arquitetura é uma das poucas formas de tornar a ordem cósmica visível sobre a Terra, para colocar ordem sobre as coisas e, acima de tudo, para afirmar a capacidade humana de agir de acordo com a razão... Nós acreditamos em um futuro da “redescoberta da Arquitetura”, um futuro onde a Arquitetura recuperará seus plenos poderes, abandonando qualquer designação ambígua e se estabelecendo como a única alternativa à natureza (SUPERSTUDIO, 1969 apud CAPDEVILA, 2017, p. 68, tradução nossa)¹³⁸.

Figura 50 – Superstudio (Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Poli), The Continuous Monument, New York (1969)



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/221830?artist_id=8223&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 14 jul. 2021.

Na mesma edição da revista *Domus* (n. 481), sob o mesmo título (*Discorsi per immagini*) o igualmente florentino Archizoom apresentará propostas para uma divisão de Berlim por muros paralelos e uma proposta para um muro ao longo da Praça Vermelha de Moscou. Gargiani também cita o projeto para uma cidade ideal, desenvolvido por Philip Johnson (*Third City – 1966*), o artigo de Robin Evans de 1971 (professor da AA entre 1971 e 1972, recém graduado pela instituição, em 1969), “The rights of retreat and the rites of exclusion. Notes towards the definition of wall”¹³⁹, no qual afirma “[...] irei abordar o estranho modo através da qual os seres humanos tornam seu mundo habitável circunscrevendo-o e abandonando as partes dele que os ameaçam” (GARGIANI, 2019, p. 6, tradução nossa)¹⁴⁰; e o projeto final “A wall for London” (1971), de Peter Allison (em seu quinto ano na AA), que declara explicitamente o Muro de Berlim como sua fonte de inspiração: “[...] minha tendência, em usar um muro formado por muros para esse propósito, foi confirmada por um olhar atento sobre o Muro de Berlim: ele combinava claramente eficiência e beleza de forma bastante casual” (GARGIANI, 2019, p. 6, tradução nossa)¹⁴¹.

www.domusweb.it/it/dall-archivio/2020/01/24/flussi-tra-arte-e-architettura-quando-i-superstudio-si-ispiravano-alla-land-art.html. Acesso em 05 out. 2021.

¹³⁷ No original: “The Great Wall of China, Hadrian’s Wall, motorways, like parallels and meridians, are the tangible signs of our comprehension of the earth” (SUPERSTUDIO, 1969 apud GARGIANI, 2019, p. 5).

¹³⁸ No original: “Architecture is one of the few means to make the cosmic order visible on earth, to put order among things and, above all, to affirm the human capacity to act accord to reason... We believe in a future of ‘rediscovered architecture’, in a future where architecture will take its full powers back, abandoning any ambiguous designation and posing itself as the only alternative to nature” (SUPERSTUDIO, 1969 apud CAPDEVILA, 2017, p. 68).

¹³⁹ Em tradução livre: “O direito ao refúgio e os ritos da exclusão. Notas sobre as definições de muro”. O artigo foi publicado em *Architectural design*, v. XLI, n. 6, 1971, pp. 335-339 (GARGIANI, 2019, p. 6).

¹⁴⁰ No original: “It will deal with a strange way in which human beings render their world inhabitable by circumscribing and forgetting about those parts of it that offend them” (GARGIANI, 2019, p. 6).

¹⁴¹ No original: “[...] my inclination to use a wall of walls for this purpose was confirmed by a close look at the Berlin Wall: it clearly combined efficiency with beauty in a most relaxed way” (GARGIANI, 2019, p. 6).

Figura 51 – Archizoom (Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello Massimo Morozzi), Quartieri Paralleli per Berlino (1969)



Fonte: Gargiani, 2019, p. 5.

Figura 52 – Third City, Philip Johnson (1966)



Fonte: <https://longstreet.typepad.com/thesciencebookstore/2008/06/gigantic-and--1.html>. Acesso em 05 out. 2021.

Figura 53 – Philip Johnson sobre planta de Third City (1966)

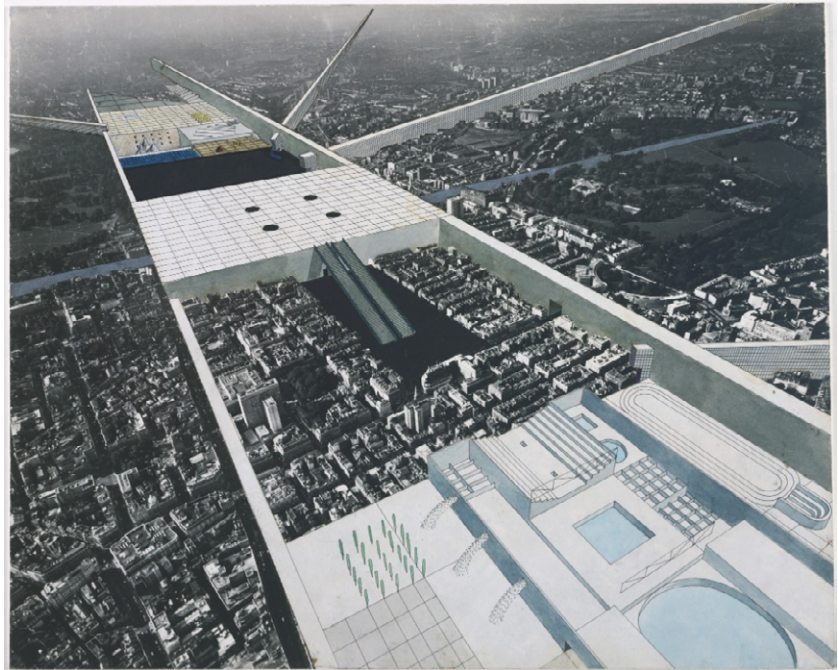


Fonte: <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/noted-architect-philip-johnson-goes-over-the-fotografia-de-not%C3%ADcias/515535946?adppopup=true>. Acesso em 05 out. 2021.

A ampla documentação apresentada por Gargiani não deixa dúvidas sobre a temática recorrente do “Muro” como elemento simbólico no discurso acadêmico deste período e contribui para a compreensão histórica da contribuição de Koolhaas e seu estudo sobre Berlim (bem como seu duplo em Exodus) não como fruto de um acaso (golpe de sorte) ou intuição peculiar (genialidade), mas como parte de uma reflexão em curso no seio da profissão. Um questionamento variado sobre os limites do urbanismo e as relações complexas, e muitas vezes contraditórias, entre controle e poder, símbolo e subversão, beleza e desejo, fetiche e realidade.

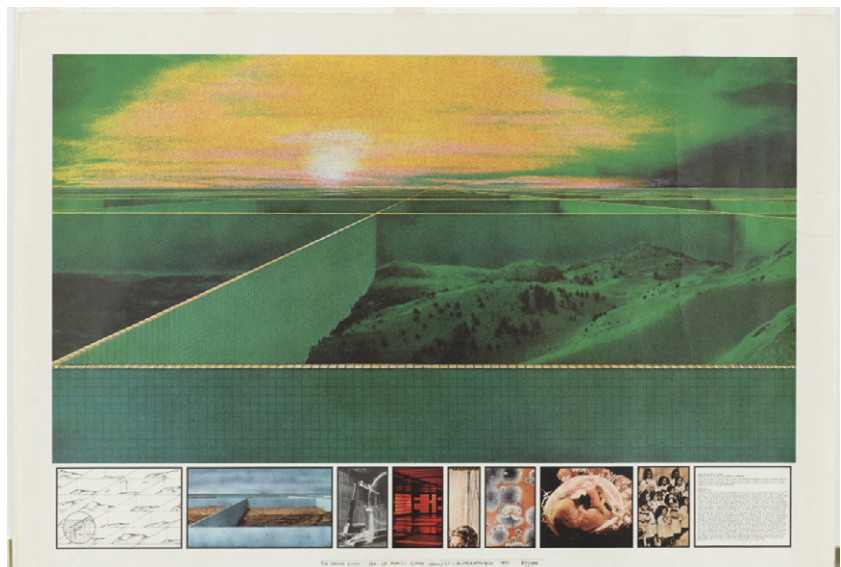
O trunfo de Koolhaas, contudo, ante essa miscelânea difusa de diagnósticos e propostas, reside em sua capacidade de amalgamar referências, muitas vezes antagônicas. Sua escrita constrói um texto intenso, em uma combinação de aforismos potentes a leituras contundentes do espaço e das relações impostas pela Arquitetura. Em Exodus, a narração verbal se articula de modo singular às imagens magistrais produzidas por Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis formando um conjunto único, com uma potência comunicativa nunca conquistada por Koolhaas em seus projetos anteriores na AA (GONZALEZ, 2014, p. 100).

Figura 54 – Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis. Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture: the strip (aerial perspective) (1972)]



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/104692?artist_id=6956&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 13 jul. 2021.

Figura 55 – Superstudio (Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro Magris, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli e Adolfo Natalini), The first city, from the Twelve Ideal Cities, aerial perspective (1971)



Fonte: https://www.moma.org/collection/works/196?artist_id=8223&page=1&sov_referrer=artist. Acesso em 14 jul. 2021.

PROJETO

Conforme demonstrado ao longo desta seção, a influência iconológica patente das referências visuais de Koolhaas – Continuous Monument, Magnitogorsk, o Muro de Berlim – podem ser claramente identificadas nos diagramas *The strip* e em sua perspectiva aérea (Figura 54)¹⁴², em que as semelhanças visuais reproduzem a potência gráfica e conceitual destas propostas. Igualmente, o contraponto descritivo que acompanha o desfile das colagens oníricas de *The voluntary prisoners of Architecture* oferece indícios substantivos dos processos teóricos, personalidades e publicações que compõem o pano de fundo intelectual a partir do qual Koolhaas irá conceber este projeto, o primeiro a destacá-lo no campo da disciplina.

Os métodos de análise da realidade propostos por Armando na condução do *Haagse Post*, o Método Crítico Paranóico de Dali, a escrita de frases curtas e potentes de Hermans, com sua interpretação pessimista e irônica da sociedade ocidental, a filosofia semântica das Mitologias de Barthes, o “condensador social” de Leonidov, e a “potência do vazio”¹⁴³ observado em sua primeira infância, serão reunidos de forma coerente por Koolhaas através de uma prosa fluida na qual o sentido literal se funde à metáforas e analogias e afirmações desconcertantes sobre a realidade urbana contemporânea dividem espaço com confissões francas de incapacidade e limitação da arquitetura e do próprio arquiteto.

As grandes questões colocadas em *Exodus* irão perpassar o trabalho de Rem Koolhaas e do OMA em diferentes propostas ao longo de sua carreira, conforme retomaremos nos demais capítulos desta pesquisa. As relações investigadas neste projeto decorrem diretamente das reflexões do arquiteto ante as condições antagônicas da realidade de uma metrópole literalmente dividida por um muro. Os registros vivenciados em lados opostos das paredes expõem uma realidade absolutamente distinta de compreensão deste objeto. Se as relações tectônicas são importantes na relação entre os corpos e os objetos, o que se impõe em Berlim, tanto quanto a materialidade objetiva que restringe os movimentos e os fluxos através do território, são os aprisionamentos mentais provocados pela simbologia latente de controle social e liberdade relativa que se manifestam frente à barreira contínua.

A proposta enviada para o concurso da revista *Casabella* recupera as problemáticas observadas na realidade da capital alemã e as coloca

¹⁴² Embora esta forma de representação seja um recurso bastante usual em projetos de escala urbanística, neste caso específico as semelhanças gráficas com o trabalho de Leonidov para a cidade soviética linear e com o monumento contínuo imaginado pelo Superstudio são mais do que explícitas.

¹⁴³ Embora Koolhaas não tenha atribuído nenhum outro léxico para sistematizar o tema do “vazio”, a exemplo do que ele faz com “lobotomia” ou “cisma” em *Delirious New York*, ou estabelecido conceitos como o “condensador social” do construtivismo russo, esta palavra, e seu significado no contexto das discussões sobre programas e espaço (questão recorrente na obra do arquiteto), são, conforme demonstramos, de uma importância singular em suas reflexões. Na ausência de uma expressão autoral específica, adotamos aqui a ideia da “potência” como qualificação de sentido para o “vazio”, pois na forma como o tema é apresentado e debatido pelo autor prevalece a noção de capacidade, ou seja, de acordo com Koolhaas, o vazio é entendido como o espaço não construído dentro do ambiente urbano, e, ainda seguindo a linha de raciocínio demonstrada em seus textos, esta “ausência” de arquitetura corresponde, no território da cidade, ao mais alto grau de liberdade possível às interações sociais. No seio do debate metropolitano promovido pelo arquiteto, portanto, esta potência do vazio, no coração das grandes cidades – onde prevalece a “cultura da congestão” (como será abordado posteriormente em DNY) –, teria a capacidade ilimitada de gerar novas formas de interação social. Esta interpretação nos permite entender o “vazio”, em Koolhaas, como o “condensador social” do construtivismo, conforme será explicitado pelo arquiteto em *Elegy for the Vacant Lot* (KOOLHAAS, 1995, p. 936), texto de 1985 no qual são retomadas as reflexões do OMA derivadas de *La Villette*.

em um debate público sobre as contradições da Arquitetura: sua dupla potência de transformação do espaço (uma boa, outra ruim); a versatilidade e compreensão dos vazios urbanos como um programa a ser explorado e não evitado; investigar as múltiplas leituras de iconicidade possíveis de um objeto urbano de acordo com seu contexto imediato; e, possivelmente, uma reflexão muito precisa, que será retomada em DNY, a respeito da arbitrariedade da Arquitetura como algo positivo, ou seja, o modo como não há nenhuma ligação direta (ou indireta) entre o programa da Arquitetura e seu caráter urbano, e como esse constructo intelectual da disciplina pode catalisar o surgimento de novas relações de sociabilidade a partir da atribuição artificial de usos e espaços.

O projeto busca evidenciar a ficcionalidade da profissão, algo que se observa claramente na proposição dos programas contidos pela dupla muralha de Exodus, onde se estabelece uma geometria absolutamente idêntica em forma e área para atividades completamente distintas, e cuja sequência, longe de buscar responder ao território contíguo ou estabelecer uma lógica interna de relações sucessivas, é implantada em completa aleatoriedade.

Pode-se observar a retomada dessas questões em alguns projetos bastante emblemáticos do arquiteto – particularmente aqueles nos quais o arquiteto irá enfrentar a escala metropolitana em grandes propostas de intervenção urbana –, como no famoso “The city in the city. Berlin: a green archipelago” (Figura 56), seminário promovido por Rem Koolhaas e Oswald Mathias Ungers em 1977¹⁴⁴ e que, no entanto, se baseia, principalmente, em reflexões instigadas por Koolhaas, mais do que pelas teorias do emérito professor, a quem foram atribuídos os créditos principais (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2017, p. 81). Entre os aspectos discutidos que derivam de elementos trazidos das investigações de Koolhaas pode-se citar a identificação dos “pontos quentes” (GARCIA, 2014, p. 49) da capital alemã, o impacto das mudanças demográficas sobre a densidade urbana (declínio populacional) e os vazios urbanos derivados desta decadência, um interesse em dados estatísticos e relações de permanência e preservação que serão discutidos pelo arquiteto em diversas outras propostas do OMA.

A proposta do seminário consistia em uma análise dos principais pólos de atração urbanas da metrópole (esportivas, políticas, culturais, etc) geradores de centralidades, pontos de atração. Em contraste com a concentração promovida por estes pólos, os arquitetos observam

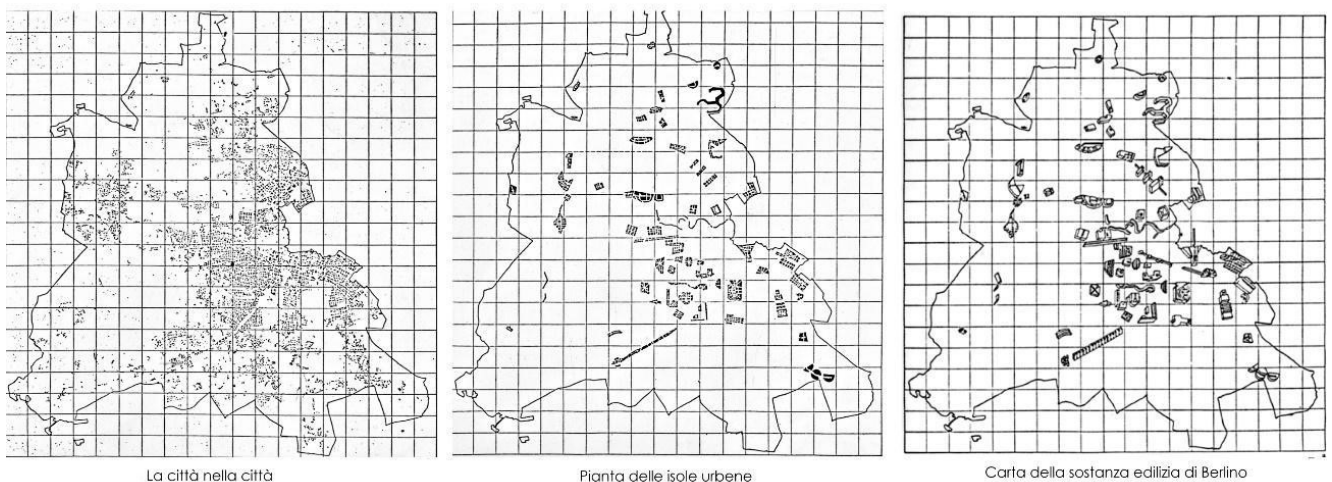
¹⁴⁴ Koolhaas entra em contato com os textos e projetos de Ungers durante sua viagem de pesquisa sobre o Muro de Berlim, em 1971. Em 1972, Koolhaas troca a AA pela Cornell University, em Ithaca, para estudar com Ungers, tornando-se o mais expoente de seus discípulos. Ver SCHRIJVER, L. OMA as tribute to OMU: exploring resonances in the work of Koolhaas and Ungers. *The Journal of Architecture*, v. 3, n. 13, 2008, pp. 235-261. DOI: 10.1080/13602360802214927.

a diminuição gradativa da população de Berlim ao longo do tempo – consequência das migrações, exílio e fuga, redução das taxas de natalidade, envelhecimento e morte da população idosa –, cujos efeitos podem ser percebidos, como no esvaziamento de áreas inteiras da cidade, cuja densidade demográfica se torna incompatível com a manutenção de infraestruturas públicas necessárias para sua existência.

Na visão dos autores, Ungers e Koolhaas, a permanência destes bairros drena a verdadeira potência da metrópole e, como exercício intelectual, propõem a supressão destas áreas com a remoção das populações para os quadrantes urbanos onde a existência de centralidades justifica sua existência, abrindo espaço para a criação de grandes áreas verdes de parques públicos, conferindo à cidade o aspecto de um arquipélago urbano formado por um mar de vegetação entrecortado por ilhas de urbanidade condensada.

Os diagramas sequenciais propostos no seminário apresentam o perímetro urbano da capital germânica sobreposto por uma retícula (para os efeitos de comparação de áreas geométricas); sobre esta base são apresentadas três leituras sucessivas do território: na primeira imagem, a mancha urbana aparece representada; na segunda, as centralidades; na terceira, a população da mancha urbana é concentrada no entorno dos pólos de atração da cidade, enquanto o território original é convertido em uma gigantesca área verde.

Figura 56 – O. M. Ungers, Berlin as a green archipelago (1977)

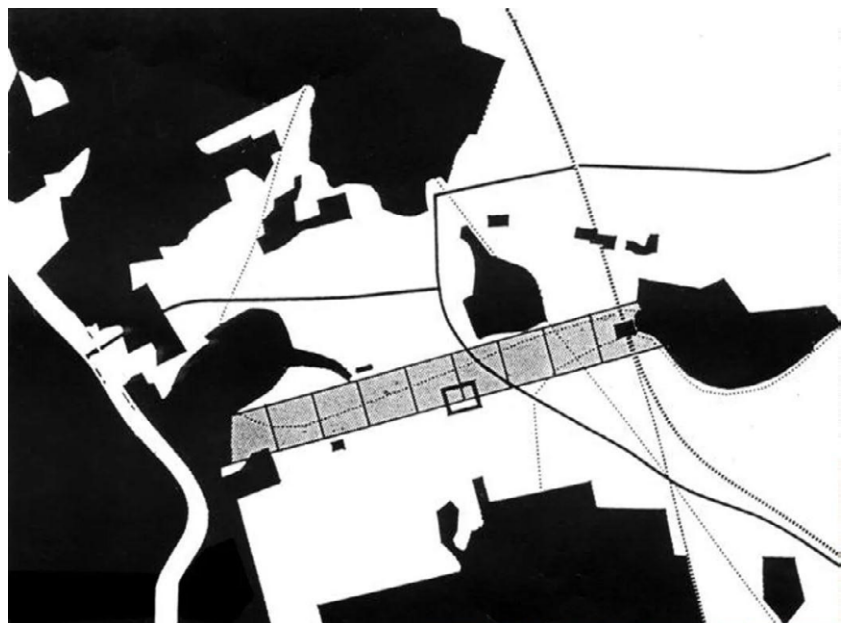


Fonte: <https://relationalthought.wordpress.com/2012/01/24/385/>. Acesso em 07 ago. 2021.

Porém, provavelmente a reprodução formal mais fiel do conceito do diagrama inicial de Exodus seja a proposta de 1987 para o concurso Ville Nouvelle Melun-Sénart, no qual uma intervenção linear constrói um território autônomo contido entre limites paralelos, formando uma faixa que atravessa o sítio de implantação organizando o espaço em quadras de programas sucessivos. Promovido numa área virgem nos arredores de Paris, o arquiteto declara com franqueza: “É de partir o coração, quando não obsceno... ter que imaginar uma cidade aqui” (KOOLHAAS, 1995, p. 972, tradução nossa)¹⁴⁵. Diante da constatação da falência de propostas urbanas coerentes, da profusão de doutrinas e ideologias, sempre tangidas por condicionantes políticas, econômicas ou culturais, o escritório se insurge através de uma concepção diametralmente oposta às prerrogativas estabelecidas pelo concurso.

Nas palavras de Koolhaas: “Este projeto é mais um discurso sobre o que não deveria acontecer em Melun-Sénart do que o que deveria” (KOOLHAAS, 1995, p. 974, tradução nossa). A proposta do OMA consiste em estabelecer recortes protegidos no território, maciços arbóreos interligados por corredores de “vazio”, de forma a preservar a paisagem natural, suas perspectivas e o livre trânsito entre elas. A faixa (a mesma utilizada em Exodus) se insere como um grande programa organizador da intervenção: um campus universitário interligando os bairros existentes, as autoestradas e as novas zonas urbanas propostas.

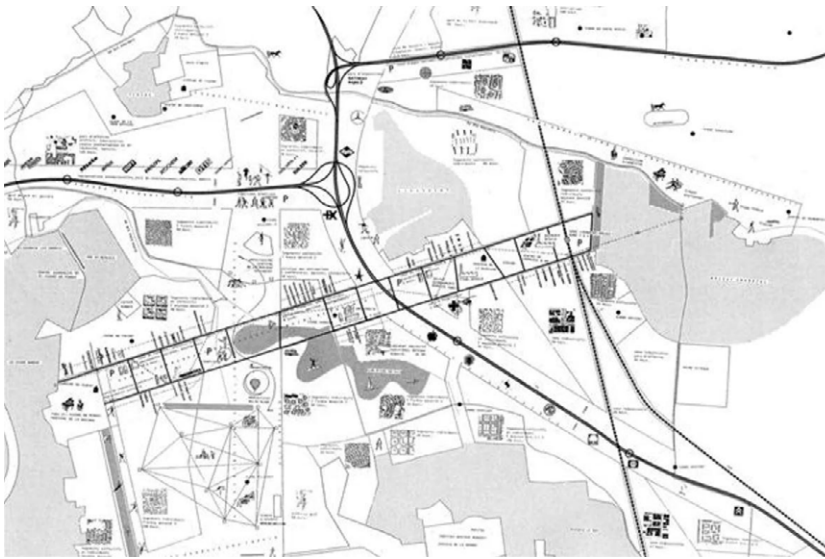
Figura 57 – OMA, Ville Nouvelle Melun Senart (1987)



¹⁴⁵ No original: “It was heartbreaking, if not obscene... to have to imagine here, a city” (KOOLHAAS, 1995, p. 972).

Fonte: OMA, disponível em: <https://www.oma.com/projects/ville-nouvelle-melun-senart>. Acesso em 03 ago. 2021.

Figura 58 – OMA, Ville Nouvelle Melun Senart (1987)



Fonte: OMA, disponível em: <https://www.oma.com/projects/ville-nouvelle-melun-senart>. Acesso em 03 ago. 2021.

Nas palavras do urbanista Christophe Bayle, para a revista *Urbanisme* 222 (1987):

Partindo do conceito de que a cidade de Melun-Sénart teme e deseja igualmente sua área central, o projeto oferece um sistema de faixas sem qualquer urbanização. Esta estruturação através da ausência cria imediatamente um sistema de valores entre espaços cheios e vazios no local, através da propriedade privada, paisagem, acesso, perspectivas visuais e identificação, capazes de acomodar programas de qualquer dimensão e status. Neste contexto, o valor do lugar se qualifica de tal forma que, como nas cidades tradicionais, possibilita equacionar programa e espaço (VAN GERREWEY, 2019, p. 150, tradução nossa)¹⁴⁶.

Pode-se observar, igualmente, o desenvolvimento de diversos temas correlatos derivados de *Exodus* ao longo de diversos outros projetos do OMA; porém, como não se trata de uma pesquisa quantitativa, com o propósito de abranger a produção do escritório em toda sua extensão temporal, acredita-se que os projetos apresentados oferecem um exemplo claro das premissas do método investigativo do OMA, inspirado não pela forma, mas pelo seu significado e pelas relações espaciais produzidas a partir de condicionantes morfológicas do objeto em seu contexto urbano – uma ideia que será aprofundada substancialmente no concurso para o Parc La Villette em Paris (1982), tema da próxima seção da presente Dissertação.

¹⁴⁶ No original: “Starting from the idea that the town of Melun-Sénart both feared and wanted its central space in equal measure, the project offers a system of strips empty of any urbanization. This structuring through emptiness immediately creates a system of values between empty and filled spaces on the site, through property, landscape, access, visualization and identification, capable of accommodating programs of every range and status. In this context, it is the value of a site qualified in this way that authorizes, as in traditional towns, compatibilities between site and program” (GERREWEY, 2019, p. 150).

SÍNTESE

Buscou-se, ao longo desta seção, apresentar a sucessão de eventos que culmina na apresentação de Exodus, seguindo uma sequência narrativa de forma cronológica, conduzindo o leitor ao conhecimento dos fatos e personagens de forma linear. O objetivo foi demonstrar os elos que são estabelecidos por Koolhaas entre teorias, projetos, imagens, ideias e personagens, que vão sendo reunidos e recombinaados pelo arquiteto ao longo de sua trajetória.

No caso de Exodus, cujo processo de elaboração buscou-se traduzir durante o decorrer desta seção, Rem Koolhaas irá vincular de forma consciente – a partir, principalmente, do Método Paranóico-Crítico de Dali – uma miríade de elementos, amalgamados solidamente em um manifesto crítico sobre as potencialidades dos processos urbanos suscitados pela Arquitetura e, em igual medida, alertar para os riscos e violências impostos pelas ações despóticas desta mesma disciplina sobre o território da cidade.

Nesta fusão, pode-se observar, claramente, a retomada de diversas questões episódicas da vida do arquiteto, que, recombinaadas, irão compor a narrativa do projeto *The voluntary prisoners of Architecture: a apologia ao vazio*, experimentado pelo arquiteto em sua primeira infância: a potência teórica dos condensadores sociais do construtivismo russo; a iconicidade imagética no *Continuous monument*, do *Superstudio*, e da *Magnitogorsk*, de Leonidov; e as epifanias vivenciadas pelo próprio Koolhaas em sua pesquisa sobre o Muro de Berlim, motivada pelo amplo debate em andamento na disciplina envolvendo o tema dos muros.

Além disso, o talento retórico e a qualidade literária de sua escrita, derivados tanto de sua paixão pela literatura, quanto por seus trabalhos como jornalista e roteirista de cinema, são aplicados com maestria na composição do texto de Exodus e combinados com as colagens surrealistas e desenhos realizados conjuntamente pelos quatro membros fundadores do futuro OMA: Elia e Zoe Zenghelis, e Madelon Vriesendorp e Koolhaas.

Sabemos que ao utilizar a palavra diagrama para denominar a imagem que estampa a abertura de Exodus, divergimos da concepção tradicionalmente consagrada a este léxico, na qual se atribui ao "diagrama" um sistema representação gráfica no qual impera uma lógica espacial entre elementos, que por sua vez, nos permite derivar

conclusões e analogias através das relações sugeridas entre símbolos, cores e formas. Entretanto, e apesar da distância considerável que separa a definição da semântica visual disponível em Exodus da associação usual atribuída à palavra diagrama, também é correto afirmar que esta imagem está igualmente alheia à ideia de "implantação" ou "planta", que poderia ser erroneamente utilizada para descrever esta forma de representação.

Se é possível proclamar que as questões articuladas pelo diagrama de Exodus não possibilitam sua compreensão definitiva simplesmente à partir das relações analíticas suportadas por seus protocolos gráficos, o que o afastaria da aceção costumeira desta palavra, na mesma medida sua figuração sugere mais do que um simples rebatimento zenital de construtos espaciais. O diagrama de Exodus se coloca entre palavra e imagem buscando condensar e colocar em debate relações programáticas, espaciais e discursivas da disciplina, e, como veremos ao longo dos demais trabalhos desenvolvidos pelo OMA, sua função, mais do que elucidativa ou sintética, apela para a problematização, a dúvida e o questionamento, exigindo do interlocutor um papel ativo de interpretação e dedução, que, necessariamente, prescindirá da articulação completa do discurso oferecido por imagens, diagramas, textos e maquetes para compreender a proposta em sua totalidade.

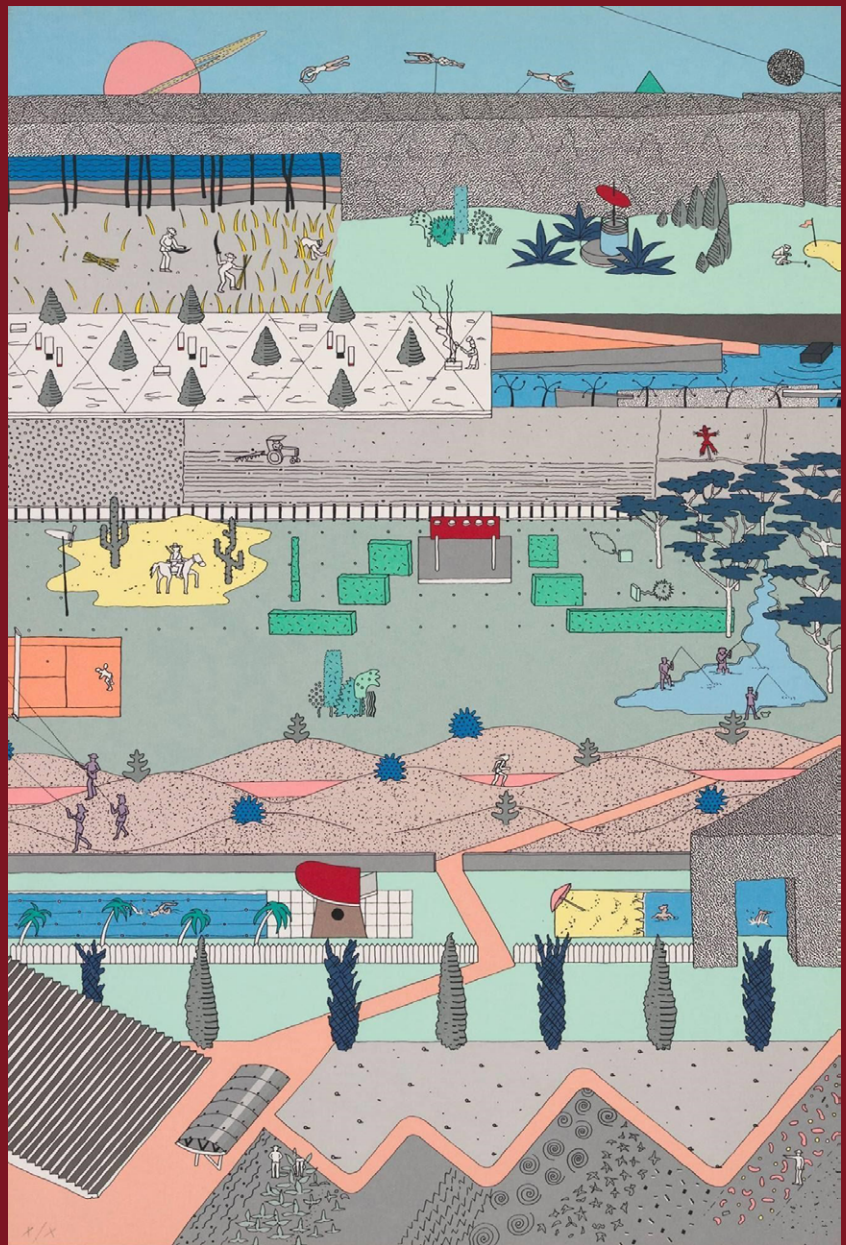
Exodus cristaliza em um mesmo projeto questões processuais, conceituais e iconográficas apreendidas de diversas fontes, reinterpretadas e ressignificadas pelo arquiteto de forma original. Neste processo se estabelecem elementos chave de investigação que serão retomados e desdobrados pelo arquiteto ao longo de sua carreira profissional e teórica em projetos e textos. A estratégia linear explorada nesta proposta, contudo, será amplificada em propostas subsequentes nas quais os temas de investigação característicos da agenda do OMA buscarão avançar sobre outras formas de espacialização dos programas, o plano e o volume, e posteriormente, irão incorporar a relação espaço-tempo no projeto de arquitetura.

Em todas estas variações do método de Koolhaas, como veremos, os diagramas ocuparão um papel central como instrumento de condensação das reflexões sobre as possibilidades de espacialização dos programas da arquitetura. A primeira delas se desenvolve como resultado da década de estudos do arquiteto sobre os temas da metropolização, da qual resultarão seu livro DNY e um dos projetos (não construídos) mais

emblemáticos de sua carreira: o Parc La Villette, no concurso vencido por Bernard Tschumi, tema do nosso próximo capítulo, no qual uma nova forma de investigação diagramática, desta vez, no plano, retoma as dinâmicas estabelecidas de forma unidirecional em Exodus.

3
parc
la
villette

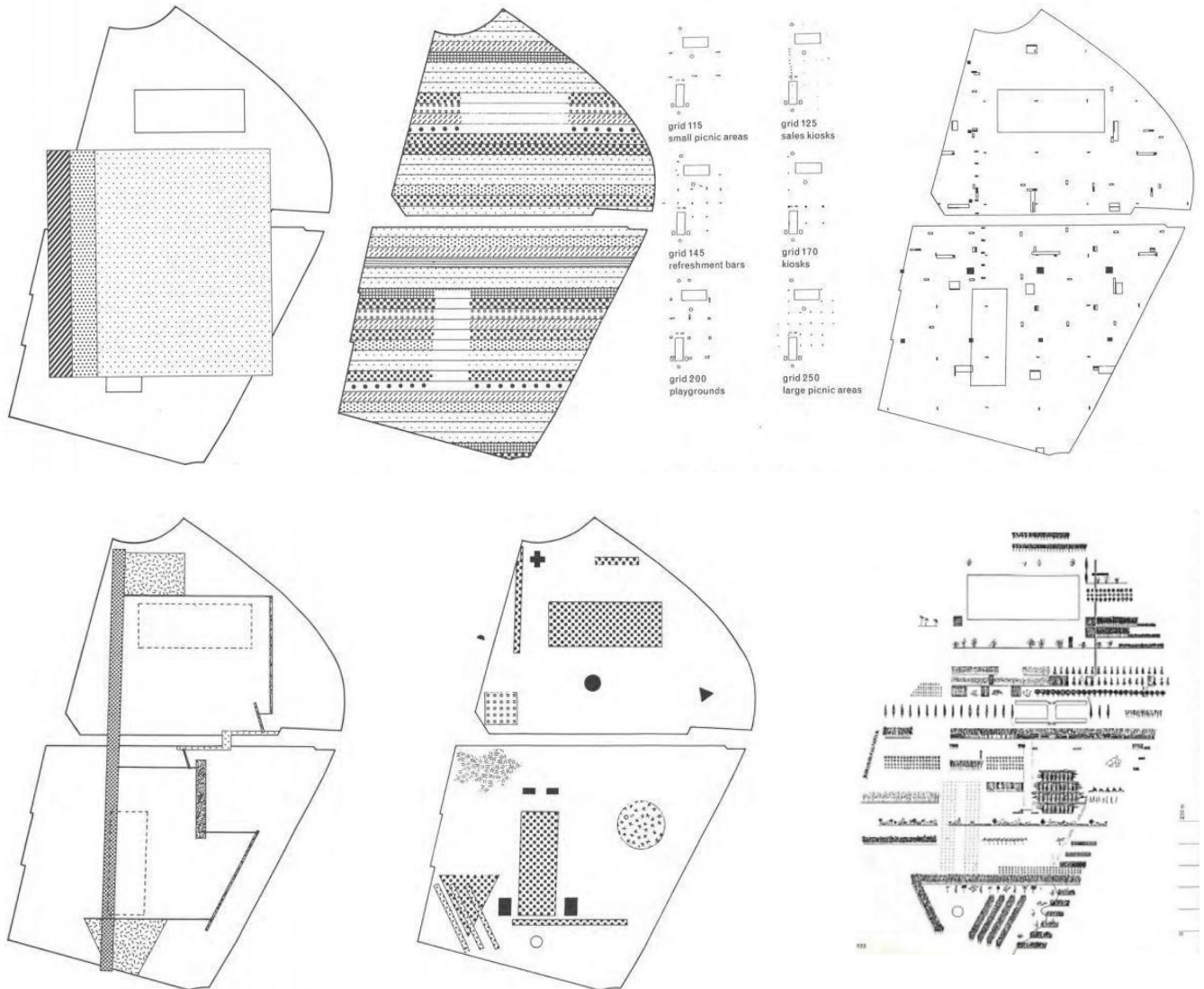
Figura 59 – The pleasure of Architecture, Alex Wall, Office for Metropolitan Architecture – OMA, 1983



Fonte: <https://www.dwell.com/article/early-drawings-by-famous-architects-d6d3da9a/6133584383614648320>. Acesso em: 07 set. 2021.

PROPOSTA

Figura 60 – Diagramas: 1 - Hipótese inicial / 2 – Faixas / 3 - Confete / 4 – Circulação / 5 - Grandes elementos / 6 - Demonstração gráfica das diferenças de escala da vegetação proposta



Fonte: Koolhaas, 1995, pp. 921-2.

¹⁴⁷ No capítulo “The double life of utopia: the skyscraper” de *Delirious New York*, Koolhaas irá extrair de um cartum publicado em 1909 a seguinte conclusão (a respeito das possibilidades criadas pelo elevador): “Em termos de urbanismo, esta indeterminação significa que um terreno específico já não pode corresponder a qualquer propósito único predeterminado. De agora em diante, cada lote metropolitano permite – ao menos em tese, uma combinação imprevisível e instável de atividades simultâneas, o que torna a arquitetura menos um ato de previsão e mais uma ação de planejamento de uma previsão limitada. ‘Determinar’ a cultura se tornou impossível” (KOOLHAAS, 1994, p. 85, tradução nossa). No original: “In terms of urbanism, this indeterminacy means that a particular site can no longer be matched with any single predetermined purpose. From now on each metropolitan lot accommodates – in theory at least an unforeseeable and unstable combination of simultaneous activities, which makes architecture less an act of foresight than before and planning an act of only limited prediction. It has become impossible to ‘plot’ culture” (KOOLHAAS, 1994, p. 85).

¹⁴⁸ Conforme será demonstrado no decorrer da seção, o conceito de **condensador social** será um termo recuperado por Koolhaas a partir de seus estudos sobre Ivan Leonidov e os construtivistas russos da primeira metade do século XX. O termo, embora empregado por Leonidov em projetos como o Clube para um Novo Tipo Social, de 1928, foi originalmente cunhado por Moisei Ginzburg, em seu livro “Style and epoch” (1924), o primeiro arquiteto soviético a refletir as teorias do construtivismo de Vladimir Tatlin no desenvolvimento da Arquitetura.

¹⁴⁹ No original: “1. Initial hypothesis: as the diagram reveals, the site of La Villette is too small, and the program too large, to create a park in the recognizable sense of the word. A conventional park is a replica of nature serviced by a minimal number of facilities that ensure its enjoyment; the program of Parc de la Villette extends like a dense forest of social instruments across the site. At this stage it would be nonsense to design a detailed park. We have read the program as a suggestion, a provisional enumeration of desirable ingredients. It is not definitive: it is safe to predict that during the life of the park, the program will undergo constant change and adjustment. The more the park works, the more it will be in a perpetual state of revision. Its ‘design’ should therefore be the proposal of a method that combines architectural specificity with programmatic indeterminacy. In other words, we see this scheme not simply as a design but mostly as a tactical proposal to derive maximum benefit from the implantation on the site of a number of activities – the use of nature among them – in the most efficient and explosive manner, while at the same time offering a (relatively) stable aesthetic experience. The underlying principle of programmatic indeterminacy as a basis of the formal concept allows any shift, modification, replacement, or substitution to occur without damaging the initial hypothesis. The essence of the competition therefore becomes: how to orchestrate on a metropolitan field the most dynamic coexistence of activities x, y, and z and to generate through their mutual interference a chain

1. Hipótese inicial: como o diagrama revela, a área de La Villette é muito pequena, e o programa muito grande, para criar um parque em um sentido correspondente a essa palavra. Um parque convencional é uma réplica da natureza atendida por uma quantidade mínima de infraestrutura que possibilite desfrutá-lo; o programa do Parc de la Villette se estende como uma densa floresta de equipamentos sociais através do terreno. Nesta etapa não faria sentido projetar um parque detalhado. Nós lemos o programa como uma sugestão, uma enumeração provisória de ingredientes desejáveis. Não como algo definitivo: é seguro prever que durante o tempo de existência do parque, o programa estará sob constantes mudanças e ajustes. Quanto mais o parque funcionar, mais estará em um estado de perpétua revisão. Seu “desenho” deve, portanto, ser a proposta de um método que combine a especificidade da arquitetura com a indeterminação programática¹⁴⁷. Em outras palavras, nós vemos este sistema não simplesmente como desenho, mas, principalmente, como uma proposta tática para extrair o máximo benefício da implantação no terreno de uma quantidade de atividades – o uso da natureza entre eles – da forma mais eficiente e explosiva, enquanto ao mesmo tempo oferecendo uma experiência estética (relativamente) estável. O princípio subjacente da indeterminação programática como a base do conceito formal possibilita que qualquer alteração, modificação, reposição, ou substituição aconteça, sem prejuízo à hipótese inicial. A essência da competição se torna, portanto: como orquestrar em um campo metropolitano a mais dinâmica coexistência das atividades x, y, e z, e gerar, através de suas mútuas interferências, uma reação em cadeia de eventos novos, sem precedentes; ou, como projetar um **condensador social**¹⁴⁸, baseado na congestão horizontal, da área do parque. Para conseguir isso nós propomos as camadas seguintes que, sobrepostas ao terreno, constituem o parque (KOOLHAAS, 1995, p. 921, tradução nossa)¹⁴⁹.

Se em *Exodus* (1972) a dança entre texto e imagens¹⁵⁰ apresentava um desequilíbrio latente entre a produção escrita e as representações gráficas – com as colagens, desenhos e diagramas operando, predominantemente, muito mais no registro constativo (OTTONI, 2002)¹⁵¹, ou seja, como ilustração dos fatos narrados –, em 1982, em La Villette, já não é possível proferir semelhante julgamento.

Claramente, conforme demonstrado pelos diagramas acima, retirados da proposta apresentada pelo OMA para o concurso, estes dispositivos gráficos agenciam relações entre elementos em plena potência performativa (OTTONI, 2002). Isto é, sua função no corpo da apresentação já não atua apenas como figuração visual da proposta escrita, mas

conduz à sua própria sequência discursiva, vinculando conceitos do programa e leituras do território através de elementos expressos em linguagem gráfica, diagramática, que produzem significado em conjunto aos protocolos alfabéticos e não a partir deles.

A proposta apresentada pelo OMA, em uma sequência de diagramas, estabelece uma leitura em camadas do programa proposto, onde, em cada desenho, seus diversos elementos são trabalhados de forma individual. Por meio deste método de segregação informacional, onde, em cada prancha, dados específicos do projeto são isolados e traduzidos em componentes visuais mínimos, a leitura e compreensão da proposta são potencializadas. Dispostos em uma sequência narrativa orquestrada, os grafos atingem sua conclusão, ainda como protocolo gráfico, em um diagrama simbiótico onde todas as leituras do território e propostas de projeto são apresentadas em sobreposição, formando uma única imagem final.

A compilação de todas as camadas neste último painel habilita uma leitura clara, a despeito da multiplicidade de seus elementos constitutivos, uma vez que as informações necessárias para a compreensão desta complexidade foram pontualmente introduzidas e, deste modo, compreendidas isoladamente. Apartada da algaravia semiótica produzida pela reunião final das camadas e seus diversos objetos, a leitura gradativa dos componentes se acumula passo a passo na memória do interlocutor, permitindo-lhe encontrar no mapa derradeiro do projeto, representado na sua última prancha (em preto), os diversos signos comunicados individualmente através das sucessivas etapas.

Cada diagrama apresentado no contexto do concurso vem acompanhado de um texto explicativo correspondente, no qual os signos gráficos apresentados na imagem são caracterizados e pormenorizados em sua função. O primeiro deles, **hipótese inicial** (1), conforme descrito na transcrição acima reproduzida, representa as áreas solicitadas pelo programa do concurso, marcadas por retângulos com diferentes hachuras, sobrepostas ao terreno disponível, buscando, por meio deste recurso visualmente didático, demonstrar a inviabilidade dos requisitos estabelecidos em relação à área disponível para a implantação da proposta.

No diagrama seguinte (2) são propostas as **Strips** (faixas, em tradução livre), nas quais o arquiteto busca concentrar os programas com maiores requisitos de área. Por meio deste recurso simples o projeto oferece

reaction of new, unprecedented events; or, how to design a social condenser, based on horizontal congestion, the size of a park. To do this we propose the following projections that, superimposed on the site, constitute the park" (KOOLHAAS, 1995, p. 921).

¹⁵⁰ Ver epígrafe da Seção 2, Exodus.

¹⁵¹ As categorizações **constativo** e **performativo** são duas classes antagônicas de ações discursivas (Atos de fala) elaboradas pelo filósofo inglês **John Langshaw Austin**. Uma boa definição dos termos de Austin pode ser a que segue: "[...] Austin propôs inicialmente que existiriam dois tipos de proferimentos: o enunciado **constatativo** e um enunciado **performativo**. O primeiro é aquele enunciado que descreve a realidade, que é responsável apenas por **dizer** algo e, portanto, está submetido a critérios de verdade e passível de verificação. O segundo, por sua vez, é aquele que ao ser dito não constata uma realidade, mas **simperforma** um ato, e não está submetido a critérios de verdade, e sim a critérios de felicidade: um ato é ou não feliz, ou seja, ele é ou não realizado" (ARBO, 2018, p. XX). Disponível em: http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/edicoes/edicao-13-vol_7_n_1/12_-_A_teorias_dos_atos_de_fala_-_183_a_194.pdf. Acesso em 22 out. 2021. Ver também OTTONI, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/50102-44502002000100005>.

uma liberdade praticamente irrestrita de alterações de programa entre as diversas faixas, tanto respondendo a peculiaridades específicas do terreno, quanto a percepções dos gestores em relação às necessidades e usos dos frequentadores do parque.

Igualmente, conforme defendido pelo texto que acompanha o diagrama “[...] esta tática de estratificação cria a maior área de ‘fronteiras’ entre o maior número de componentes do programa e irá, portanto, garantir a máxima permeabilidade de cada seção e – através desta interferência – a maior quantidade de mutações programáticas” (KOOLHAAS, 1995, p. 923, tradução nossa)¹⁵².

O terceiro diagrama (3), também conhecido como **confete**, apresenta a distribuição dos elementos de pequena escala definidos no programa – quiosques, playgrounds, pontos de venda, lanchonetes, áreas de piquenique –, em um arranjo espacial definido em uma forma relativamente aleatória através de uma fórmula **pseudo-científica** (ZENGUELI, 2014, p. 99)¹⁵³. “Confete” foi o nome dado por Koolhaas, por associação visual, ao arranjo utilizado em Antiparos para a dispersão dos pequenos elementos acessórios do programa no entorno das vilas. Antiparos foi o projeto de um balneário de 16 vilas desenvolvido por Elia e Zoe Zenghelis (1981), no escritório do OMA, em Atenas, em ilha grega homônima¹⁵⁴.

¹⁵² No original: “This tactic of layering creates the maximum length of ‘borders’ between the maximum number of programmatic components and will thereby guarantee the maximum permeability of each programmatic band and – through this interference – maximum number of programmatic mutations” (KOOLHAAS, 1995, p. 923).

¹⁵³ A fórmula aritmética utilizada pelo OMA estabelece uma malha de setorização para cada uma das categorias dos elementos de pequena escala por meio da composição de uma relação entre a área total do parque, a área individual de cada unidade da categoria e a quantidade de unidades solicitadas pelo programa. Ver Koolhaas, 1995, p. 925.

¹⁵⁴ De acordo com Elia Zenghelis, no território virgem da ilha a lógica da congestão (principal tema de investigação conduzido pelo OMA) não faria qualquer sentido. A proposta foi, então, concebida pelo casal como um arranjo formal, no qual cada uma das vilas se caracterizava por uma planta de perfil icônico e era representada, na implantação, por uma cor específica. Esta solução buscava estabelecer uma distribuição harmoniosa e equilibrada dos objetos arquitetônicos sobre o território da ilha partindo de princípios de composição pictóricos ante os quais o terreno representaria o plano expositivo (a tela), e as casas, estradas e áreas de vegetação corresponderiam aos pontos, linhas e manchas utilizados na pintura (ZENGHELIS, 2014).

Acessos ao parque e circulação são os temas aos quais o quarto diagrama (4) é dedicado e nos quais se estabelecem, ao norte e ao sul, duas amplas áreas de “chegada”, destinadas ao acolhimento volumoso do público das estações de metrô que conectam os extremos do parque ao transporte público municipal. Entre elas, a proposta do OMA sugere a criação de uma grande faixa retilínea de circulação (a promenade, com 25 metros de largura) cruzando o parque em sentido longitudinal em toda sua extensão.

Complementando a experiência cartesiana e direta de transposição eficiente do território de La Villette através da promenade, o projeto cria “paralelamente” um circuito não linear de circulação conectando diversos programas isolados através do parque. Este roteiro sinuoso, aos moldes dos protocolos situacionistas, almejava o errar labiríntico, o descobrimento casual de lugares e atividades não planejadas, proporcionadas pelo caminhar livre e prazeroso.

Na quinta imagem são apresentados os elementos de grande porte,

tanto os existentes – como o Museu de Ciências e o Grand Hall – como os propostos, tais como banheiros, estação policial, etc. O sexto diagrama apresenta, em planta, o perfil de alturas dos diferentes blocos de vegetação planejados para construir a atmosfera de experiências sensíveis da paisagem proposta pelo escritório. Por fim, a famosa prancha preta, como um corolário das demais, traz a sobreposição final de todos estes elementos em uma composição integrada, permitindo ao leitor localizar e identificar cada um dos equipamentos e programas apresentados ao longo dos diagramas anteriores.

Conforme será demonstrado a seguir, o período de dez anos que separa Exodus e La Villette foram anos de intensa atividade intelectual e profissional na carreira de Koolhaas, principalmente pelo estabelecimento de uma ampla rede de diálogos – em solo americano – com diversos profissionais, acadêmicos e intelectuais. A influência destes diversos atores, por vezes recíproca, proporcionou importantes subsídios para o desenvolvimento dos conceitos sobre as potências do objeto arquitetônico e as relações urbanas derivadas dos processos de metropolização que já haviam sido esboçados de forma preliminar em *The surface* e *The voluntary prisoners of Architecture*.

Oswald Mathias Ungers, Colin Rowe, Hubert Damisch, Michael Foucault e Peter Eisenman serão, notoriamente, seus principais interlocutores neste período. Sua influência, somada à parceria intelectual constante entre Koolhaas e a artista Madelon Vriesendorp (sua esposa até 2012), ao MPC de Dali e às leituras de Barthes, formarão as bases teóricas que capacitarão a empreitada investigativa, igualmente ousada e heterodoxa, da qual irá emergir o seminal *Delirious New York* (1978), livro que estabelecerá o nome de Koolhaas pela primeira vez no cenário acadêmico da disciplina da Arquitetura.

Da mesma forma, enxerga-se neste mesmo processo – de evolução e maturação profissional – a consolidação do método investigativo baseado em diagramas que, de um início tímido e quase incipiente em *Exodus*, se tornará, em *La Villette*, um sistema claro e eficiente de investigação dos dados do programa capaz de propor novas leituras de lugar e sociedade. Antes de avançar sobre os acontecimentos desta década, contudo, acreditamos que o caráter disruptivo da proposta do OMA só pode ser percebido corretamente se conseguirmos, minimamente, transpor o hiato temporal que torna esta leitura anacrônica e contaminada pelo sucesso, profissional e acadêmico, construído pelo arquiteto ao longo

destas quatro décadas. Buscando uma compreensão menos suscetível a essa distorção, oferecemos, portanto, visões cronologicamente contemporâneas à exposição do projeto, escritas por alguns de seus mais notórios defensores e críticos.

CONCURSO

No dia 21 de maio de 1981, dez dias após a divulgação do resultado das eleições nacionais da França confirmarem a vitória do Partido Socialista, François Mitterrand (1916-1996) fez seu famoso discurso de posse no Pantheon de Paris. A declaração do presidente eleito estabelecia seu plano de governo, acima de tudo, como um grande projeto cultural (CANNELL, 1995; NORTHCUTT, 1991). A proposta de um novo Renascimento francês nas décadas finais do século XX, se baseava na construção de 12 grandes projetos de Arquitetura destinados a abrigar programas culturais (museus, parques, centros culturais, etc), dos quais os mais famosos viriam a ser os Museus do Louvre, o Museu D'Orsay, o Grande Arche de La Fraternité, o Instituto do Mundo Árabe e o Parc La Villette.

A iniciativa deflagrada por Mitterrand receberia da imprensa a alcunha de Grands travaux (Grandes trabalhos) ou Grands projets (Grandes projetos) e, tanto entre seus entusiastas e apoiadores, quanto entre seus críticos e adversários, seria vista como maior símbolo político de sua gestão (COLLARD, 1998; BIASINI, 1991). Conforme esclarece Susy Collard, em artigo posterior (COLLARD, 2008), diversos fatores políticos e sociais contribuíram para que o envolvimento direto do presidente com os projetos fosse restrito àqueles sob maior escrutínio público, devido à sua importância simbólica e cultural para a sociedade francesa do período, como a famosa Pirâmide do Louvre, do arquiteto sino-americano I. M. Pei.

Neste contexto, projetos de grande porte, como a Opéra-Bastille, a Cité de la Musique e o Parc La Villette ficaram a cargo de Jack Lang, Ministro da Cultura na gestão Mitterrand (COLLARD, 1998). De acordo com Collard (1998), o projeto do Parc La Villette foi o único no qual o júri teve total autonomia¹⁵⁵.

O concurso para o Parc La Villette, lançado em 1982, recebeu 471 projetos de arquitetos de 41 nacionalidades diferentes. O júri, composto por 21 membros, foi presidido pelo paisagista Roberto Burle Marx e contava com

¹⁵⁵ De acordo com a autora, o presidente francês teria classificado a proposta vencedora, de Bernard Tschumi, como "incompreensível" e "desagradável". Porém, e apesar disso, Mitterrand não interferiu na gestão de Lang sobre o concurso e aceitou plenamente a soberania do júri sobre a decisão (COLLARD, 1998).

arquitetos e críticos de Arquitetura de enorme prestígio internacional, como Renzo Piano, Arata Isozaki, Vittorio Gregotti, Françoise Choay e Joseph Rykwert (BALJON, 1992; CHUPIN; CUCUZZELLA; HELAL, 2015). Sem conseguir atingir um consenso, o júri optou por realizar uma segunda fase somente com os 9 projetos selecionados pelos jurados.

A decisão, considerada problemática por diversas questões – dentre as quais podemos destacar a quebra do anonimato da competição (GOULET, 1983) –, acabou dividida entre os favoráveis à proposta de Bernard Tschumi e os defensores do projeto de Rem Koolhaas. A decisão final dos jurados, com 12 votos a favor do projeto de Tschumi e 5 pela proposta de Koolhaas, longe de representar uma unanimidade, demonstrou claramente as dificuldades de uma geração, ainda orientada por uma formação modernista, em compreender e valorizar a indeterminação fundamental proposta por Koolhaas.

O apelo do projeto e do discurso de Tschumi, embora incorporassem de forma semelhante elementos de caráter aleatório (folies), e buscasse acenar para possibilidades de uma leitura espacial em camadas (layers) sobre um mesmo sítio – oferecendo a formação de um conjunto complexo (porém harmônico) através de diferentes ritmos de apropriação, percepção e orientações sobrepostos no plano do território do parque –, se mantinha fiel a uma concepção moderna e cartesiana de estruturação do espaço e suas diversas atividades.

Entre os críticos que viram a escolha do júri como um erro, a opinião prevalente recai sobre os aspectos cosméticos do discurso das indefinições contemporâneas proposto por Tschumi, no qual variações têm lugar definido, uma contradição que ofereceu aos jurados a oportunidade de um refúgio seguro, conciliando a estética progressista das folies com a organização modernista do espaço. Neste sentido, a crítica de Patrice Goulet destaca:

¹⁵⁶ No original: "Rares sont les concours au programme aussi neuf et ambitieux, plus rares encore sont ceux d'entre eux qui suscitent une solution évidente: ce fut le cas de Beaubourg, ce fut aussi le cas du Parc de la Villette, la différence étant que, pour le second, le jury ne l'a pas retenue faute de discernement. Les modifications soudaines apportées au règlement, levée de l'anonymat et création d'un second tour, aggravées par une première sélection des plus discutables n'auguraient rien de bon, mis nous pouvions encore espérer que le seul projet véritablement passionnant encore en lice finirait par l'emporter. Le délai de réflexion que s'était accordé le jury, pouvait lui permettre de surmonter sa surprise devant l'originalité du langage employé par Rem Koolhaas pour mieux en percevoir les raisons et les potentialités. Il n'en a rien été et reconnaître l'habileté et la limpidité du projet de Bernard Tschumi ne surait atténuer notre déception. La qualité de son écriture ne saurait cacher son côté formaliste. Superposer des systèmes formels n'a vraiment rien à voir avec superposer des trames: d'un côté, il s'agit de composition, de l'autre, de méthode, ou pour être plus précis, d'une recherche formelle face à une stratégie" (GOULET, 1983, p. 72).

Poucos são os concursos com um programa tão novo e ambicioso, ainda mais raros ainda são aqueles dos quais emerge uma solução indiscutível: foi o caso do Beaubourg, foi também o caso do Parc de la Villette, com a diferença de que, no segundo caso, o júri não o escolheu por falta de discernimento. As mudanças repentinas nas regras, a quebra do anonimato e a criação de um segundo turno, agravado por uma primeira seleção questionável, não eram um bom presságio, mas ainda podíamos esperar que o único projeto verdadeiramente excitante venceria no final. O atraso nas deliberações do júri poderia permitir-lhe superar sua surpresa diante da originalidade da linguagem utilizada por Rem Koolhaas para melhor compreender sua lógica e suas potencialidades. Isso não aconteceu e o reconhecimento da capacidade e da clareza do projeto de Bernard Tschumi não diminui a nossa decepção. A qualidade de sua escrita não pode esconder seu lado formal. A superposição de sistemas formais nada tem a ver com a superposição de tramas: de um lado, trata-se de composição, de outro, de método, ou, para ser mais preciso, de uma pesquisa formal face a uma estratégia (GOULET, 1983, p. 72, tradução nossa)¹⁵⁶.

A opinião de Patrice Goulet, na renomada revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*, será reforçada pelo artigo publicado, dois anos depois, no *The Princeton Journal* (*Thematic studies in Architecture*, v. 2, 1985), assinado por ninguém menos do que a historiadora francesa Françoise Choay, que havia integrado o júri do concurso e que, junto com Joseph Rykwert, havia liderado o bloco dissidente de jurados que haviam enxergado na proposta de Koolhaas um movimento de vanguarda realmente inovador. O tom duro e direto da arguição crítica da professora da Université de Paris VIII, evidencia o racha visceral produzido durante a decisão do concurso:

Pela ordem estabelecida, o projeto de Rem Koolhaas para o parque La Villette não tinha chances de ganhar o concurso: a proposta era, de longe, a melhor. Eu fui membro do júri que falhou em não lhe conceder o primeiro prêmio. É com satisfação que aproveito a presente oportunidade para proclamar que entre 471 projetos anônimos, aquele – e somente ele – que imediatamente atraía os olhos, desafiando e estimulando a mente por sua estranheza e pelas questões que suscitava, foi o projeto daquele arquiteto cujo nome, devo confessar, era desconhecido para mim, e cuja identidade permaneceu uma incógnita entre seus colegas arquitetos do júri. [...] O veredito foi inspirado pelo medo: medo da inovação e do imprevisível, pelos responsáveis pelo programa, que pediram por isso e que simultaneamente o recusaram. Medo por falta de interpretação, pelos membros não-arquitetos do júri. Medo por muita interpretação, pelos arquitetos deste mesmo júri (CHOAY, 1985, p. 211-214, tradução nossa)¹⁵⁷.

A história, contudo, não obedece a um roteiro linear e dicotômico. Via de regra, o entrelaçamento de fatos, interpretação e versões complexifica a realidade dos acontecimentos e torna pouco provável a construção de um retrato absoluto, de sentido único. Um evento como o concurso de La Villette acumula uma enorme carga de simbolismo social e sua importância singular para um amplo conjunto de categorias profissionais (arquitetos, historiadores, políticos, gestores públicos, críticos, jornalistas, etc) torna sua leitura refém dos matizes particulares presentes na ótica de cada um de seus atores.

A decisão do júri pelo projeto de Tschumi pode ser interpretada nos termos apresentados pelas críticas de Goulet ou Choay (sincrônicas aos acontecimentos), entretanto, sob o olhar retrospectivo de um de seus principais protagonistas, Elia Zenghelis – ex-professor de Koolhaas na AA e sócio do ex-aluno no OMA no período do concurso –, em grande medida responsável pela produção técnica da proposta (desenhos, plantas, maquetes, etc), a derrota no concurso foi, principalmente, resultado de uma diferença de postura entre os dois candidatos ao primeiro prêmio.

De acordo com Zenghelis, a posição intransigente de Koolhaas, quase agressiva e rude em relação às alterações e cortes solicitados pelo júri, teve como contraponto um cordial e amistoso Tschumi. Polido e flexível, o arquiteto franco-suíço teria demonstrado toda sua habilidade política diante das exigências e restrições orçamentárias apresentadas pela organização do concurso. Esta disparidade fundamental de relações

¹⁵⁷ No original: "According to the established order, Rem Koolhaas's project for the La Villette park could not possibly have won the competition: it was, by far, the best entry. I was a member of the jury that failed to give him the first prize. I am glad to seize the present opportunity to proclaim that among 471 anonymous entries, the one – and only one – that immediately attracted the eye, puzzled and stimulated the mind by its strangeness and the questions it raised, was the project of that architect whose name was, I must confess, unknown to me, and whose identity had not been suspected by his fellow architects on the jury. The verdict was inspired by fear: Fear of innovation and of the unpredictable, from the programmers who had been asking for it and refusing it at the same time. Fear by lack of understanding, from the nonprofessional members on the jury. Fear by too much understanding, from the same architects on the jury" (CHOAY, 1985, p. 211-214).

públicas entre os arquitetos e seus clientes teria sido, em última instância, o elemento definidor da vitória de Tschumi no concurso:

¹⁵⁸ No original: “[...] the first stage ended in a very irritating way. Rem was in America during the last three weeks and he came back after we had submitted it. A disgruntled participant showed it to him in Holland and complained that I had been a slave driver. Rem rang me up and after some abuse told me that I had humiliated him with this bad project. He was referring to the now well-known black-panel plan. I was baffled at his ranting and told him to stop behaving like a spinster. This threw him into an uncontrollable rage and the whole confrontation ended ominously. [...] And then Rem and I went to Paris. [...] even though we were hardly on speaking terms. [...] When we got to Paris, he [Koolhaas] announced that he would present the proposal alone. Stupidly I did not object. After presenting, Rem left in anger without saying a word, while Bernard Tschumi was celebrating. The next day Joseph Rykwert called me and asked if we could meet. We met for dinner and Françoise Choay joined us. During dinner they asked why I had not gone to the jury and I told them. They told me that it was a disaster, that Rem was abominable, rude, and negative, whereas Bernard was obliging and extremely accommodating. A month before the final jury [François] Mitterrand had decided to cut all the Grands Projects, and La Villette was one of them, forcing the jury to ask the participants to make cuts. Rem had turned down all suggestions, in effect saying take it or leave it. I suppose that if one does not see this as destructive, in a way it’s an admirable single-mindedness. Françoise and Joseph thought our project should have won, but they said the majority of the jury was of the opinion that one could not collaborate with such a fixated individual. [...] After La Villette, our relationship was crucially damaged, and I decided that, at an opportune moment, I would break up the dwindling collaboration” (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 99-103).

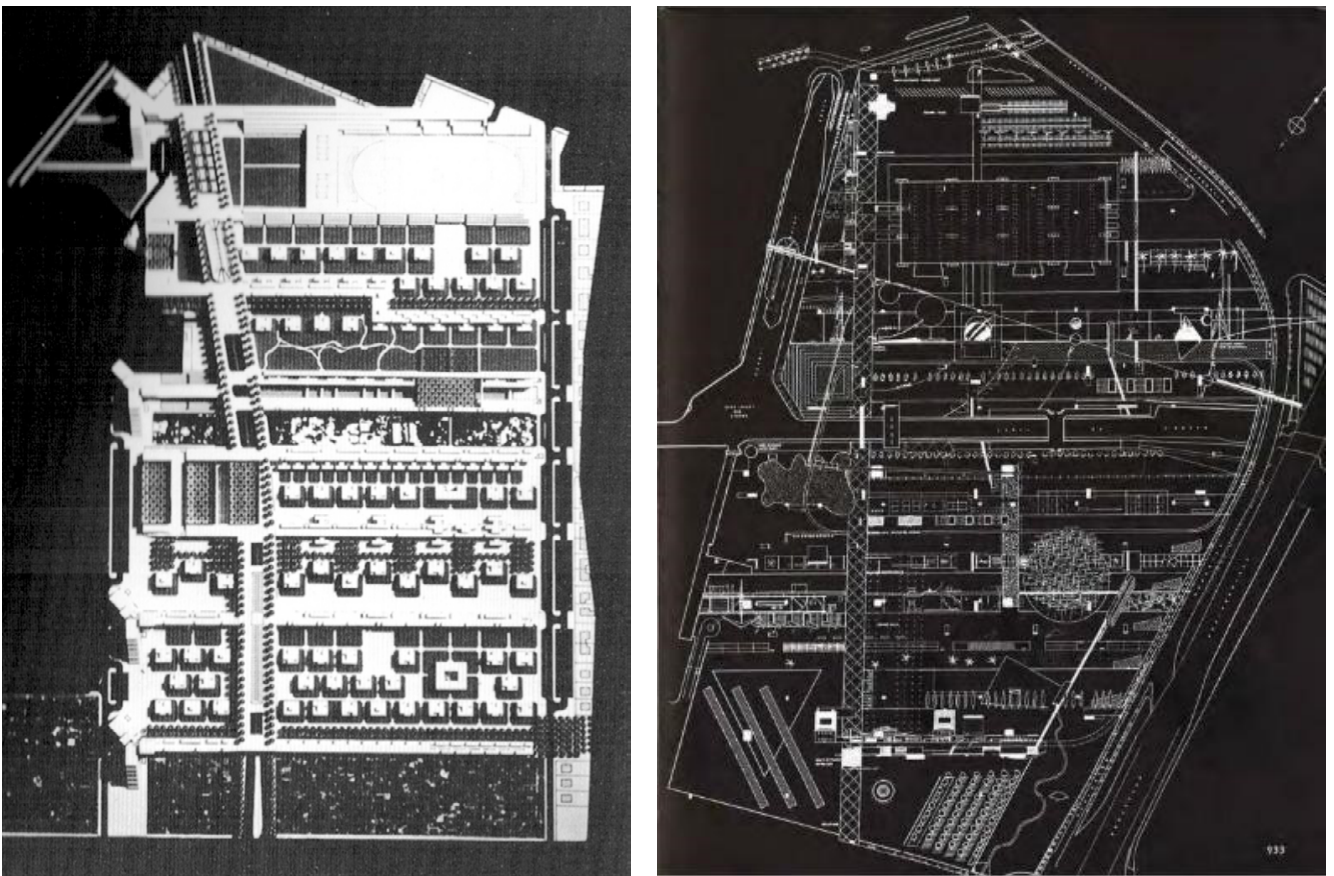
¹⁵⁹ No original: “I started to work with him, and we did a series of competitions together. It was a really interesting experience because it was the only time that I worked for somebody else, and I realized how wonderful it was to be somebody’s ghostwriter: I could be a better Ungers than Ungers himself at that point” (KOOLHAAS, 2015, p. 91).

[...] a primeira etapa acabou de uma forma muito desagradável. Rem estava nos Estados Unidos durante as três semanas finais e chegou depois que já havíamos enviado a proposta. Um membro descontente mostrou o projeto para ele na Holanda e reclamou que eu havia agido como um senhor de escravos. Rem me ligou e depois de alguns abusos verbais me disse que eu havia envergonhado a reputação dele com aquele péssimo projeto. Ele estava se referindo àquela prancha, atualmente bem conhecida, de fundo preto. Eu estava perplexo com suas reclamações e disse para ele parar de agir como uma velha resmungona. Isso o deixou com uma raiva incontrolável e todo o confronto terminou de forma ameaçadora. [...] então Rem e eu fomos a Paris. [...] mesmo que nós mal estivéssemos nos falando. [...] Quando chegamos a Paris, ele anunciou que iria apresentar a proposta sozinho. Estupidamente eu não fiz objeção. Após a apresentação Rem saiu furioso sem dizer uma palavra, enquanto Bernard Tschumi estava comemorando. No dia seguinte Joseph Rykwert me ligou e perguntou se podíamos nos reunir. Nós nos encontramos para jantar e Françoise Choay se juntou a nós. Durante o jantar eles me perguntaram por que eu não tinha participado da apresentação e eu contei a eles. Eles me contaram que havia sido um desastre, que Rem foi abominável, rude e negativo, enquanto Bernard foi prestativo e extremamente complacente. Um mês antes da decisão do júri Mitterrand havia decidido cortar todos os Grands Projets, e La Villette era um deles, forçando o júri a pedir aos participantes para realizarem cortes. Rem recusou todas as sugestões, na prática dizendo é tudo ou nada. Se ignorarmos seu caráter destrutivo, de certa forma é uma obstinação admirável. Françoise e Joseph achavam que nosso projeto deveria ter ganho, mas eles disseram que a maioria do júri foi da opinião de que não era possível trabalhar com alguém tão obsessivo. [...] Após La Villette, nossa relação ficou seriamente abalada, e eu decidi que, em um momento oportuno, eu iria encerrar nossa parceria minguante (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 99-103, tradução nossa)¹⁵⁸.

CORNELL

Eu comecei a trabalhar com ele, e nós fizemos uma série de competições juntos. Foi uma experiência realmente interessante porque foi a única vez em que eu trabalhei para outra pessoa, e eu me dei conta como era maravilhoso ser o ghostwriter de alguém: naquele ponto eu podia ser um Ungers melhor do que o próprio Ungers (KOOLHAAS, 2015, p. 91, tradução nossa)¹⁵⁹.

Figura 61 – À esquerda, proposta de O.M.U. para a competição “4th ring” (Berlin-Lichterfelde, 1974), um projeto no qual Koolhaas aparece listado como membro da equipe / à direita, planta final do concurso de La Villete



Fonte: Schrijver, 2021, p. 81.

Para compreender o percurso intelectual que capacitou a evolução do diagrama inaugural utilizado por Koolhaas em Exodus, no método sistemático desenvolvido para o projeto de La Villette, é necessário retomar a trajetória biográfica de Koolhaas. Seu desligamento da Architectural Association de Londres – The voluntary prisoners of Architecture foi o último projeto desenvolvido pelo arquiteto durante seu período de formação na escola inglesa em 1972 –, foi uma consequência direta do confronto ideológico estabelecido entre Koolhaas e Peter Cook desde seus primeiros momentos na escola.

Conforme comentado na seção anterior, a tensão entre estes personagens se desenvolve em consequência da frustração do jovem estudante com os modelos pedagógicos praticados por uma parte expressiva do corpo docente, orbitando em torno da figura e das ideias de Peter Cook e dos arquitetos do Archigram. Os reflexos impensados de uma postura crítica à ideologia majoritária da escola e seu principal representante (Cook),

¹⁶⁰ Kenneth Frampton.

¹⁶¹ Alvin Boyarsky, diretor da Architectural Association de Londres entre 1971 e 1990. A chegada de Alvin Boyarsky à Architectural Association de Londres tem relação direta com Koolhaas e Zenghelis. Entre 1966 e 1970 a escola era presidida por John Lloyd que, apesar de promover mudanças sistemáticas na metodologia de aprendizado (como a introdução do sistema de unidades autônomas) acabaria se convertendo a uma seita mística, baseada nos ensinamentos do guru armênio George Ivanovich Gurdjieff (neste processo o arquiteto mudaria seu nome para Michael Lloyd) o que provocaria impactos significativamente danosos aos processos de ensino na escola. Zenghelis e Koolhaas lideraram um movimento de professores e alunos que culminaria com a demissão de Lloyd. Durante cerca de dois anos a escola foi gerida coletivamente por professores e alunos até que, em 1971, após uma deliberação coletiva, se decide pela contratação de um "Chairman". Zenghelis e os alunos entrevistam diversos candidatos e limitam a decisão aos postulantes Kenneth Frampton e Alvin Boyarsky. Apesar de ser o favorito de Zenghelis devido à sua amizade de longa data, Elia foi voto vencido na decisão final dos alunos e professores. A palestra de Kenneth foi árida, presa a tecnicidades burocráticas e vista como autoritária. Boyarsky falou com paixão sobre Arquitetura e liberdade de escolhas para uma audiência recém-saída de Maio de 1968. Ganhou de lavada. Koolhaas votou em Boyarsky. Ver Zenghelis, 2014, p. 75; Petit, 2015, p. 88; Sunwoo, 2012, p. 26.

¹⁶² No original: "The fifth year at the AA was under the control of Cook. And Cook really hated me from the first moment I was in the school. It was really a problem. Three months into the school he called me the 'boring fascist'. He took me apart and said there were schools that were more suitable to my work and that he would help me get in there. After that I found a home in a unit that was run by Elia Zenghelis, an old partner of Ken. So that was a kind of access of the hardcore modernist. Since it was so clear that I would have a horrible time with Cook – the knives were out – I applied for a Harkness Fellowship and got that. So I didn't graduate from the AA, except that Alvin gave me a diploma a year later since I had done a kind of thesis project, the 'Berlin Wall as Architecture'" (KOOLHAAS; SOMOL, 2015, p. 88).

¹⁶³ SCHRIJVER, L. The archipelago city: piecing together collectivities. Urban formation and collective spaces. OASE, n. 71, 2006, pp. 18–37. Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/71/TheArchipelagoCityPiecingTogetherCollectivities>. A Harkness Fellowships é uma entidade filantrópica fundada em 1918 por Anna Harkness voltada ao financiamento de estudantes ingleses nos EUA. A iniciativa buscava estabelecer um financiamento recíproco ao oferecido pela Rhodes Scholarships (voltada a estudantes americanos na Inglaterra).

¹⁶⁴ Publicações em Arquitetura, em uma tradução livre do alemão original.

se tornariam claros para Koolhaas às vésperas de seu quinto e último ano na AA. A perspectiva de uma conclusão de curso satisfatória sob a tutela de Peter Cook se anunciava como um calvário de provações aparentemente sem resultados favoráveis ao estudante:

O quinto ano na AA acontecia sob o comando de Cook. E Cook realmente me odiou desde o primeiro momento em que entrei no curso. No terceiro mês na escola ele me chamou de "fascista chato". Ele me chamou de lado e disse que existiam outras escolas mais adequadas ao meu trabalho e que ele me ajudaria com a transferência. Depois daquilo eu encontrei abrigo em uma unidade que era conduzida por Elia Zenghelis, parceiro de longa data de Ken¹⁶⁰. Então era uma espécie de guia do núcleo duro modernista. Quando ficou claro que o período com Cook ia ser terrível para mim – que ia ser briga de foice – eu enviei um pedido de bolsa para a Harkness Fellowship e foi aceito. Então eu não completei a graduação pela AA, mas o Alvin¹⁶¹ me deu um diploma no ano seguinte já que eu tinha feito uma espécie de tese, o "Muro de Berlim como Arquitetura" (KOOLHAAS; SOMOL, 2015, p. 88, tradução nossa)¹⁶².

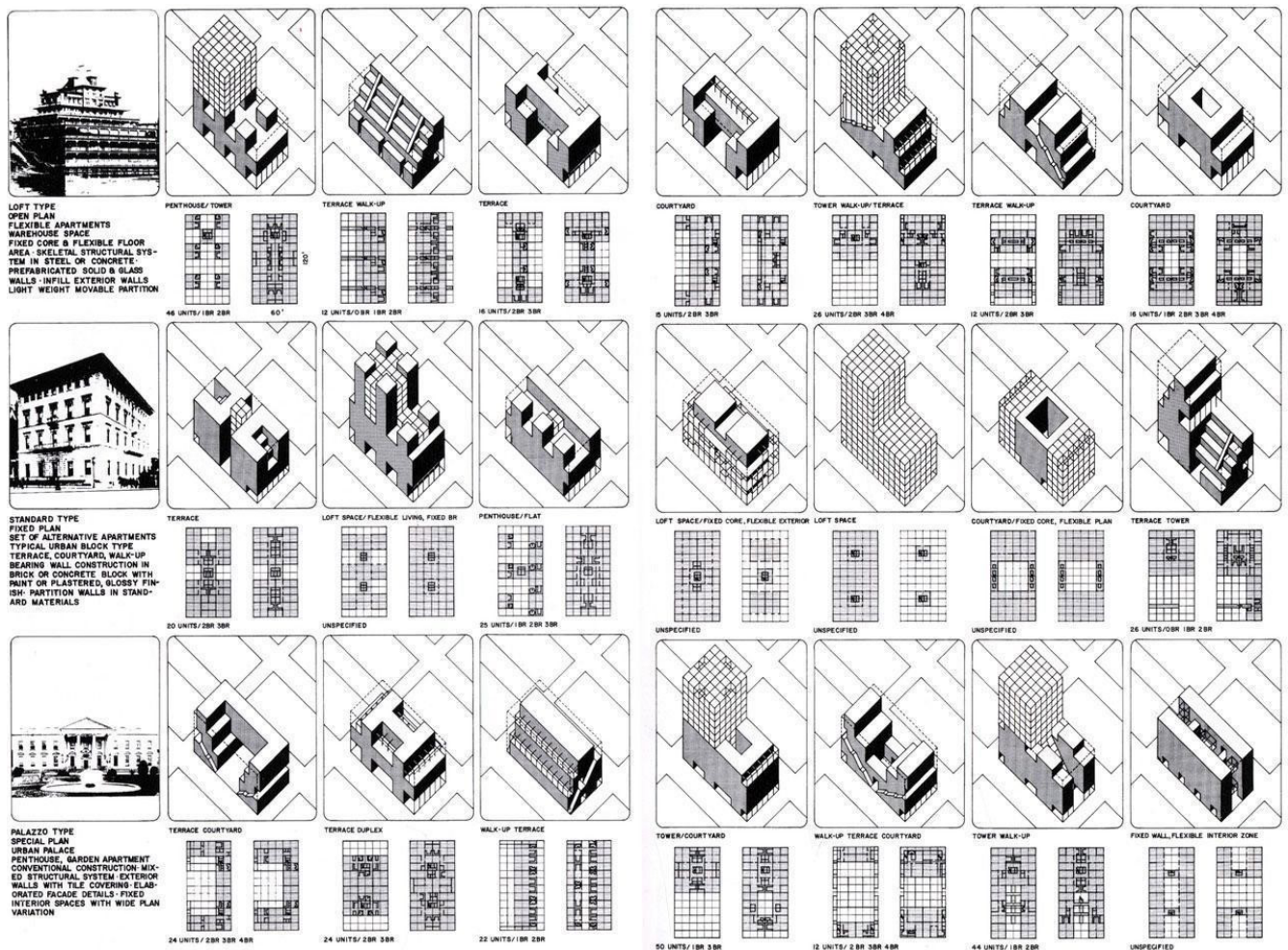
Diante deste cenário, Koolhaas se candidata a uma bolsa da Harkness Fellowships para estudar na Cornell University com Oswald Mathias Ungers (SCHRIJVER, 2006)¹⁶³. Em meados dos anos 1960, Ungers havia publicado uma série de estudos, desenvolvidos por seus alunos como resultados de suas aulas, sobre transformações morfológicas em Arquitetura. As principais referências para estas disciplinas eram as investigações diagramáticas analíticas de Jean-Nicolas-Louis Durand e Rudolf Wittkower, especialmente sobre os projetos Palladianos.

Estas publicações haviam sido realizadas pela revista da própria Technische Universität Berlin onde Ungers lecionava (PETIT, 2015). Durante a estadia de Koolhaas em Berlim, para sua pesquisa sobre o Muro, estas publicações (Veröffentlichungen zur Architektur)¹⁶⁴ foram descobertas em meio às suas deambulações investigativas em torno do objeto-muro e tornaram a figura de Ungers obsessão passageira do momento, assim como acontecera com Polanski, Hermans, Leonidov, Dali, Zenghelis (GONZALEZ, 2014).

Cynthia Davidson: Rem então foi para Ithaca. Ele conhecia o Mathias Ungers, ou você conhecia?

Elia Zenghelis: O que nós conhecíamos dele era somente o seu trabalho sobre Berlim. Eu o conheci mais tarde, na Cornell, através do Rem. O Rem tinha essa tendência de se apaixonar imediatamente e entusiasmadamente pelas pessoas, e foi o que aconteceu quando ele conheceu Ungers (ZENGHELIS, 2014, p. 80, tradução nossa)¹⁶⁵.

Figura 62 – Proposta de O. M. U. para o concurso Roosevelt Island Housing. Exemplo do pragmatismo morfológico empregado pelo arquiteto alemão que encantou o jovem Rem Koolhaas em Berlim



Fonte: <https://socks-studio.com/2018/06/24/a-downsized-manhattan-between-analogy-and-abstraction-roosevelt-island-housing-competition-by-o-m-ungers-1975/>. Acesso em 28 out. 2021.

O financiamento da Harkness Fellowships possibilitou a aproximação de Koolhaas e Madelon a Nova Iorque, uma cidade que exercia enorme fascínio sobre o jovem casal desde seu período em Londres e seu projeto *The city of Captive Globe* (1972). O sonho americano, contudo, logo se tornaria uma frustração, ao menos em Ithaca, onde a realidade

¹⁶⁵ No original: "Cynthia Davidson: Rem then went to Ithaca. Did he know Mathias Ungers, or did you? Elia Zenghelis: We only knew of him and his Berlin work. I met him later, at Cornell, through Rem. Rem had a tendency to suddenly and enthusiastically fall for people, and that's what happened when he met Ungers" (ZENGHELIS, 2014, p. 80).

¹⁶⁶ Ungers sobre a relação com Rowe em sua chegada a Ithaca declara: "O que aconteceu depois disso? Cornell estava em busca de um novo diretor. Eu acredito que Colin ajudou a me trazer para a Cornell como diretor. Eu saí de Berlin em 1968 para assumir este cargo com o efeito surpresa de que Colin, que eu acreditava que era meu amigo e com o qual eu compartilhava diversas opiniões sobre arquitetura, se virou completamente contra mim – me chamando de Marxista e minando minha posição de todas as formas que podia. Em outras palavras ele se tornou um inimigo – não de forma pessoal, embora eu tenha ficado muito desapontado ao experimentar esta mudança em seu caráter, principalmente intelectualmente. Achei a influência de Colin sobre os alunos muito prejudicial porque era opressora. Ele não permitia que os alunos desenvolvessem suas próprias ideias, mas de modo eficiente e muitas vezes cínico ele os doutrina" (UNGERS, 2015, p. 69, tradução nossa). No original: "What happened thereafter? Cornell was looking for a new chairman. I think it was Colin who was quite instrumental in bringing me to Cornell as chairman. I left Berlin in 1968 to take the position with the surprising effect that Colin, who I thought was my friend and with whom I shared so many views in architecture, turned completely against me – calling me a Marxist and undermining my position wherever he could. In other words, he turned into an enemy – not so much personally, though I was very disappointed to experience the change in his character, but intellectually. I found Colin's influence on students quite dangerous because it was overpowering. He did not allow students to develop their own minds but successfully and sometimes even cynically indoctrinated them" (UNGERS, 2015, p. 69).

¹⁶⁷ Koolhaas havia conhecido Natalini e os demais membros do Superstudio por influência de Gerrit Oorthuys. Em 1970, Koolhaas viajou até Florença especificamente para conhecer o escritório florentino e convidá-los para uma série de palestras que ele estava organizando na AA. A primeira delas aconteceria em 1971, seguidas por outras nos anos seguintes. De acordo com Gargiani (2019) também foi por meio deste contato com o Superstudio que Koolhaas teria sido introduzido aos arquitetos igualmente florentinos do Archizoom.

¹⁶⁸ No original: "Thanks very much for your New Year's letter. It came at a moment of intense nostalgia for Europe, when we were wondering, as we do every 2 weeks, what is the purpose of this kind of autopunitive expedition to nowhere; we still don't know, of course. We have a beautiful and enormous apartment here on a hill, overlooking (the parking lots of) Ithaca, near the campus: 40 handsome buildings successfully disguises as churches and castles, with a population of 16.000 nice 'kids', most of them superhealthy Hitlerjugend types, dressed in these violent winters as the famous Michelin man, completely without sexual characteristics. For the first time in our life we have a 'rural' and 'boring' life; we do stupid research into postcards, Americana, provincial movie-palaces, diners, Howard Johnson's, etc. which are now the most intact part of this dinosaur. Since November friends have been staying here (Charles Jencks, Elia and Zoe, Gerrit Oorthuys) mostly to work and finish old projects (Casabella and

cosmopolita da metrópole estadunidense estava longe de se concretizar.

Além disso, se a relação de mútua influência e admiração estabelecida entre Koolhaas e Ungers era um ponto positivo da nova posição do arquiteto como pesquisador da Cornell University, a rivalidade desmedida estabelecida entre seu mentor (Ungers) e Colin Rowe definitivamente pesava contra a sua permanência neste ambiente de trabalho¹⁶⁶. Em carta a Adolfo Natalini, no início de 1973, descrevendo sua nova vida nos EUA, Koolhaas revela ao amigo as angústias, frustrações e incertezas que pairavam sobre sua cabeça naquele momento¹⁶⁷:

Muito obrigado por sua carta de Ano Novo. Ela chegou em um momento de intensa saudade da Europa, quando nós nos perguntamos, como fazemos a cada 2 semanas, qual é o propósito desta expedição autopunitiva para esse lugar nenhum: ainda não sabemos, é claro. Nós temos um apartamento lindo e enorme aqui em uma colina, com vista para (os estacionamentos de) Ithaca, próximo ao campus: 40 belos edifícios disfarçados de igrejas e castelos, com uma população de 16.000 simpáticas "crianças", em sua maioria jovens super saudáveis no estilo Juventude Ariana, vestidos com esses enormes casacos como bonecos Michelin, completamente sem características sexuais. Pela primeira vez em nossas vidas nós temos uma vida "rural" e "pacata"; nós fazemos pesquisas estúpidas sobre cartões-postais, Americana, salas de cinema provincianas, jantares, Howard Johnson, etc. o que são agora a parte mais intacta deste dinossauro. Desde Novembro nossos amigos tem ficado aqui (Charles Jencks, Elia e Zoe, Gerrit Oorthuys) quase sempre para trabalhar e finalizar antigos projetos (Casabella e o livro sobre Leonidov), e eles tem nos deixado completamente exaustos (GARGIANI, 2019, p. 20, tradução nossa)¹⁶⁸.

Ainda assim, esta passagem pela Cornell pode ser caracterizada pela intensa interlocução intelectual não apenas com Oswald Mathias Ungers, mas também com sua esposa, a socióloga alemã Liselotte Ungers, a quem Koolhaas chamaria de "uma Denise Scott Brown alemã"¹⁶⁹. Além do casal Ungers, Rem e Madelon se tornariam igualmente próximos dos filósofos estruturalistas Hubert Damisch e Michel Foucault, por intermédio de Charles Jencks (PETIT, 2015)¹⁷⁰. Estas amizades proporcionariam um diálogo intelectual bastante importante para a revisão das bases epistemológicas da escrita de Koolhaas, fundamentais para o desenvolvimento posterior de Delirious New York.

Figura 63 – Capa de “Kommunen in der Neuen Welt: 1740-1971” (1972). A pesquisa histórica e sociológica analisa as comunidades utópicas criadas nos Estados Unidos. Koolhaas cita o livro com uma das influências para a escrita de *Delirious New York*



Fonte: Ungers, L.; Ungers, O., 1972 (capa).

Não existem indícios que sugiram que a produção de um livro sobre Nova Iorque fizesse parte de seu plano de pesquisa enviado em sua candidatura à Harkness Fellowships (SCHRIJVER, 2006)¹⁷¹, em 1972. Porém, o livro recém-publicado de Liselotte Ungers, em conjunto com O.M.U., “Kommunen in der Neuen Welt: 1740-1971” (SELF, 2018)¹⁷², e o trabalho igualmente inspirador (PETIT, 2015)¹⁷³ de Alvin Boyarksy, “Chicago à la carte, the city as an energy system” (1968)¹⁷⁴, se tornaram referências permanentes para Koolhaas neste período e podem ter ajudado a compor a ideia da pesquisa por trás de DNY.

As viagens frequentes entre Ithaca e Manhattan se tornaram não somente momentos de turismo e descontração, mas também de pesquisa, principalmente da iconologia do inconsciente popular – a pulsão latente da metrópole –, realizada a partir da coleção de cartões postais, objetos e imagens relacionados à vida urbana frenética de Nova Iorque, um método igualmente inspirado por Boyarksy e Dali¹⁷⁵.

Leonidov book), and they have left us completely exhausted” (GARGIANI, 2019, p. 20).

¹⁶⁹ No original: “not unlike a German Denise Scott Brown”. Disponível em: <http://www.grahamfoundation.org/grantees/6014-kommunen-in-der-neuen-welt-17401972#>. Acesso em 28 out. 2021.

¹⁷⁰ “No ano em que eu entrei em Ithaca, Charles nos visitou em nossa casa. De vez em quando saíamos pela rua ao anoitecer, andando a esmo, ele com seus óculos azuis do estilo Beatles. Em uma dessas caminhadas eu vi um casal passando discutindo entre eles se aquele era ou não o Charles, e eram Hubert Damisch e sua esposa [...] Então basicamente ele nos apresentou aos Damisch e nós ficamos amigos. [...] ele [Damisch] conhecia Foucault, e nós ficamos amigos do Foucault e fomos àquele seminário. Então aquilo foi importante. Quando ele voltou para Paris ele também me apresentou ao Barthes. Então, para mim, *Delirious New York* é um livro francês escrito em inglês” (PETIT, 2015, p. 94, tradução nossa). No original: “The year I went to Ithaca, Charles visited us at our house. We would occasionally go to the streets at dusk, shuffling out, him in his blue Beatles glasses. On one of these walks I saw a couple drive by arguing among themselves whether he was Charles or not, and that was Hubert Damisch and his wife [...] So basically he introduced us to the Damischs and we became friends. [...] he [Damisch] knew Foucault, and we became friends with Foucault, and went to that seminar. So that was important. When he went back to Paris he also introduced me to Barthes. So for me *Delirious New York* is a French book written in English” (PETIT, 2015, p. 94).

¹⁷¹ De acordo com Lara Schrijver, pesquisadora com diversos trabalhos dedicados a investigar as relações entre Koolhaas e Ungers: “Em seu pedido de bolsa de 1971 para a fundação Harkness, Koolhaas menciona especificamente sua simpatia pelos trabalhos de urbanismo realizado por O.M. Ungers na TU Berlin, indicando sua familiaridade com pelo menos alguns dos trabalhos de Ungers sobre a arquitetura e a cidade anteriores a 1971” (SCHRIJVER, 2006, p. 20, tradução nossa). No original: “In his 1971 fellowship application to the Harkness foundation, Koolhaas specifically mentions his sympathy for the work in urbanism done by O.M. Ungers at the TU Berlin, indicating his familiarity with at least some of Ungers’ work on architecture and the city prior to 1971” (SCHRIJVER, 2006, p. 20).

¹⁷² “Quando Rem se graduou ele imediatamente entrou na Cornell para estudar com Ungers, onde ele conheceu também sua esposa, a socióloga Liselotte Ungers, a Denise Scott Brown daquela época. Em 1972, os Ungers haviam terminado um livro que Rem admitiria mais tarde ter sido uma influência significativa em seu trabalho, *Kommunen in der Neuen Welt 1740-1972*, um estudo sobre as comunidades utópicas nos EUA. O trabalho dos Ungers, tipicamente, se concentrava na racionalidade da forma arquitetônica, em história do urbanismo e nos papéis da psicologia e da sociologia em projetos metropolitanos” (SELF, 2018, tradução nossa). No original: “When Rem graduated he immediately enrolled at Cornell to study with Ungers where

he also met Ungers' wife, sociologist Liselotte, the Denise Scott Brown of her day. In 1972, the Ungers were just completing a book that Rem later admitted had a significant influence on his oeuvre, *Kommunen in der Neuen Welt 1740–1972*, a study of utopian communes in America. Typically, the Ungers' work concerned rationalist architectural form, the history of urbanism, and the role of psychology and sociology in metropolitan design" (SELF, 2018).

¹⁷³ "A primeira vez que eu ouvi o Boyarsky, ele estava dando uma palestra sobre Chicago, e era uma palestra inacreditável. Juro, aquilo era ácido, era muito ousado. Ele estava elevando a noção de cidade a patamares arriscados. Então naquele instante eu tive uma enorme simpatia por ele" (PETIT, 2015, p. 88, tradução nossa). No original: "The first time I heard Boyarsky, he was giving a lecture on Chicago, and it was an unbelievable lecture. Really, it was sulfurous, it was so dangerous. He was raising the notion of city to a dangerous level. So at that point I had an enormous sympathy for him" (PETIT, 2015, p. 88).

¹⁷⁴ Em 1970, na condição de editor convidado para uma edição especial da *Architectural Design*, Boyarsky publica esta narrativa histórica sobre a cidade de Chicago baseada, predominantemente, em cartões postais, recortes de jornal e colagens, acompanhadas por textos, crônicas e frases desconexas. Nas palavras de Igor Marjanovic: "'Chicago à la Carte' abraçou o perigo com um conforto incomum. Através de um diorama de cartões-postais, Chicago foi representada como uma metrópole bagunçada, emblemática da industrialização americana. Sua primeira natureza, apagada, foi aumentada por sua segunda natureza – a malha xadrez da cidade, 'uma série de transparências sobrepostas sugerindo um catálogo cronológico de mecanismos do admirável mundo novo'. No entanto, esta utopia do progresso foi esvaziada de seu conteúdo social. Seus cidadãos eram o 'homem-mecanizado' de Marinetti, sem as vantagens da visão utópica socialista, 'destinados a viver em um campo energizado de Boccioni entre símbolos persistentes do movimento universal muitas vezes amargurados pela insatisfação'. A insatisfação canalizava a divisão social e racial de Chicago. 'Chicago é somente meia cidade', escreveu Boyarsky, fazendo referência ao seu encerramento abrupto junto ao lago, mas também à sua divisão racial" (MARJANOVIC, 2010, p. 49, tradução nossa). No original: "'Chicago à la Carte' did embrace danger with unusual comfort. Through a diorama of postcards, Chicago was painted as a messy metropolis emblematic of American industrialisation. Its erased first nature was augmented by its second nature – the city's tartan grid, 'a series of transparent overlays suggesting a chronological catalogue of the working parts of a brave new world'. Yet this utopia of progress was emptied of its social content. Its citizen was Marinetti's 'mechanised man', without the benefit of Utopian socialist vision, 'destined to live in an energised Boccioni field amongst persistent symbols of universal motion often embittered by dissatisfaction'. The dissatisfaction fuelled Chicago's social and racial divides. 'Chicago is only half a city', wrote Boyarsky, referring to its abrupt ending by the lake, but also to its racial divide" (MARJANOVIC, 2010, p. 49).

A palestra que acompanhava a exposição sobre Chicago [à la carte], intitulada "Animal city", também era apresentada através de imagens da cultura popular. Foi realizada na ETH de Zurique em janeiro de 1970 e novamente durante a International Institute of Design Summer Session, de 1970. Essas imagens provocativas seriam apropriadas por outros arquitetos e críticos, principalmente nos primeiros trabalhos do OMA. Incorporada por Madelon Vriesendorp e Rem Koolhaas, a estética do OMA se baseava quase inteiramente em cartões-postais. Isso é particularmente evidente em *Delirious New York*, de Koolhaas, onde cartões-postais de Coney Island são usados para falar sobre mídia e espetáculo em arquitetura. Em seu ensaio de 1996 "Atlanta", Koolhaas escreveu que "Alvin provavelmente influenciou em algum grau meu subconsciente, e eu gostaria de dedicar esta palestra à falta de sentimentalismo que ele demonstrava e ao prazer evidente com o qual ele discutia situações perigosas em arquitetura" (MARJANOVIC, 2010, p. 49, tradução nossa)¹⁷⁶.

Figuras 64 e 65 – Imagens de "Chicago à la carte"



Fonte: Marjanovic, 2010, p. 55-58.

Um último personagem, não menos importante, também contribuirá de forma definitiva tanto para a construção teórica desenvolvida por Rem Koolhaas em sua passagem pela Cornell, quanto para o encerramento abrupto de sua permanência em Ithaca: o arquiteto e historiador inglês Colin Rowe. Rowe foi um dos teóricos da Arquitetura mais influentes na segunda metade do século XX, reconhecido igualmente por sua erudição e pela ousadia heterodoxa de suas teses históricas.

Seu método particular de análise e crítica se baseava amplamente no

modelo iconográfico desenvolvido por Aby Warburg – por influência direta de Rudolf Wittkower, seu orientador de mestrado no Warburg Institute. Colin Rowe também fez parte dos míticos Texas Rangers (CARAGONNE, 1995)¹⁷⁷, durante seu período como professor na Universidade de Austin e durante seus dois anos como professor em Cambridge (UK) foi orientador de Peter Eisenman em sua tese de Doutorado (EISENMAN, 2008)¹⁷⁸, e, já na Cornell, exerceu enorme influência sobre Alvin Boyarsky (MARJANOVIC, 2010). Em sua carta de candidatura ao programa da Harkness Fellowships, Rem Koolhaas destaca, além de Ungers, a presença de Colin Rowe no corpo docente como uma das razões por sua escolha pelo programa da Cornell: “[...] Colin Rowe é amplamente reconhecido como um historiador e teórico da arquitetura em seus períodos recente e histórico, com especial ênfase em Desenho Urbano” (SCHRIJVER, 2021, p. 24, tradução nossa)¹⁷⁹.

Em sua chegada a Ithaca, entretanto, a expectativa projetada por Koolhaas – de poder contar com a experiência destes dois célebres arquitetos reunidos sob o mesmo teto na Cornell University – cairia por terra. O conflito deflagrado entre Colin Rowe e Oswald Mathias Ungers já havia escalado a um estágio avançado, impedindo tanto uma reconciliação entre eles, quanto anulado qualquer possibilidade de uma relação produtiva entre Rowe e Koolhaas.

Apesar disso entretanto, conforme afirmou posteriormente o próprio arquiteto, noções importantes em seus projetos – como o conceito de “contextualismo” – a relação entre o objeto arquitetônico e a cidade por meio do “poché” (ROWE, 1983)¹⁸⁰ –, foram uma reação direta aos postulados estabelecidos por Colin Rowe sobre estes mesmos conceitos:

[...] minha relação com o contextualismo foi profundamente influenciada por Rowe e pelo prazer da exposição ao contextualismo em todas as suas dimensões possíveis. Isso se tornou muito claro para mim em relação ao caminho que eu não queria tomar e tentei inventar um contextualismo que fosse plausível (PETIT, 2015, p. 96, tradução nossa)¹⁸¹.

¹⁷⁵ Dali define os cartões-postais como “documentos excepcionais para o estudo do inconsciente popular” (GARGIANI, 2019, p. 14). Para uma comparação sobre o uso de cartões postais em Koolhaas e Boyarsky ver os dois ensaios de Igor Marjanovic “Postcards and the making of architectural history: the cases of Alvin Boyarsky and Rem Koolhaas” (MARJANOVIC, 2004) e “Learning from postcards: Architecture, labor, and montage” (MARJANOVIC, 2003).

¹⁷⁶ No original: “His accompanying Chicago lecture, titled ‘Animal City’, also talked through popular images. It was given at the eth in Zurich in January 1970 and again during the 1970 International Institute of Design Summer Session. Such provocative imagery would be appropriated by other architects and critics, notably in the early work of OMA. Championed by Madelon Vriesendorp and Rem Koolhaas, oma’s aesthetic was almost entirely predicated on the postcard. This was particularly evident in Koolhaas’s Delirious New York, where postcards of Coney Island are used to speak about media and spectacle in architecture. In his 1996 essay ‘Atlanta’, Koolhaas wrote that ‘Alvin probably influenced to some degree my subconscious, and I would like to dedicate this lecture to the lack of sentimentality he was displaying and to the evident pleasure with which he discussed dangerous situations in architecture’” (MARJANOVIC, 2010, p. 49).

¹⁷⁷ Texas Rangers foi o apelido dado ao grupo de jovens professores reunidos por Harwell Hamilton Harris e Jean Murray Bangs Harris durante a década de 1950 na Universidade de Austin, no Texas. Iniciado em 1954 por Colin Rowe e Bernard Hoesli, o grupo reuniu também os arquitetos John Hejduk, Lee Hirsche, e o pintor Robert Slutzky. O grupo ficou conhecido por sua proposta de revisão epistemológica do ensino de Arquitetura, em oposição aos métodos vigentes nas escolas americanas, importados da Bauhaus. Ver CARAGONNE, A. The Texas Rangers: notes from an architectural underground. Cambridge: MIT Press, 1995.

¹⁷⁸ Eisenman declara que a influência de Colin Rowe foi decisiva em sua carreira e que Rowe foi o mentor mais importante em sua formação como arquiteto: “Sem ela [a viagem com Colin Rowe pela Itália], eu não seria quem sou hoje. Não há dúvida de que minha educação tornou impossível para mim ser o que eu chamaria de um arquiteto comum. As duas viagens – Colin e eu fizemos uma segunda turnê no verão de 1962 – e o doutorado fizeram parte disso. Minha ideia do que era ser um arquiteto, na prática, mudou completamente. Ainda hoje, estou surpreso por ter feito grandes obras. Ser orientado por um dos três grandes historiadores e críticos da última parte do século XX – Banham, Rowe e Tafuri – foi a experiência mais intensa que tive. O tempo que passei com Rowe foi minha educação. Naqueles dois anos, nessas duas viagens, recebi uma educação que seria impossível obter de outra forma. Eu levei adiante essa formação e também precisei reagir a ela” (EISENMAN; ROWE, 2008, p. 137, tradução nossa). No original: “Without it, I would not be who I am today. There is no question

Figura 66 – Wiesbaden, c. 1900. Diagrama figura-fundo demonstrando a diferença entre o *pochè* da cidade histórica e o *pochè* da cidade moderna



that my education made it impossible for me to be what I would call an ordinary practicing architect. The two trips – Colin and I made a second tour in the summer of 1962 – and the Ph.D. were all part of it. My idea of what it was to be a practicing architect changed completely. Even today, I am amazed that I have done major buildings. Being mentored by one of the three great historians and critics of the latter part of the twentieth century – those being Banham, Rowe, and Tafuri – was the most intensive experience I had. The time I spent with Rowe was my education. In those two years, those two trips, I received an education that would be impossible to have in any other way. I both carried this education forward and needed to react against it” (EISENMAN; ROWE, 2008, p. 137). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40482322>. Acesso em 10 out. 2020.

¹⁷⁹ No original “[...] Colin Rowe is regarded very highly as a historian and theoretician of recent and historical architecture with special emphasis on Urban Design” (SCHRJVER, 2021, p. 24).

¹⁸⁰ *Poché* é um termo técnico de desenho arquitetônico que corresponde à representação dos elementos construtivos (paredes, pilares, vigas) – quando estes interrompem o plano de representação (planta ou corte) – utilizando uma hachura maciça (geralmente em preto) na qual todos os elementos são aglutinados em uma única mancha (sem detalhes ou encontros distintivos entre seus diversos componentes).

¹⁸¹ No original: “[...] my relationship to contextualism was deeply influenced by Rowe, and by the luxury of the exposure to contextualism in all its possible dimensions. It made me very deliberate in terms of where I did not want to go and trying to invent a contextualism that was plausible” (PETIT, 2015, p. 96).

Fonte: Rowe; Koetter, 1978, p. 82.

Koolhaas, em uma oposição deliberada às teorias de Colin Rowe, irá fabricar um dos conceitos da sua teoria urbana do *Manhattanismo* (em *Delirious New York*), como uma leitura exatamente oposta a esta concepção. Na proposta elaborada por Koolhaas (em sua leitura dos acontecimentos urbanos da metrópole americana) através de uma solução arquitetônica, a fachada, se desenvolve a possibilidade de conciliação entre a necessidade de permanência do objeto arquitetônico no espaço urbano e as dinâmicas de mudança constante da sociedade.

Esta solução, de acordo com o arquiteto, seria a ruptura completa e absoluta entre o espaço urbano e o interior da edificação. Esta cisão, abrupta, é operada pela fachada, que gera um corte brusco entre o espaço externo e interno, público e privado. Este conceito, portanto, análogo ao processo cirúrgico que promove a desconexão entre dois tecidos conjuntivos interligados, receberá metaforicamente o nome de

lobotomia:

Para tornar habitável um Arranha-céus Automonumento, uma série de táticas subsidiárias são desenvolvidas para satisfazer as duas demandas conflitantes às quais ele está constantemente exposto: a de ser um monumento – uma condição que sugere permanência, solidez e serenidade – e ao mesmo tempo, a de acomodar, com máxima eficiência, a “mudança que é a vida”, o que por definição é antimonumental. [...] Na discrepância deliberada entre contingente e conteúdo, os criadores de Nova Iorque descobrem uma zona de liberdade sem precedentes. Eles a exploram e a formalizam no equivalente arquitetônico de uma lobotomia – o corte cirúrgico da conexão entre os lóbulos frontais e o resto do cérebro, com a finalidade de aliviar alguns transtornos mentais, separando os pensamentos das emoções. O equivalente arquitetônico separa o exterior da arquitetura interior. Desta forma, o Monólito poupa o mundo exterior das agonias das mudanças contínuas que acontecem dentro dele. Isso oculta a vida cotidiana (KOOLHAAS, 1994, p. 100, tradução nossa)¹⁸².

Parece seguro afirmar, portanto, que o conceito de lobotomia desenvolvido por Rem Koolhaas em *Delirious New York* é diametralmente oposto ao conceito de *poché* (e, conseqüentemente, o contextualismo que dele deriva) proposto por Colin Rowe em *Collage city*. Uma coincidência histórica, entretanto, irá possibilitar um confronto quase direto entre as teorias estabelecidas por ambos: os dois livros, *DNY* e *Collage city*, foram publicados pela primeira vez em 1978, ano em que o OMA participaria do concurso para a ampliação do parlamento holandês em Haia (*Extension of Dutch Parliament, The Hague*) e Colin Rowe seria convidado a integrar a exposição *Roma interrotta* (MOZZATO, 2018)¹⁸³.

Colin Rowe demonstrará sua interpretação do *poché* da planta de Nollí ao propor uma intervenção restauradora do sentido original do contexto urbano degradado através do tempo pelas ações de inúmeros atores. O projeto do OMA, por sua vez, não poupa palavras ao criticar diretamente o contextualismo de Rowe ao qual se opõe visceralmente:

¹⁸² No original: “To make the Automonument Skyscraper inhabitable, a series of subsidiary tactics is developed to satisfy the two conflicting demands to which it is constantly exposed: that of being a monument – a condition that suggests permanence, solidity and serenity – and at the same time, that of accommodating, with maximum efficiency, the ‘change which is life,’ which is, by definition, antimonumental. [...] In the deliberate discrepancy between container and contained New York’s makers discover an area of unprecedented freedom. They exploit and formalize it in the architectural equivalent of a lobotomy—the surgical severance of the connection between the frontal lobes and the rest of the brain to relieve some mental disorders by disconnecting thought processes from emotions. The architectural equivalent separates exterior and interior architecture. In this way the Monolith spares the outside world the agonies of the continuous changes raging inside it. It hides everyday life” (KOOLHAAS, 1994, p. 100).

¹⁸³ “Em 1978, Aldo Rossi e Colin Rowe foram convidados a participar, juntamente com outros arquitetos europeus e americanos, no projeto ‘Roma interrotta’, organizado pela Incontri Internazionali d’Arte. O programa previa a realização de doze projetos para a cidade de Roma a serem desenvolvidos dentro dos doze setores do plano de Roma desenhado por Gian Battista Nollí em 1748” (MOZZATO apud ZAHARIADE, 2018, p. 151, tradução nossa). No original: “In 1978, Aldo Rossi and Colin Rowe were invited to participate, along with other European and American architects, in the project ‘Roma interrotta’, 57 organized by Incontri Internazionali d’Arte. The program envisaged the design of twelve projects for the city of Rome to be developed within the twelve sectors of the plan of Rome drawn by Gian Battista Nollí in 1748” (MOZZATO apud ZAHARIADE, 2018, p. 151).

¹⁸⁴ No original: "The central moment of the contextualist epiphany is the collision of a projected ideal with an empirical necessity. Insofar as the latter transforms the former and dampens its utopian tendencies, the contextualist derives not only aesthetic pleasure, but also – more importantly a degree on antimetaphysical comfort. A contradiction lies at the heart of contextualist design: in the contextualist's favorite examples, these collisions and aborted utopias are literally generated by the course of events over long periods of time; but the modern contextualist is forced to telescope vicissitudes of centuries into a single moment of conception. In an act of more-or-less inspired projection the contextualist generates a scenario that simulates the history of the next 400 to 500 years. Through this extrapolation in the name of history, the contextualist short-circuits historical continuity. A second problematic area is that of empirical necessity. In simulating the aesthetics of history single-handedly, the contextualist must impersonate – with equal conviction – both sides in the reenactment of the eternal battle between the ideal and the real, the Platonic and the circumstantial. The contextualist's search for empirical necessity – the circumstantial forces that will deflect the pure model – can become frantic. The existing is squeezed for its maximum potential to inspire imperfection and cause impurity; it is forced to carry assumptions and speculations that it can hardly support and is thus subjected to an idealization in reverse. The circumstantial become another utopia, with a subsequent loss of precisely that aura of concreteness and specificity that the contextualist doctrine set out to maintain. Finally, since the contextualist, a Popperian, does not believe in utopia, the contextualist's aesthetics lacks exactly that dourness that would make its violation a drama. In both its preemptive aspect and its perverse idealization of the empirical, contextualism actually precludes a series of more complex and precise choices that could bring the actual context into focus" (KOOLHAAS, 1995, p. 283).

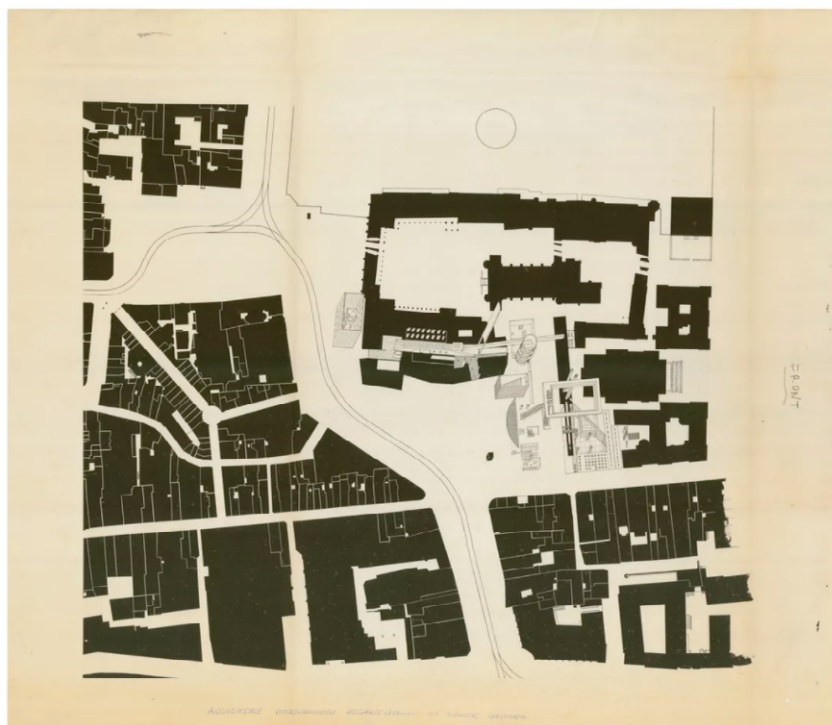
¹⁸⁵ Koolhaas cita diretamente as críticas de Charles Jencks aos seus trabalhos enquanto estudante na AA como uma das grandes contribuições para sua formação. De modo análogo, entende-se que o contraponto exercido por Rowe, fruto da rivalidade entre ele e Ungers, também pode ser compreendido como uma influência significativa na produção do OMA, ainda que como uma resposta ou uma provocação conceitual.

O cerne da epifania contextualista é a fusão entre um ideal projetado e uma necessidade empírica. Na medida em que a última transforma o primeiro e atenua suas tendências utópicas, o contextualista obtém não apenas prazer estético, mas também – de forma mais importante – um grau de conforto antimetafísico. Uma contradição reside na essência do projeto contextualista: nos exemplos favoritos do contextualista, essas fusões e utopias abortadas são literalmente geradas pelo curso dos eventos ao longo de extensos períodos; mas o contextualista moderno é forçado a encurtar as vicissitudes de séculos em um único momento de concepção. Em um ato de projeção mais ou menos inspirado, o contextualista gera um cenário que simula a história dos próximos 400 a 500 anos. Por meio dessa extrapolação em nome da história, o contextualista causa um curto-circuito na continuidade histórica. Uma segunda questão problemática é a da necessidade empírica. Ao simular a estética da história sozinho, o contextualista deve representar – com igual convicção – ambos os lados na reconstituição da batalha eterna entre o ideal e o real, o platônico e o circunstancial. A busca do contextualista pela necessidade empírica – as forças circunstanciais que influirão o modelo puro – pode se tornar frenética. O existente é espremido em seu potencial máximo para inspirar imperfeição e causar impureza; é forçado a carregar suposições e especulações que dificilmente pode sustentar e, portanto, está sujeito a uma idealização ao contrário. O circunstancial torna-se outra utopia, com a conseqüente perda justamente daquela aura de concretude e especificidade que a doutrina contextualista se propôs a manter. Por fim, como o contextualista, um popperiano, não acredita na utopia, falta à estética do contextualista exatamente a severidade que tornaria sua violação um drama. Tanto em seu aspecto preventivo quanto em sua idealização corrompida do empírico, o contextualismo na verdade impede uma série de escolhas mais complexas e precisas que poderiam colocar em foco o contexto real (KOOLHAAS, 1995, p. 283, tradução nossa)¹⁸⁴.

Apesar disso, entretanto, a estratégia diagramática aplicada por Rowe – com o edifício representado integralmente por meio de uma hachura sólida (poché), do qual emerge, por oposição visual, o vazio formado pelo espaço livre – é replicada na proposta do OMA, mesmo que o projeto se estabeleça sob outras bases conceituais. Desse modo, ainda que de forma indireta – e manifestada por uma oposição deliberada – Koolhaas e Rowe mantiveram um vínculo e um diálogo crítico, o que, de certa forma também pode ser lido como uma contribuição significativa (PETIT, 2015, p. 94)¹⁸⁵, ainda que, de certo modo, Koolhaas lamentemente não ter sido possível estabelecer uma relação de troca cordial com o arquiteto inglês,

cujo antagonismo acabaria colaborando com sua decisão de trocar a Cornell pelo IAUS.

Figura 67 – Projeto do OMA para o concurso para a ampliação do parlamento holandês em Haia (1978)



Fonte: <https://www.oma.com/projects/dutch-parliament-extension>. Acesso em 01 nov. 2021.

VRIESENDORP

Acima de tudo, **Delirious New York** tem uma dívida especial, pela inspiração e suporte, com Madelon Vriesendorp. R.K., Janeiro de 1978 (KOOLHAAS, 1994, p. 317, tradução nossa)¹⁸⁶.

Muito embora Rem Koolhaas tenha ressaltado a importância de Madelon Vriesendorp nos agradecimentos finais de *Delirious New York* e reiterado o papel representado por ela ao longo das incontáveis entrevistas concedidas pelo arquiteto sobre seu livro icônico, é inegável que o apagamento histórico da artista – muito embora não possa ser diretamente atribuído a ações deliberadas de Koolhaas – contou, inegavelmente, com sua cumplicidade em algum grau. Embora seja possível discutir o caráter estrutural destas relações sociais em suas esferas pública e privada, este não é o objetivo desta pesquisa, motivo

¹⁸⁶ No original: "Above all, **Delirious New York** owes a special debt of inspiration and reinforcement to Madelon Vriesendorp. R. K., January 1978" (KOOLHAAS, 1994, p. 317).

pelo qual a mesma limita-se a apontar a importância deste debate e volta-se para as implicações deste apagamento, relativas aos objetivos centrais desta Dissertação: o papel dos diagramas no processo de projeto de Rem Koolhaas e do OMA.

A consequência direta derivada desta “Marcha gradual inevitável, rumo à amnésia” (FEIREISS, 2019)¹⁸⁷ é a perpetuação de uma compreensão equivocada, amplamente difundida no meio arquitetônico, sobre o papel ilustrativo operado pelas imagens na produção de *Delirious New York* e suas teorias sobre a **metropolização** promulgadas em seu libelo de exaltação do Manhattanismo como a verdadeira cultura urbana do século XX.

O papel secundário reservado às imagens criadas por Vriesendorp, neste caso específico, obscurece a leitura da simbiose dinâmica vivenciada pelo casal durante seu período em Nova Iorque (1972-1976), do qual, além das pinturas, fizeram parte, em igual medida, a coleção obsessiva de imagens e objetos da cultura urbana da cidade, especialmente cartões postais e memorabilia popular.

Conforme já sinalizado ao longo das demais seções, se as reflexões de Koolhaas e suas leituras e investigações históricas sobre a cidade – fruto de suas extensas incursões em arquivos públicos, registros arquitetônicos e periódicos – foram instrumentais para a maturação de muitas das ideias figuradas por Vriesendorp em suas pinturas, o contrário, como pretende-se discutir, também foi verdadeiro.

Os trabalhos de Madelon, longe de funcionarem a reboque (sob encomenda) da produção de DNY, foram, muito pelo contrário, precursores ao processo de escrita do livro (iniciado em 1977 no retorno do casal a Londres). Pode-se afirmar, inclusive, que, em diversos aspectos, as pinturas de Madelon Vriesendorp atuaram como indutores dos processos de escrita e interpretação desenvolvidos por Koolhaas, plasmando as pulsões latentes no subconsciente popular da metrópole por meio da produção de uma imageria própria da artista.

Como Vidler afirma a respeito do trabalho do OMA¹⁸⁸, os processos de escrita e as imagens sempre constituíram uma **dança**, na qual as linguagens se complementam para produzir o significado que se deseja transmitir. Esta declaração se torna evidente em La Villette, onde os diagramas passam a figurar justamente entre palavra e imagem, demonstrando de forma didática o desenvolvimento dos processos

¹⁸⁷ Em entrevista à jornalista Diana Ibáñez López, Madelon Vriesendorp demonstra como a cada nova edição de *Delirious New York* são reproduzidos os erros referentes aos créditos do seu trabalho existentes na primeira edição. Este processo de apagamento continuamente sustentado é chamado por ela de “The gradual, onevitable march towards amnesia” (LOPES; VRISENDORP apud FEIREISS, 2019).

¹⁸⁸ Ver epílogo da Seção 2.

descritos no texto e representados pelas imagens do projeto.

Contudo, este movimento pendular tem suas raízes em *Exodus* e se aprofunda sobremaneira durante o período de colaboração entre Koolhaas e Vriesendorp em Nova Iorque. Embora o próprio arquiteto tenha declarado que a produção escrita de *Delirious New York* tenha sido iniciada somente após seu retorno a Londres, em 1977 (KOOLHAAS, 2007), seu autor também é enfático ao explicitar que o plano de escrita estava constantemente sendo repassado durante os anos de pesquisa (1972-1977) (KOOLHAAS, 2007).

Neste mesmo período (1972-1976), Madelon Vriesendorp estava produzindo sua série de pinturas sobre Manhattan, na qual se encontram condensadas em imagens muitas das questões posteriormente abordadas pelas capitulações do livro. As declarações da artista a respeito de contribuições de Koolhaas incorporadas às suas pinturas neste período demonstram a sinergia e o diálogo profícuo consolidado na produção de ambos (BASAR, 2016)¹⁸⁹. Também é significativo destacar, nesse contexto, a anterioridade de *The city of captive globe* (1972), um manifesto que, em uma única imagem – produzida por Rem e Madelon –, condensa os postulados da teoria metropolitana do Manhattanismo, posteriormente elaborada por Koolhaas em *Delirious New York*:

¹⁸⁹ “Era o início dos anos 1970. Rem [Koolhaas] estava muito interessado no futuro, e eu estava interessada no passado, como era o passado. Isso dividiu muito nossas coleções: seus cartões-postais de Nova York e minhas lembranças de Americana. Eu já tinha feito uma pintura de Lady Liberty [da Estátua da Liberdade] caindo de costas em Nova York enquanto morávamos em Ithaca, no norte do estado de Nova York. Em Manhattan, comecei a pintar os prédios juntos na cama. Na década de 1930, o Empire State e o Chrysler Buildings estavam sendo construídos e meio que competindo: qual seria o mais alto? Ambos foram importantes na história de Rem sobre o início do arranha-céu. Ocorreu-me que o Empire State era masculino, e o Chrysler Building era meio que enfeitado com muitas jóias e pequenos detalhes que eram muito femininos. Existe um fenômeno em que as pessoas se apaixonam por objetos inanimados chamado ‘afeição ao objeto’. Por exemplo, uma mulher se apaixonou pelo Muro de Berlim. Se isso era possível, então os objetos inanimados também deveriam ser capazes de se apaixonar uns pelos outros. Fiz muitos pequenos esboços com o Empire State e o Chrysler na cama um com o outro, então Rem disse: ‘A Modernidade tem que entrar’. Então ele me forçou a colocar o Rockefeller Center em cena, pegando os outros dois em flagrante. É sobre relacionamentos” (BASAR, 2016, tradução nossa). Madelon Vriesendorp destacando a contribuição de Koolhaas sobre a concepção de *Flagrant delit*, de 1975. No original: “It was the early 1970s. Rem [Koolhaas] was very interested in the future, and I was interested in the past, what the past was like. That divided our collections very much: his postcards of New York and my souvenirs of Americana. I had already made one painting of Lady Liberty [from the Statue of Liberty] falling backwards onto New York while we lived in Ithaca, Upstate New York. In Manhattan, I started the paintings of the buildings in bed together. In the 1930s, the Empire State and Chrysler Buildings were being built and were sort of competing: which was going to be the tallest? Both were important in Rem’s story of the beginning of the skyscraper. It struck me that the Empire State was masculine, and the Chrysler Building was sort of dressed up with lots of jewelry and little details that were very feminine. There is a phenomenon where people fall in love with inanimate objects called ‘object affection’. For example, a woman fell in love with the Berlin Wall. If this was possible, then, inanimate objects should be able to fall in love with each other too. I did lots of little sketches with the Empire State and the Chrysler in bed with one another, then, Rem said, ‘Modernity has to come in’. So he forced me to put the Rockefeller Center into the scene, catching the other two in the act. It’s about relationships” (BASAR, 2016). Disponível em: <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66873/couple-format-the-identity-between-love-and-work/>. Acesso em 03 nov. 2021.

The city of the captive globe foi a primeira investigação intuitiva da Arquitetura de Manhattan, desenhada antes que a pesquisa comprovasse suas conjecturas. Se a essência da cultura metropolitana é a mudança – um estado de animação perpétua – e a essência do conceito de “cidade” é uma sequência legível de várias permanências, então apenas os três axiomas fundamentais nos quais The city of the captive globe se baseia – malha, lobotomia e cisma – podem recuperar o terreno da Metrôpole para a Arquitetura. A Malha – ou qualquer outra subdivisão do território metropolitano em incrementos máximos de controle – descreve um arquipélago de “cidades dentro das cidades”. Quanto mais cada “ilha” celebra valores diferentes, mais se reforça a unidade do arquipélago como sistema. Como a “mudança” está contida nas “ilhas” do componente, tal sistema nunca terá que ser revisado. No arquipélago metropolitano, cada arranha-céu – na ausência de história real – desenvolve seu próprio “folclore” instantâneo. Através da dupla desconexão da lobotomia e da cisma – separando a Arquitetura externa da interna e desenvolvendo esta última em pequenas parcelas autônomas – tais estruturas podem dedicar seus exteriores apenas ao formalismo e seus interiores apenas ao funcionalismo. Dessa forma, não apenas resolvem para sempre o conflito entre forma e função, mas criam uma cidade onde monólitos permanentes celebram a instabilidade metropolitana. Sozinhos neste século, os três axiomas permitiram que os edifícios de Manhattan fossem igualmente Arquitetura e máquinas hiper eficientes, tão modernas quanto eternas (KOOLHAAS, 1994, p. 296, tradução nossa)¹⁹⁰.

¹⁹⁰ No original: “The City of the Captive Globe was a first, intuitive exploration of Manhattan’s architecture, drawn before research would substantiate its conjectures. If the essence of metropolitan culture is change – a state of perpetual animation – and the essence of the concept ‘city’ is a legible sequence of various permanences, then only the three fundamental axioms on which the City of the Captive Globe is based – Grid, lobotomy and schism – can regain the terrain of the Metropolis for architecture. The Grid – or any other subdivision of the metropolitan territory into maximum increments of control – describes an archipelago of ‘Cities within Cities’. The more each ‘island’ celebrates different values, the more the unity of the archipelago as system is reinforced. Because ‘change’ is contained on the component ‘islands’, such a system will never have to be revised. In the metropolitan archipelago each Skyscraper – in the absence of real history – develops its own instantaneous ‘folclore’. Through the double disconnection of lobotomy and schism – by separating exterior and interior architecture and developing the latter in small autonomous installments – such structures can devote their exteriors only to formalism and their interiors only to functionalism. In this way, they not only resolve forever the conflict between form and function, but create a city where permanent monoliths celebrate metropolitan instability. Alone in this century, the three axioms have allowed Manhattan’s buildings to be both architecture and hyper-efficient machines, both modern and eternal” (KOOLHAAS, 1994, p. 296).

Figura 68 – “The city of the captive globe project, New York, New York Axonometric”. Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp (1972)



Fonte: acervo do MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/104696>. Acesso em 28 out. 2021.

DELIRIOUS NEW YORK

Como escrever um manifesto – sobre uma forma de urbanismo para o que resta do século XX – em uma época enojada deles? A fraqueza fatal dos manifestos é sua completa ausência de provas. O problema de Manhattan é o contrário: é uma montanha de provas sem um manifesto. Esse livro foi concebido como uma intersecção destas duas constatações: ele é um manifesto retroativo para Manhattan. Manhattan é a Pedra de Roseta do século XX (KOOLHAAS, 1994, p. 09, tradução nossa)¹⁹¹.

Eu sentia que Dali era uma inteligência essencial do século XX, uma que havia sido cortada do roteiro. E eu senti a necessidade de reintroduzir a palavra 'Delírio' (COLOMINA, 2007, p. 379, tradução nossa)¹⁹².

Conforme descrito no capítulo anterior, Koolhaas foi introduzido ao Método Paranóico-Crítico (MPC) de Dali nas aulas de Dalibor Veseley em seu primeiro ano de graduação na Architectural Association. O MPC se torna fundamental nos processos de construções narrativas nas quais o arquiteto passa a construir suas próprias teorias e mitologias sobre o espaço urbano, a arquitetura e suas contradições. Esse método –, fundamental na criação de Exodus a partir da experiência do arquiteto diante do Muro de Berlim –, será complementado pelas influências da pesquisa histórica do livro dos Ungers, a narrativa visual de Boyarsky sobre Chicago, e as pinturas de Vriesendorp, culminando em *Delirious New York*, publicado em 1978.

O livro, antológico para a história recente da disciplina, estabelece uma teoria urbana sobre a metropolização baseado na maior e mais icônica cidade americana, Nova Iorque, cujo desenvolvimento histriônico não apenas não possuía paralelos no mundo ocidental como, ironicamente, não havia sido “planejada”, no sentido tradicional atribuído ao urbanismo pelos arquitetos modernistas.

Delirious New York, muito embora seja um livro lastreado por abundante documentação histórica, não se propõe a este objetivo; não se trata de um livro exclusivamente histórico. O tom inconfundível da escrita elaborada por Rem Koolhaas oferece uma leitura sobre as potências singulares que caracterizam as relações urbanas e arquitetônicas únicas desta ilha. Sua interpretação heterodoxa recorre a subsídios históricos para o desenvolvimento do seu tratado sobre o Manhattanismo.

¹⁹¹ No original: “How to write a manifesto-on a form of urbanism for what remains of the 20th century – in an age disgusted with them? The fatal weakness of manifestos is their inherent lack of evidence. Manhattan’s problem is the opposite: it is a mountain range of evidence without manifesto. This book was conceived at the intersection of these two observations: it is a retroactive manifesto for Manhattan. Manhattan is the 20th century’s Rosetta Stone” (KOOLHAAS, 1994, p. 09).

¹⁹² No original: “I felt that Dali was an essential intelligence of the twentieth century, one that had been written out of the script. And I felt I needed to reintroduce the word ‘Delirious’” (COLOMINA, 2007, p. 379).

Tomando por base a interpretação das imagens de Nova Iorque – registradas em cartões postais produzidos entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX¹⁹³ – o arquiteto constrói uma trama narrativa inventiva e coerente entre a história da cidade e o futuro da arquitetura metropolitana.

Esta escolha, inusual, adota o MPC de Dalí como instrumento metodológico de investigação do sentido das imagens, através do qual, a narrativa presente em uma fotografia, pintura ou desenho, não corresponde apenas à legenda que a acompanha, mas que encontra no olhar do interpretante um recorte sociológico. Dessa forma, Koolhaas constrói uma teoria própria sobre o processo de desenvolvimento urbano e arquitetônico da ilha de Manhattan, na qual estão elaboradas as motivações e princípios que regeram a morfologia artificial produzida no território de Nova Iorque por seus arquitetos, gestores, investidores, etc.

Manhattanismo é o nome dado por Koolhaas, neste livro, ao tratado invisível que teria dado vida à arquitetura e à expressão urbana da cidade de Nova Iorque. A narrativa de *Delirious New York* se desenvolve a partir do primeiro povoamento de colonos holandeses¹⁹⁴ na ilha “adquirida” por eles das populações indígenas que tradicionalmente tinham Manhattan como parte do seu território. Em um escrito com frases curtas e diretas Koolhaas analisa as primeiras projeções cartográficas da ilha, as quais, demonstra o escritor, são, antes de mais nada, ficções narrativas nas quais o que se representa não corresponde ao que existe. Tomando este delírio como um exemplo característico da ambição de grandeza que move os construtores da cidade desde dos primórdios de sua colonização, o livro prossegue – sempre através da interpretação das imagens coletadas pelo autor –, reinventando a história da cidade como uma sucessão sobre edifícios, arquitetos, gestores e acontecimentos urbanos que, paulatinamente, vão transformando a paisagem da cidade.

A essência do Manhattanismo será aquilo que Koolhaas irá chamar de cultura da congestão, estruturada a partir de quatro elementos complementares: a malha, o automonumento, a lobotomia e a cisma. Cada um destes elementos corresponde a um conjunto de relações sociais urbanas determinadas e manifestadas por meio de configurações espaciais estabelecidas através da arquitetura e seus componentes constituintes.

¹⁹³ Koolhaas declara ter chegado a reunir cerca de 10.000 cartões postais em sua coleção conjunta com Madelon Vriesendorp durante seu período em NY (1972-1976).

¹⁹⁴ Um início que, muito provavelmente, é tributário a publicação de Liselotte e Oswald Mathias Ungers sobre as comunidades utópicas que foram criadas nos EUA entre os séculos XVIII e XX.

CONGESTÃO

Partindo de um contexto europeu de cidades – com áreas centrais preservadas (por seu traçado histórico e construções seculares) e com rígidos controles de gabarito de altura –, o fascínio do arquiteto holandês diante da hiper-densidade de Manhattan se desdobra logo nas primeiras páginas, naquilo que será a primeira das doutrinas do Manhattanismo, ou seja, o conjunto de intenções e princípios que, combinados entre si, teriam produzido a Arquitetura e o urbanismo singulares de Nova Iorque e que, segundo o arquiteto, deveriam ser retomados como parâmetros para o desenvolvimento em potencial das regiões metropolitanas do globo, justamente por serem capazes de produzir o surgimento de novas interações e comportamentos, impossíveis no contexto europeu, com seus prédios baixos, suas ruas pequenas e um rígido controle do poder público sobre as construções:

O Manhattanismo é uma das ideologias urbanísticas que se alimenta, desde sua concepção, dos esplendores e misérias da condição metropolitana – hiper-densidade – sem perder a fé nela como a base para uma desejável cultura moderna. A arquitetura de Manhattan é um paradigma para a exploração da congestão. A formulação retroativa do programa de Manhattan é uma operação polêmica. Ela revela um número de estratégias, teoremas e descobertas que não apenas oferecem lógica e padrão ao desenvolvimento do passado da cidade, mas cuja validade contínua é em si mesma um argumento para uma segunda onda de Manhattanismo, desta vez como uma doutrina explícita que pode transcender a ilha de sua origem para clamar seu lugar no urbanismo contemporâneo. Com Manhattan como exemplo, este livro é um projeto para uma “cultura da congestão” (KOOLHAAS, 1994, p. 11, tradução nossa)¹⁹⁵.

¹⁹⁵ No original: “Manhattanism is the one urbanistic ideology that has fed, from its conception, on the splendors and miseries of the metropolitan condition hyper-density-without once losing faith in it as the basis for a desirable modern culture. Manhattan’s architecture is a paradigm for the exploitation of congestion. The retroactive formulation of Manhattan’s program is a polemical operation. It reveals a number of strategies, theorems and breakthroughs that not only give logic and pattern to the city’s past performance, but whose continuing validity is itself an argument for a second coming of Manhattanism, this time as an explicit doctrine that can transcend the island of its origins to claim its place among contemporary urbanisms. With Manhattan as example, this book is a blueprint for a ‘culture of congestion’” (KOOLHAAS, 1994, p. 11).

Figura 69 – Empire State Building. “O Edifício Empire State é a última manifestação do Manhattanismo como um processo puro e impensado, o clímax do subconsciente de Manhattan. O Waldorf é a primeira realização completa da Manhattan consciente. Em qualquer outra cultura a demolição do antigo Waldorf seria um ato filistino de destruição, mas na ideologia de Manhattan isso constitui uma dupla libertação: enquanto o terreno está livre para encontrar seu destino evolucionário, a ideia do Waldorf está livre para ser redesenhada como um exemplo explícito de uma cultura da congestão”¹⁹⁶



Fonte: Morgan, 1939, p. 15.

¹⁹⁶ “The Empire State Building is the last manifestation of Manhattanism as pure and thoughtless process, the climax of the subconscious Manhattan. The Waldorf is the first full realization of the conscious Manhattan. In any other culture the demolition of the old Waldorf would have been a philistine act of destruction, but in the ideology of Manhattanism it constitutes a double liberation: while the site is freed to meet its evolutionary destiny, the idea of the Waldorf is released to be redesigned as the example of an explicit culture of congestion” (KOOLHAAS, 1994, p. 138).

Num segundo momento do livro, o arquiteto expõe com clareza sua crença na liberdade construtiva oferecida ao capital privado, limitada pelas dimensões homogêneas das quadras do traçado urbano da ilha, como um instrumento desejável para o desenvolvimento em potencial não apenas da Arquitetura quanto das interações produzidas pelas combinações imprevisíveis provocadas pelo contraste entre estas diferentes ideologias confrontadas pela proximidade oriunda da malha reticular da cidade:

A cultura da congestão propõe o domínio de cada quadra por uma única estrutura. Cada edifício se tornará uma “casa” – um reino privado grande o suficiente para admitir convidados, mas não a ponto de fingir universalidade no espectro de suas ofertas. Cada “casa” irá representar um estilo de vida diferente e uma ideologia diferente. Em cada andar, a cultura da congestão irá organizar atividades humanas novas e estimulantes em combinações sem precedentes. Através de Tecnologias Fantásticas será possível reproduzir todas as “situações” – da mais natural à mais artificial – onde e quando se desejar. Cada Cidade dentro da cidade¹⁹⁷ será tão única que irá atrair naturalmente seus próprios habitantes. Cada arranha-céu, refletido nos tetos de um fluxo sem fim de limusines pretas, é uma ilha da “Veneza super modernizada” – um sistema de 2.028 singularidades. A cultura da congestão é a cultura do século XX (KOOLHAAS, 1994, p. 125, tradução nossa)¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Referência ao seminário *Cities within the city*, organizado por Oswald Mathias Ungers para a Cornell University e que tinha como tema de investigação a cidade de Berlim e os processos de declínio populacional, migração intra-urbana, valorização e desvalorização fundiária, fluxos, mobilidade e preservação histórica no âmbito metropolitano, tendo, como estudo de caso, a capital alemã, que, para Ungers, possuía condições singulares para intervenções arquitetônicas e urbanísticas em grande escala. O curso, realizado no verão de 1977, contou com a colaboração de Peter Riemann, Hans Kollhoff e Artur Ovaska, porém o grande mentor e idealizador do seminário teria sido Rem Koolhaas, conforme afirma Elia Zenghelis: “[...] It was really Rem’s project – and at a time when Mathias was captivated by Rem. Mathias would never admit to that, but I know that the entire archipelago concept, and all its implications on the territory, was Rem’s. They worked on the Berlin project together” (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 81). Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43631737>. Acesso em 01 fev. 2021.

MALHA

Figura 70 – Mapa da cidade de Nova York de 1811 reproduzido por Koolhaas em *Delirious New York* para exemplificar as 2028 quadras idênticas definidas pelo plano de ocupação da ilha de Manhattan



Fonte: acervo do Moma. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/104696>. Acesso em 28 out. 2021.

A segunda das premissas que teriam sido percebidas pelo arquiteto como estruturantes das características singulares do Manhattanismo seria a regularidade do seu traçado, cuja homogeneidade das suas 2028 quadras – planejadas de acordo com a lógica mercantil de compra e venda de terra urbana¹⁹⁹ – ignora características de relevo ou outras singularidades geográficas do território. Oferecendo a máxima possibilidade construtiva e, ao mesmo tempo, impondo o quadrilátero uniforme como restrição, a quadra configura a unidade máxima de intervenção:

combinations. Through Fantastic Technology it will be possible to reproduce all ‘situations’ – from the most natural to the most artificial – wherever and whenever desired. Each City within a City will be so unique that it will naturally attract its own inhabitants. Each Skyscraper, reflected in the roofs of an endless flow of black limousines, is an island of the ‘very modernized Venice’ – a system of 2,028 solitudes. The Culture of Congestion is the culture of the 20th century” (KOOLHAAS, 1994, p. 125).

¹⁹⁹ “[...] eles propõem [...] 12 avenidas no sentido norte-sul e 155 ruas no sentido leste-oeste. Com essa ação simples eles descrevem uma cidade de $13 \times 156 = 2028$ quadras [...] Defendida pelos seus autores como facilitador das ‘compras, vendas e melhorias do mercado imobiliário’, essa ‘Apoteose da grelha’ – ‘com seu apelo simples para mentes simples’ ainda é, 150 anos após sua super imposição sobre a Ilha, um símbolo negativo da miopia dos

interesses comerciais. De fato, é o ato mais corajoso de predição da civilização ocidental: a terra que ele divide, desocupada; a população que descreve, suposição; os edifícios que abriga, fantasmas; as atividades que recebe, inexistentes” (KOOLHAAS, 1994, p. 19, tradução nossa). No original: “[...] they propose [...] 12 avenues running north-south and 155 streets running east-west. With that simple action they describe a city of $13 \times 156 = 2,028$ blocks [...] Advocated by its authors as facilitating the ‘buying, selling and improving of real estate’, this ‘Apotheosis of the gridiron’ – ‘with its simple appeal to unsophisticated minds’ is, 150 years after its super imposition on the Island, still a negative symbol of the shortsightedness of commercial Interests. In fact, it is the most courageous act of prediction in Western civilization: the land it divides, unoccupied; the population it describes, conjectural; the buildings it locates, phantoms; the activities it frames, nonexistent” (KOOLHAAS, 1994, p. 19).

²⁰⁰ No original: “The Grid makes the history of architecture and all previous lessons of urbanism irrelevant. It forces Manhattan’s builders to develop a new system of formal values, to invent strategies for the distinction of one block from another. The Grid’s two-dimensional discipline also creates undreamt-of freedom for three-dimensional anarchy. The Grid defines a new balance between control and de-control in which the city can be at the same time ordered and fluid, a metropolis of rigid chaos. With its imposition, Manhattan is forever immunized against any (further) totalitarian intervention. In the single block – the largest possible area that can fall under architectural control – it develops a maximum unit of urbanistic Ego. Since there is no hope that larger parts of the island can ever be dominated by a single client or architect, each intention – each architectural ideology has to be realized fully within the limitations of the block. Since Manhattan is finite and the number of its blocks forever fixed, the city cannot grow in any conventional manner. Its planning therefore can never describe a specific built configuration that is to remain static through the ages; it can only predict that whatever happens, it will have to happen somewhere within the 2,028 blocks of the Grid. It follows that one form of human occupancy can only be established at the expense of another. The city becomes a mosaic of episodes, each with its own particular life span, that contest each other through the medium of the Grid” (KOOLHAAS, 1994, p. 20).

A Malha torna a história da Arquitetura e todas as lições anteriores do urbanismo irrelevantes. Ela força os construtores de Manhattan a desenvolver um novo sistema de valores formais, a inventar estratégias para diferenciar um bloco do outro. A disciplina bidimensional da Malha também gera uma liberdade não imaginada para a anarquia tridimensional. A Malha define um novo equilíbrio entre controle e descontrole no qual a cidade pode ser ao mesmo tempo ordenada e fluida, uma metrópole de caos rígido. Com sua imposição, Manhattan está eternamente imunizada contra qualquer (futura) intervenção totalitária. Na quadra inteira – a maior área possível sob controle da arquitetura – se desenvolve a unidade máxima do Ego urbanístico. Uma vez que não existe esperança de que amplas áreas da ilha possam ser dominadas por um único cliente ou arquiteto, cada intenção – cada ideologia arquitetônica precisa acontecer plenamente dentro das limitações da quadra. Como Manhattan é finita e o número de suas quadras eternamente fixo, a cidade não pode crescer de nenhum modo convencional. Seu planejamento, portanto, jamais pode descrever uma configuração específica de construção que possa permanecer estática através do tempo; só é possível prever o que já aconteceu, só pode acontecer em alguma das 2.028 quadras da malha. De modo que uma forma de ocupação humana só pode ser estabelecida ao custo de outra. A cidade se torna um mosaico de episódios, cada qual com sua duração particular, que disputam entre si através do espaço da Malha (KOOLHAAS, 1994, p. 20, tradução nossa)²⁰⁰.

AUTOMONUMENTO

Na escala ciclópica das edificações de Manhattan Koolhaas observa a tensão produzida no ambiente urbano a partir de uma determinada grandeza – um tema que será posteriormente desdobrado em “Bigness” (1994) e que encontra reflexos na abordagem proposta por Ungers em “Grossformen im wohnungsbau” (1967) –, onde forma e programa se tornam secundários em relação aos efeitos provocados por sua proporção em relação ao ambiente urbano:

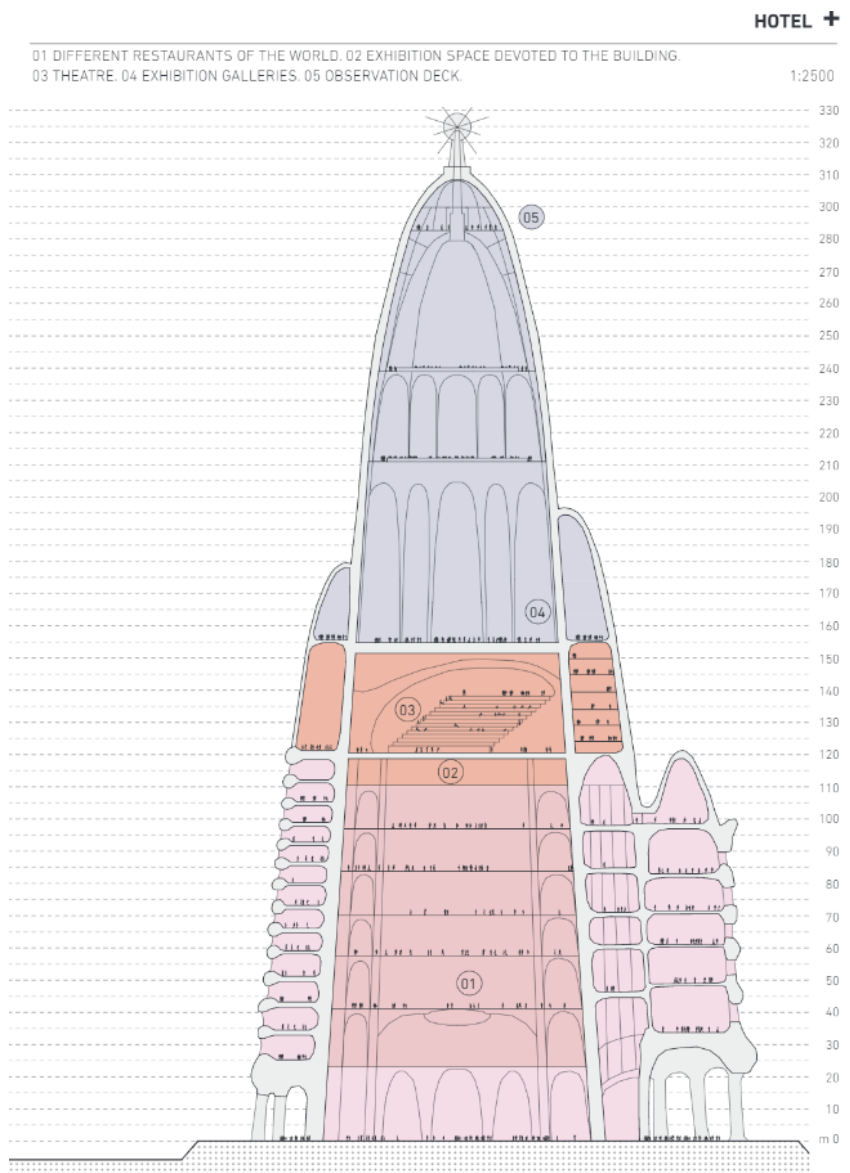
Além de certa massa crítica, cada estrutura se torna um monumento, ou ao menos produz expectativa simplesmente por seu tamanho, mesmo que a soma ou a natureza das atividades individuais que ele contém não mereçam uma expressão monumental. Essa categoria de monumento estabelece uma quebra radical, moralmente traumática, com as convenções do simbolismo: sua manifestação física não representa um ideal abstrato, uma instituição de importância excepcional, uma articulação tridimensional legível da hierarquia social, um memorial; é meramente ele mesmo e devido puramente ao seu volume não pode evitar se tornar um símbolo – ainda que vazio, disponível para significados como um outdoor é para a publicidade. É um solipsismo, celebrando apenas o fato de sua existência desproporcional, a ausência de pudor de seu próprio processo de criação. Esse monumento do século XX é o **Automonumento**, e sua manifestação pura é o Arranha-céu. Para tornar habitável um Arranha-céu Automonumento, uma série de táticas subsidiárias são desenvolvidas para satisfazer as duas demandas conflitantes às quais ele está constantemente exposto: a de ser um monumento – uma condição que sugere permanência, solidez e serenidade – e ao mesmo tempo, a de acomodar, com máxima eficiência, a “mudança que é a vida”, o que por definição é antimonumental (KOOLHAAS, 1994, p. 100, tradução nossa)²⁰¹.

O conceito de Automonumento será uma condição diretamente relacionada a outra das doutrinas do Manhattanismo: a Lobotomia.

²⁰¹ No original: “Beyond a certain critical mass each structure becomes a monument, or at least raises that expectation through its size alone, even if the sum or the nature of the individual activities it accommodates does not deserve a monumental expression. This category of monument presents a radical, morally traumatic break with the conventions of symbolism: its physical manifestation does not represent an abstract ideal, an institution of exceptional importance, a three-dimensional, readable articulation of a social hierarchy, a memorial; it merely is itself and through sheer volume cannot avoid being a symbol – an empty one, available for meaning as a billboard is for advertisement. It is a solipsism, celebrating only the fact of its disproportionate existence, the shamelessness of its own process of creation. This monument of the 20th century is the Automonument, and its purest manifestation is the Skyscraper. To make the Automonument Skyscraper inhabitable, a series of subsidiary tactics is developed to satisfy the two conflicting demands to which it is constantly exposed: that of being a monument – a condition that suggests permanence, solidity and serenity – and at the same time, that of accommodating, with maximum efficiency, the ‘change which is life,’ which is, by definition, antimonumental” (KOOLHAAS, 1994, p. 100).

LOBOTOMIA

Figura 71 – “Seção do Grand Hotel de Gaudi. Através da lobotomia, o interior do hotel é desvinculado da realidade exterior por uma pele de quartos. Como no teorema de 1909, os andares centrais são dispostos uns sobre os outros como planos temáticos auto-contidos em uma sequência essencialmente randômica. Através da desconexão vertical, mudanças na iconografia local, função, uso, podem ser realizadas sem qualquer impacto na estrutura como um todo”²⁰²



Fonte: Per; Mozas, 2020, p. 131.

²⁰² No original: “Gaudi’s Grand Hotel, section. Through the lobotomy, the interior of the hotel is disconnected from the reality outside by a skin of bedrooms. As in the 1909 theorem, the central floors are stacked on top of each other as self-contained thematic planes in an essentially random sequence. Through this vertical disconnection, local changes in iconography, function, use can be effected without any impact on the structure as a whole” (KOOLHAAS, 1994, p. 106).

Para situar adequadamente o desenvolvimento da ideia de “Lobotomia”, um dos princípios da teoria urbana apresentada em DNY, precisamos relembrar a tensão existente entre Koolhaas e Colin Rowe decorrente da disputa deste último com Ungers. Em virtude deste clima belicoso interposto entre os arquitetos na Cornell, a produção teórica de Rowe era

vista com ressalvas por Koolhaas. Contudo, o paralelismo entre os temas desenvolvidos por ambos, conforme sugerido por Somol (ver transcrição abaixo), indica uma postura provocativa de Koolhaas em relação a Rowe, como se o arquiteto holandês buscasse propositadamente confrontar o decano da universidade²⁰³:

Somol:

Embora você nunca tenha explicitado (com exceção, talvez, da transformação do “Blenheim of the welfare state” de Rowe no seu “Las Vegas of the welfare state”), sempre parece haver uma correspondência secreta – colisão, confronto, cumplicidade – entre seu trabalho e o de Rowe. Na AA, o trabalho de campo sobre o Muro de Berlim se contrapõe aos estudos de Vilas Paladianas no sul da Europa. “Delirious New York” e “Typical Plan” servem como inversões ou desmontagens sistemáticas das prioridades de Rowe nos ensaios “Transparency” e “Chicago Frame”, por exemplo, a mudança do “shallow space” para o seu “deep plan”, ou a articulação da figure-ground em sua “apotheosis of background”, mesmo o mal falado esboço de Rowe “Program without Plan” (um diapasão com Blobs) lembra sua validação do método crítico paranóico de Dali, enquanto sua descrição do método surrealista maldosamente ecoa a discussão de Rowe sobre o diagrama Dominó. O quão consciente foram estas repetições e oposições, ou o quanto elas foram úteis para o avanço do seu trabalho? Você teve alguma relação direta com os ensaios de “transparência”? (PETIT, 2015, p. 95, tradução nossa)²⁰⁴.

Koolhaas:

Quer saber? Não teve. Eu comecei a ler os ensaios de Texas mas não consegui – eu realmente tentei, mas eu estava tão convencido de que o texto era uma completa fabricação – eu não sei exatamente o porquê. Então foi somente com Collage city que eu comecei a ler seu trabalho com mais atenção, estranhamente de perto. Mas ao menos este era sobre a cidade, e, portanto, tinha alguma conexão (PETIT, 2015, p. 96, tradução nossa)²⁰⁵.

Esta oposição a Rowe pode ser observada na (já citada) concepção de Lobotomia, estabelecida por Koolhaas como a capacidade dissociativa operada pela fachada do arranha-céu novaiorquino, separando sua imagem – ou seja, sua leitura individual como elemento no contexto urbano –, das atividades desenvolvidas em seu interior. Koolhaas estabelece esta potência, “descoberta” pelos arquitetos de Manhattan, como uma dupla oposição, primeiramente em relação ao “humanismo” modernista – o qual, de acordo com o arquiteto, buscaria estabelecer

²⁰³ Um estilo de provocação e deboche irônico que condiz com o padrão de comportamento do arquiteto, já observado na descrição de outros eventos ao longo de sua carreira.

²⁰⁴ No original: “Although never explicitly invoked by you (except, perhaps, in the transformation of Rowe’s ‘Blenheim of the Welfare State’ to your own ‘Las Vegas of the Welfare State’), there has always seemed to be a secret correspondence – collision, confrontation, complicity – between your work and Rowe’s. At the AA, the field trip to study the Berlin Wall was juxtaposed to the measuring of Palladian villas in Southern Europe. Delirious New York and ‘Typical Plan’ serve as inversions or systematic dismantling of Rowe’s priorities in the ‘Transparency’ and ‘Chicago Frame’ essays, for example, the shift from Rowe’s ‘shallow space’ to your ‘deep plan’, or the articulation of figure-ground to your ‘apotheosis of background’. Even Rowe’s denigrated sketch ‘Program without Plan’ (a tuning fork with blobs) resembles your endorsement of Dali’s paranoid-critical method, while your verbal description of that surrealist procedure perversely echoes Rowe’s discussion of the Domino diagram. How conscious were these repetitions and deviations or how useful were they in advancing the work? Did you have any direct engagements with the transparency essays?” (PETIT, 2015, p. 95).

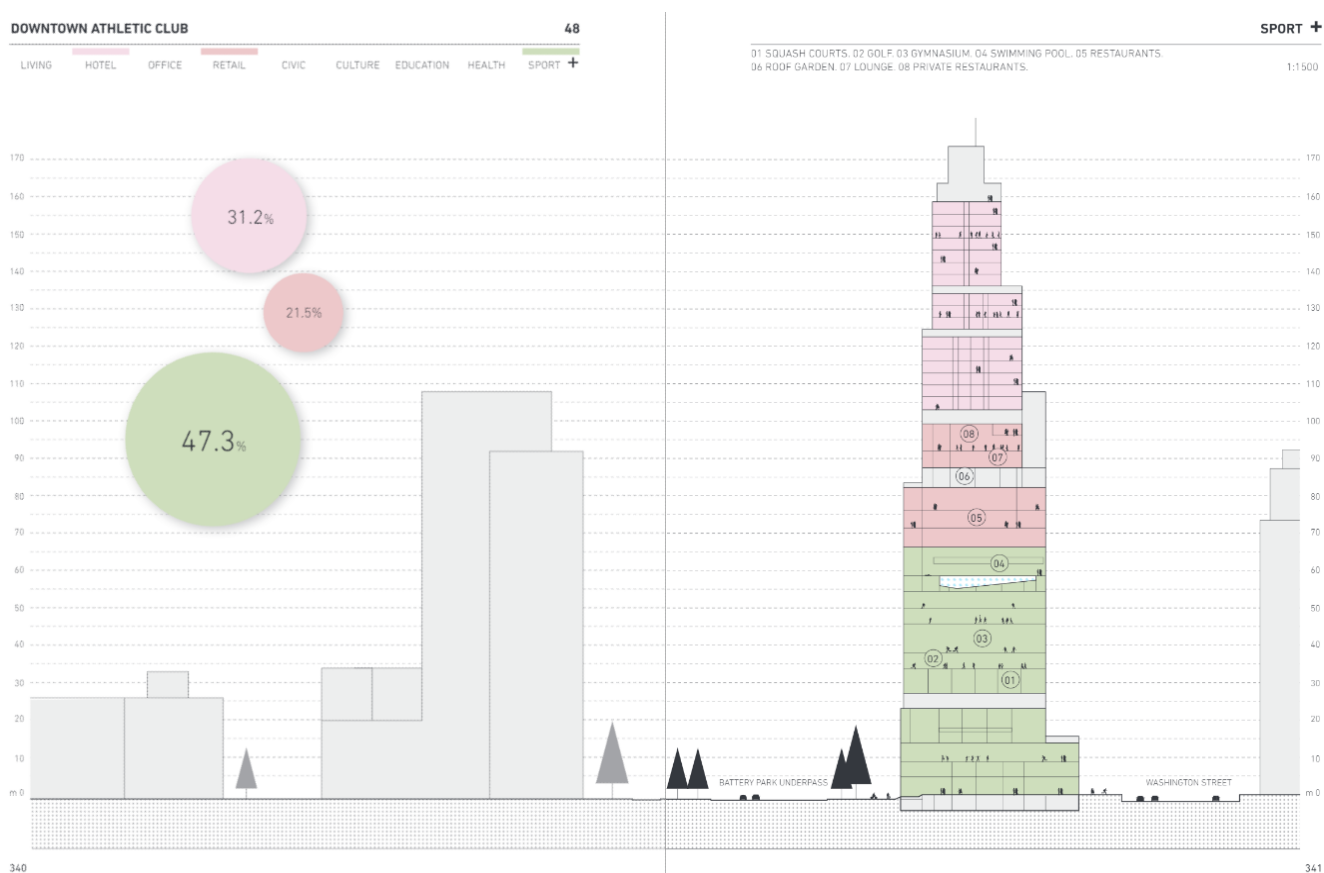
²⁰⁵ No original: “You know, I did not. I started looking at the Texas essays but I just couldn’t – I really tried, but I was so convinced that the reading was a complete fabrication – I don’t know exactly why. So it was really only with Collage City that I started reading the work closely, strangely enough. But it was at least about the city, and so had some connection” (PETIT, 2015, p. 96).

um vínculo entre a imagem do edifício (fachada = relação de superfície) e suas atividades interiores (interior = relação de volume) – ante o qual Koolhaas interpõe a lógica das relações matemáticas da grandeza escalar da superfície (cujo aumento acontece em m^2) e do volume (onde a expansão se desenvolve em m^3), demonstrando a fragilidade estrutural do encadeamento destas duas premissas.

A dimensão dos edifícios de Nova Iorque, neste caso, produziria uma ruptura completa desta equivalência, pela desproporcionalidade geométrica desenvolvida no automonumento, entre as ordens de grandeza da fachada e do interior do edifício. A fachada, neste caso, opera de forma absolutamente independente do interior da edificação, e, igualmente, rompe qualquer relação de continuidade entre o espaço urbano e as atividades íntimas, uma oposição direta ao *poché* do contextualismo historicista estabelecido por Rowe. A metáfora sugerida por Koolhaas, neste caso, estabelece uma leitura da fachada como um corte abrupto entre cidade e edifício, equivalente ao corte cirúrgico estabelecido na lobotomia cerebral, contrariando o conceito do arquiteto inglês, no qual a fachada atua como uma câmara de transição, na qual os ambientes imediatamente contíguos à fachada são lidos como *poché* e estabelecem uma ligação entre as atividades internas do edifício e o espaço público.

CISMA

Figura 72 – Seção esquemática do Downtown Athletic Club com a representação das categorias de uso discriminadas através de cores distintas



Fonte: Per; Mozas, 2020, p. 340-1.

O último dos conceitos estabelecidos por Koolhaas como parte da doutrina oculta do Manhattanismo seria, por fim, o cisma vertical, a segregação autônoma dos andares, que, na prática, promoveria a independência completa das atividades de cada laje, a divisão vertical do programa, como complementação paralela à lobotomia (a cisão horizontal entre exterior e interior por intermédio da fachada) – ambos os conceitos fundamentais para o desenvolvimento máximo da cultura da congestão.

De acordo com o arquiteto, a sublimação destes elementos atingiria seu ápice²⁰⁶ com o Downtown Athletic Club²⁰⁷, o qual seria – com o agrupamento heterogêneo de atividades ao longo de seus 38 andares voltados à cultura hedonista da metrópole americana –, ironicamente, a materialização concreta da teoria do condensador social desenvolvida

²⁰⁶ Muito embora Koolhaas, em seu livro, também estabeleça, poucas páginas depois, o coração do Rockefeller Center como a **apoteose do cisma vertical**: “O Centro é a apoteose do Cisma Vertical: Rockefeller Center = Belas-Artes + Dreamland + o futuro eletrônico + o Passado Reconstruído + o Futuro Europeu, “o máximo de congestão” combinado com “o máximo de luz e espaço”, “a maior beleza possível compatível com a máxima receita que deve ser desenvolvida” (KOOLHAAS, 1994, p. 207, tradução do autor). No original: “The Center is the apotheosis of the Vertical Schism: Rockefeller Center = Beaux-Arts + Dreamland + the electronic future + the Reconstructed Past + the European Future, ‘the maximum of congestion’ combined with ‘the maximum of light and space,’ as beautiful as possible consistent with the maximum income that should be developed” (KOOLHAAS, 1994, p. 207).

²⁰⁷ Construído em 1931, foi projetado pelo arquiteto Duncan Hunter, do escritório Starrett & Van Vleck (KOOLHAAS, 1994, p. 154).

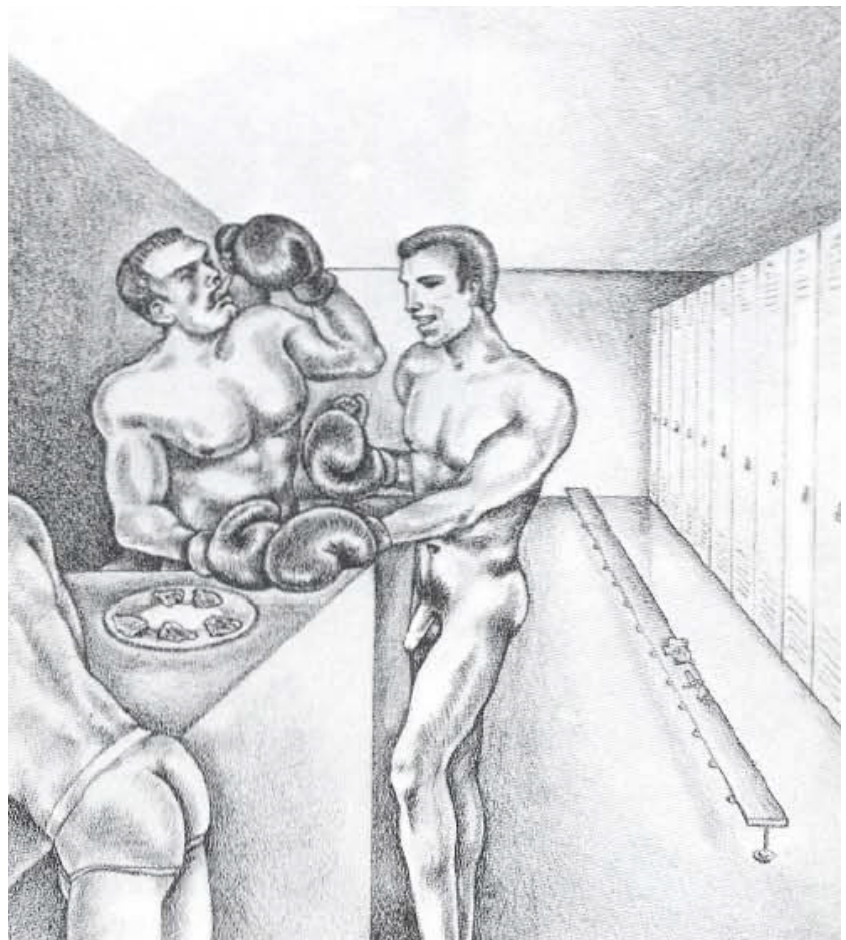
pelos construtivistas russos:

Esta serenidade esconde a apoteose do Arranha-céu como Instrumento da Cultura da Congestão. O Clube representa a conquista completa – andar por andar – do Arranha-céu pelas atividades sociais; com o Downtown Athletic Club, a iniciativa, o conhecimento e o estilo de vida Americano, definitivamente superaram as modificações do estilo de vida teórico que várias vanguardas europeias do século XX tentaram insistentemente propor, sem nunca conseguirem impor. No Downtown Athletic Club o Arranha-céus é usado como um Condensador Social Construtivista: uma máquina de criar e intensificar formas desejáveis de interação humana. [...] Em apenas 22 anos as especulações teóricas de 1909 se tornaram realidade no Downtown Athletic Club [...] (KOOLHAAS, 1994, p. 152, tradução nossa)²⁰⁸.

Figura 73 – Desenho de Madelon Vriesendorp satirizando a cultura hedonista machista materializada através do Downtown Athletic Club e sua programação quase que exclusivamente voltada para homens²⁰⁹

²⁰⁸ No original: "This serenity hides the apotheosis of the Skyscraper as Instrument of the Culture of Congestion. The Club represents the complete conquest – floor by floor – of the Skyscraper by social activity; with the Downtown Athletic Club the American way of life, know-how and initiative definitively overtake the theoretical lifestyle modifications that the various 20th-century European avantgardes have been insistently proposing, without ever managing to impose them. In the Downtown Athletic Club the Skyscraper is used as a Constructivist Social Condenser: a machine to generate and intensify desirable forms of human intercourse. [...] In only 22 years the speculations of the 1909 theorem have become reality in the Downtown Athletic Club [...]" (KOOLHAAS, 1994, p. 152).

²⁰⁹ "Comendo ostras com luvas de boxe, nu, no enésimo andar – esse é o 'enredo' do nono andar, ou, do **século XX em ação**" (KOOLHAAS, 1994, p. 55, tradução nossa). No original: "**Eating oysters with boxing gloves, naked, on the nth floor** – such is the 'plot' of the ninth story, or, the **20th century in action**" (KOOLHAAS, 1994, p. 55).

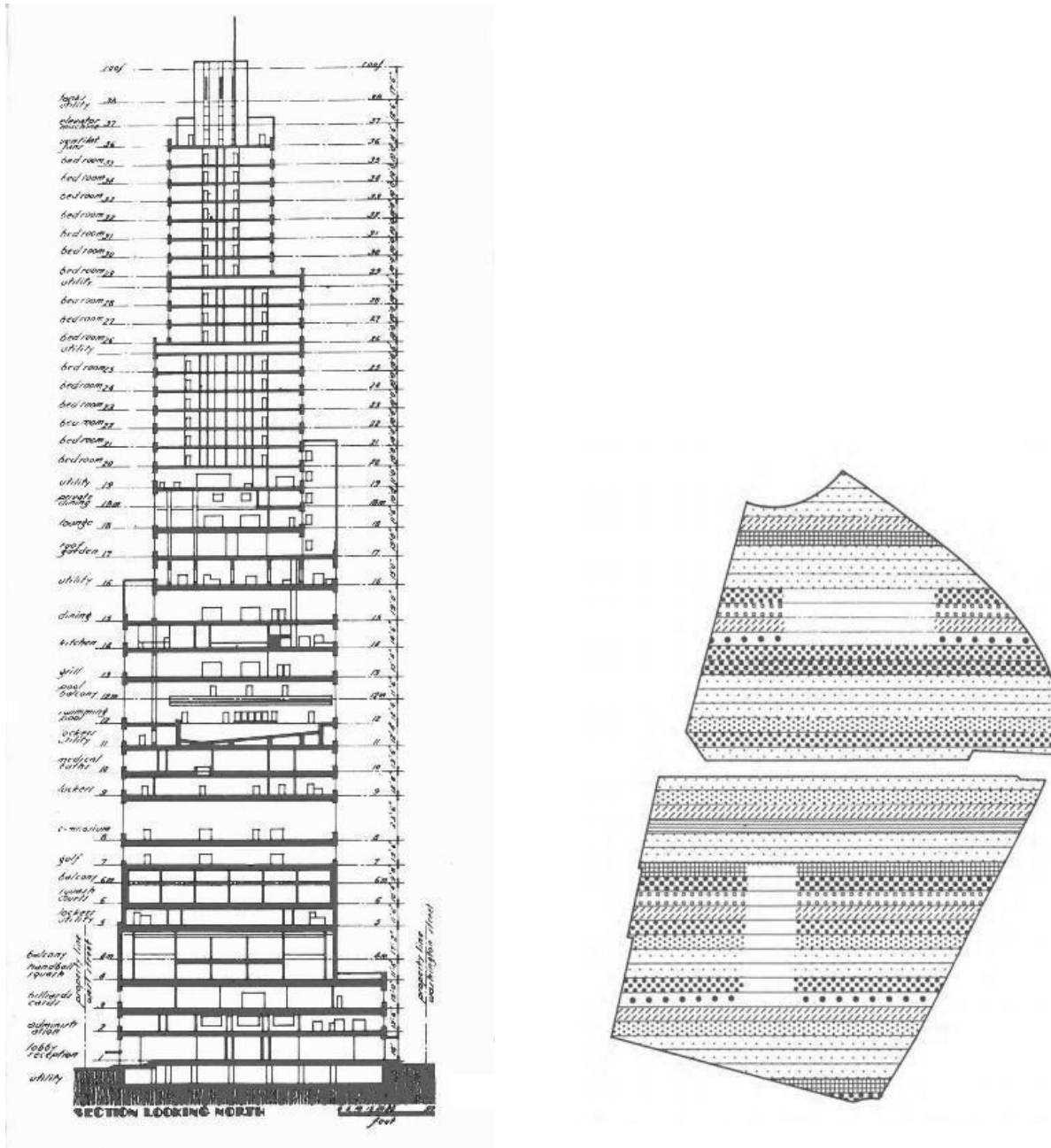


Fonte: Koolhaas, 1995, p. 159.

A publicação de *Delirious New York* em 1978 corresponderá ao encerramento daquilo que podemos chamar da etapa de investigações teóricas da trajetória de Rem Koolhaas e do OMA. Muito embora o escritório tenha, oficialmente, sido fundado em primeiro de janeiro de 1975, é somente após 1978, com o retorno a Londres que Koolhaas e Zenghelis passam, efetivamente, a investir profissionalmente na prospecção de projetos e na realização de concursos de projeto. Os quatro anos seguintes à publicação do livro podem ser caracterizados como um período de intensa atividade comercial e projetual por parte dos arquitetos do OMA; intervalo no qual as especulações teóricas envolvendo a investigação das teorias do Manhattanismo são colocadas à prova através de propostas privadas e projetos para concursos públicos, via de regra resultando em derrotas consecutivas para o escritório. É também neste momento de transição do OMA, da teoria para a prática, que o sistema heurístico dos diagramas se torna um recurso cada vez mais empregado pelo escritório, culminando, como veremos, na projeto para o parque de La Villette em Paris no ano de 1982.

PARC LA VILLETTE (1981)

Figuras 74 e 75 – A. Downtown Athletic Club / B. La Villette strips



Fonte: Koolhaas, 1994, p. 154 / Koolhaas, 1995, p. 923.

A associação conceitual entre a independência programática dos andares do Downtown Athletic Club, o Cisma vertical (celebrado por Koolhaas em DNY) e a divisão do programa de La Villette em faixas contíguas horizontais – dispostas de forma contínua ao longo do terreno do parque – derivam de uma interpretação equivocada de seu texto “Elegy for the

vacant lot”²¹⁰, publicado em S, M, L, XL como uma espécie de posfácio do projeto para La Villette²¹¹. Nele, o arquiteto desenvolve seu argumento em defesa da potência do espaço não construído, comparando a solução do edifício novaiorquino – onde a dissociação completa entre a fachada (envelope, contingente, aparência) e o programa (interior, conteúdo, desempenho) – possibilita conciliar a existência material do edifício (estabilidade) com a demanda frenética da cultura metropolitana, que exige a reformulação constante das atividades (instabilidade). Koolhaas não atribui ao Downton Athletic Club a inspiração para o conceito de La Villette:

Se a essência de **Delirious New York** era a seção do **Downtown Athletic Club** – um empilhamento turbulento da vida metropolitana em constante mudança; uma máquina que ofereceu redenção através de um superfície de hedonismo; um arranha-céu convencional, eventualmente tedioso; um programa tão ousado como jamais imaginado neste século – La Villette, poderia ser ainda mais radical, suprimindo o aspecto tridimensional quase completamente e propondo, ao invés disso, puro programa, livre de qualquer contenção (KOOLHAAS, 1995, p. 937, tradução nossa)²¹².

Elia Zenghelis, na já citada entrevista a Cynthia Davidson, apresenta uma versão da história do projeto de La Villette em que o mesmo teria tido origem no projeto realizado por Elia e Zoe para a ilha de Antiparos (Grécia)²¹³, um projeto para o qual Zenghelis havia sido convidado e que consistia na implantação de 16 residências de veraneio distribuídas ao longo da ilha, interligadas por estradas e jardins em meio à cobertura vegetal autóctone do território insular. De acordo com o ex-sócio do OMA, devido à inexistência de um “contexto”, em um terreno virgem para ocupação, sem restrições ou influências, a solução para o desenvolvimento do projeto foi a concepção de um método de composição gráfico (visual) operado a partir dos três elementos do programa traduzidos em conceitos gráficos: ponto (as residências); linha (as estradas e conexões); e superfície (jardins e maciços arbóreos) sobre a tela (a cobertura vegetal do território original):

²¹⁰ “Elegia para o lote desocupado”, em tradução livre. O esmero de Koolhaas com a linguagem é sintomático neste uso da palavra elegia, em que o arquiteto explora seu duplo sentido poético traduzindo, em uma única palavra, os dois aspectos fundamentais do seu texto: 1. Poesia caracterizada pelo lamento, melancolia – ao exaltar a potência do vazio como programa em contraposição à cidade dominada por programas contidos por edificações; 2. Poema fixo de duas estrofes, sendo a primeira um hexômetro e a segunda um pentâmetro – referência à alternância das faixas fixas com diferentes programas em La Villette. Ver Koolhaas, 1995, p. 937.

²¹¹ O texto aparece na publicação de S, M, L, XL ao final de La Villette, que está publicado entre as páginas 894-935.

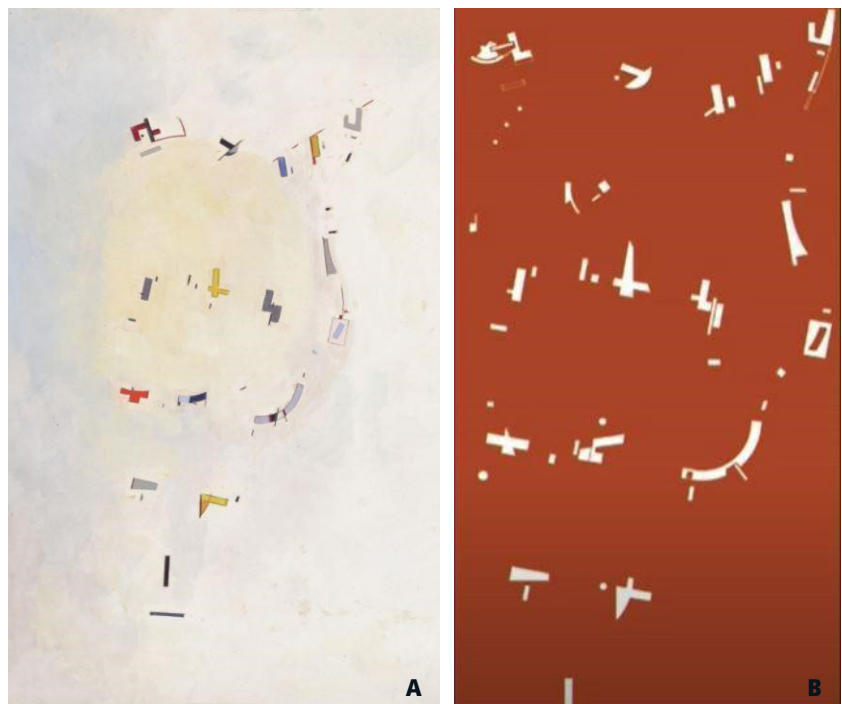
²¹² No original: “If the essence of **Delirious New York** was the section of the **Downtown Athletic Club** – a turbulent stacking of metropolitan life in ever-changing configurations; a machine that offered redemption through a surfait of hedonism; a conventional, even boring, skyscraper; a program as daring as ever imagined in this century – La Villette could be more radical by suppressing the three-dimensional aspect almost completely and proposing pure program instead, unfettered by any containment (KOOLHAAS, 1995, p. 937).

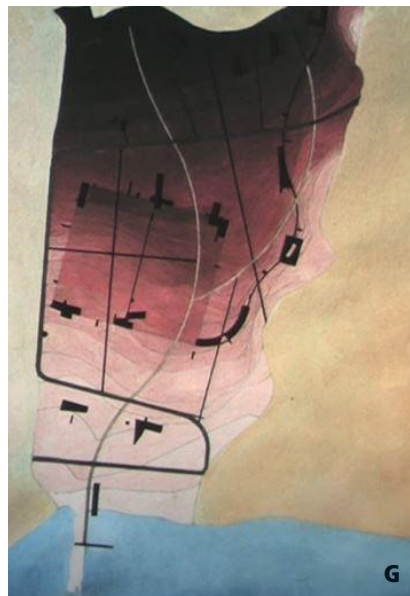
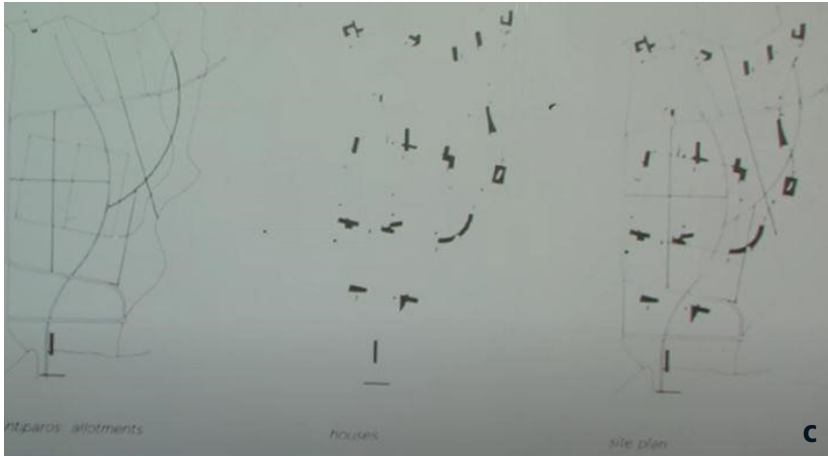
²¹³ Zenghelis também apresenta a correlação entre Antiparos e La Villete em duas aulas: uma na ISU (Iowa State University, em 2015), disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=49tX6vtmx74&feature=emb_title&ab_channel=IowaStateUniversityArchitecture (ver 15’); e outra em Harvard, em 2016, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ycl1Qj3IrL4&ab_channel=HarvardGSD (ver 44’).

Existe certamente uma relação entre Antiparos e La Villette. Sem Antiparos eu não teria tido a confiança que tive quando interpretei o programa de La Villette. Até ali, todo nosso trabalho enfrentava a grande escala, a congestão e as altas densidades da metrópole. Antiparos era a antítese de tudo aquilo. O terreno era um espaço livre junto à praia, com somente o mar e o horizonte, e eu me senti perdido. [...] Foi só olhando para a ocupação das encostas nas ilhas vizinhas que eu me dei conta de que eram composições fabricadas, os elementos eram linhas (estradas e arrimos), pontos (casas e anexos), e superfícies (as áreas de plantio que as ruas e arrimos definiam). Então eu enxerguei o terreno como uma tela em branco esperando uma composição: antes uma pintura do que o caminho trilhado e bem disciplinado de trabalhar com o tecido urbano, a malha e os volumes da cidade. Quando Rem viu a pintura ele disse que gostou dos confetes. [...] Eu usei a abordagem compositiva de Antiparos na implantação do programa [de La Villette] que pedia a distribuição numerosa de pequenas estruturas de serviços. Os parâmetros eram os mesmos, eram confetes. La Villette foi feito imediatamente após Antiparos. [...] A paisagem holandesa, formada por aquelas faixas de flores variadas que você vê em toda viagem à Holanda, foi a inspiração para o começo – a alegação de que foi a seção do Downtown Athletic Club é uma racionalização posterior que Rem gostou de difundir (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 97-8, tradução nossa)²¹⁴.

²¹⁴ No original: "There is certainly a relationship between Antiparos and La Villette. Without Antiparos I would not have had the confidence I had when interpreting the brief of La Villette. Until then, all our work engaged the big scale, congestion, and high densities of the metropolis. Antiparos was the antithesis to all that. The site was an empty expanse by the beach, with just the sea and the horizon, and I felt rather lost. [...] It was only when looking at the inhabited landscape on the mountain slopes of neighboring islands that I realized they were fabricated compositions, the elements of which were lines (roads and walls), points (farmhouses and outbuildings), and surfaces (the distinct farms that the roads and walls defined). I then saw the site as an empty canvas waiting for a composition: a painting first, in place of the well-disciplined and trodden path of dealing with the fabric, the grid, and the volumes of the city. When Rem saw the painting he said he liked the confetti. [...] I applied the compositional approach of Antiparos to the layout of the program that required the distribution of numerous small pointlike servicing structures. The parameters were the same, they were confetti. La Villette was done immediately after Antiparos. [...] The Dutch landscape, consisting of those variegated strips of flowers that you see on every trip to Holland, was the inspiration from the start – the claim that it was the section of the Downtown Athletic Club is a post-rationalization that Rem liked to broadcast" (DAVIDSON; ZENGHELIS, 2014, p. 97-8).

Figuras 76, 77, 78, 79, 80, 81 e 82 – **A.** Elia Zenghelis, Zoe Zenghelis. Sixteen villas on the island of Antiparos, Antiparos, Greece. Conceptual plan (1981) / **B.** Confetti / **C.** Diagrama de camadas do projeto Antiparos / **D.** Implantação de Antiparos / **E.** Maquete do terreno / **F.** Maquete final do projeto / **G.** Pintura da implantação





Fonte: A. Retirado de https://www.moma.org/collection/works/86479?artist_id=7558&page=1&sov_referrer=artist. B. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=Ycl1Qj3lrL4&ab_channel=HarvardGSD. C. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=49tX6vtmx74&feature=emb_title&ab_channel=IowaStateUniversityArchitecture. D. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=49tX6vtmx74&feature=emb_title&ab_channel=IowaStateUniversityArchitecture. E. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=49tX6vtmx74&feature=emb_title&ab_channel=IowaStateUniversityArchitecture. F. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=Ycl1Qj3lrL4&ab_channel=HarvardGSD. G. Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=49tX6vtmx74&feature=emb_title&ab_channel=IowaStateUniversityArchitecture.

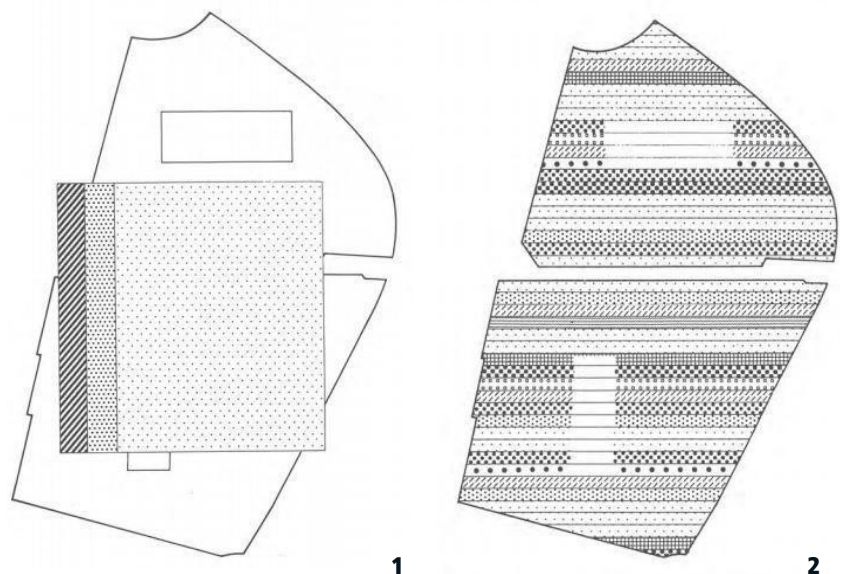
A semelhança visual entre os diagramas de Antiparos e La Villette é bastante evidente quando se observa a sequência de diagramas apresentada em ambos, com o acréscimo das faixas, que, segundo Zenghelis, teria tido como inspiração os canteiros de tulipas da Holanda, com sua alternância de maciços de cor desenhando sucessivamente a paisagem das estradas.

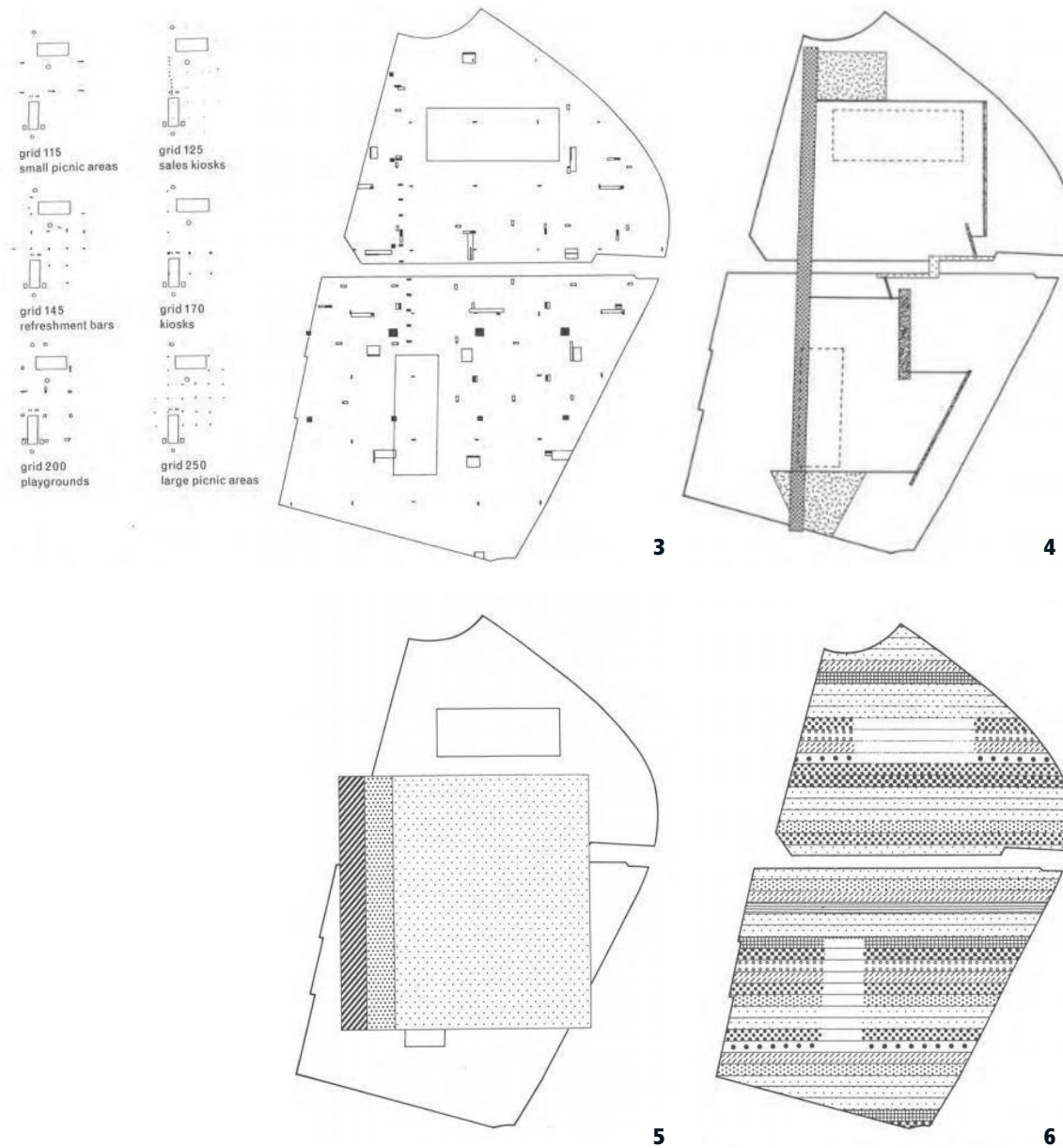
Figura 83 – Campo de tulipas na Holanda



Fonte: <https://www.holland.com/global/tourism/destinations/regions/flower-fields.htm>. Acesso em: 10 mar. 2022.

Figuras 84, 85, 86, 87, 88 e 89 – **1.** Hipótese inicial: apresentação da discrepância entre a relação de áreas estabelecida no programa e o terreno disponível / **2.** Strips: implantação dos programas principais do parque dispostos em faixas estreitas e contínuas ao longo de todo o terreno do parque / **3.** Confetti: esquema de distribuição dos elementos de pequena escala (quiosques, áreas de recreação infantil, mesas de piquenique, etc) / **4.** Acessos e circulação / **5.** Grandes elementos / **6.** Representação em elevação da vegetação enfatizando a concepção tridimensional do plantio





Fonte: Koolhaas, 1995, p. 921-932.

A versão apresentada por Zenghelis, contudo, embora possua diversos elementos e organização bastante similares ao projeto de La Villette parece tomar para si (quase exclusivamente) a autoria do projeto, ou, ao menos, de suas principais ideias; simultaneamente, se mostra incompatível com outras imagens do processo de projeto do parque em que, claramente, os diagramas como ferramenta de trabalho (imagens C e D, abaixo) foram fundamentais para a solução final apresentada pelo escritório – algo que viria a caracterizar a prática posterior de Koolhaas e não a de Zenghelis, um instrumento que Koolhaas havia tomado de empréstimo dos arquitetos construtivistas russos.

fracionadas e distribuídas através das faixas do parque.

A afirmação de Zenghelis descreve aspectos formais que são a essência da proposta (uma composição visual) em Antiparos. Em La Villette, entretanto, tais aspectos não representam a questão central do projeto do OMA que avança sobre as premissas do Condensador Social do construtivismo russo, combinando-as com a Cultura da Congestão observada em Nova Iorque, propondo uma arquitetura capaz de provocar novas reações, comportamentos e eventos imprevisíveis na escala metropolitana. O projeto do OMA estabelece um conceito pouco (ou nada) explorado na lógica cartesiana que regeu o pensamento moderno durante o século XX, a **indeterminação** do espaço projetado. Através desta leitura – em que o arquiteto compreende a impossibilidade de antever os desdobramentos sociais possíveis, os novos programas (da sociedade do futuro) e as novas arquiteturas capazes de responder à eles –, o apelo do projeto consiste em potencializar a ocorrência de encontros inusitados (característicos da congestão metropolitana), através da intensificação da convergência entre diferentes programas, por meio da criação da maior área possível de contato entre atividades distintas (construída através das faixas lineares):

²¹⁵ No original: "We have read the program as a suggestion [...] is not definitive: it is safe to predict that during the life of the park, the program will undergo constant change and adjustment. The more the park works, the more it will be in a perpetual state of revision. Its 'design' should therefore be the proposal of a method that combines architectural specificity with programmatic indeterminacy. [...] The essence of the competition therefore becomes: [...] how to design a **social condenser**, based on horizontal congestion, the size of a park. [...] Finally, we insist that at no time have we presumed to have produced a **designed** landscape. We have confined ourselves to devising a framework capable of absorbing an endless series of further meanings, extensions, or intentions, or contradictions. Our strategy is to confer on the simple the dimension of adventure. **The utilitarian coinciding with the poetic: the realization cannot but stick to the conceptual**" (KOOLHAAS, 1995, p. 921-934).

Nós lemos o programa como uma sugestão [...] não definitivo: é seguro afirmar que durante a existência do parque, o programa estará em constante mudança e ajuste. Quanto mais o parque funcionar, mais estará em estado de revisão perpétua. Seu "desenho" deve, portanto, ser a proposta de um método que combine especificidade arquitetônica com indeterminação programática. [...] A essência da competição portanto se torna: [...] como projetar um **condensador social**, baseado na congestão horizontal, do tamanho de um parque. [...] Finalmente, nós insistimos que em nenhum momento nós presumimos ter produzido um **desenho** de paisagem. Nós nos limitamos a propor um enquadramento capaz de absorver uma série infinita de novos significados, extensões, ou intenções, desvinculada de compromissos, redundâncias ou contradições. Nossa estratégia é conferir através do simples a dimensão da aventura. **O prático coincidindo com o poético: a concretização não pode deixar de se ater ao conceitual** (KOOLHAAS, 1995, p. 921-934, tradução nossa)²¹⁵.

SÍNTESE

No primeiro capítulo buscamos demonstrar nossa interpretação sobre a proposta do OMA em Exodus (1972), a qual vemos como uma rearticulação inventiva das investigações em espacialização de programas produzidas no âmbito do construtivismo russo. Estes temas, destilados pelo olhar anatomista de Koolhaas – uma habilidade desenvolvida durante seus anos de atuação como jornalista no Haagse Post –, são expostos ao filtro sensível das lentes do campo cinematográfico – outra herança de suas atividades pregressas à arquitetura –, e se somam às influências da leitura da fratura no espaço metropolitano presenciada pelo arquiteto em Berlim.

Uma década depois, em La Villette (1982), as mesmas questões sintetizadas através do diagrama unifilar da faixa contínua sobre o centro de Londres, são novamente apresentadas, porém, desta vez, complexificadas pela experiência da pesquisa sobre Nova Iorque. No projeto para o parque Parisiense, esta agenda de pesquisas sobre o território urbano, conduzida Koolhaas, busca incorporar o princípio do vazio como catalisador de novas formas de sociabilidade (condensador social). O arquiteto também retoma a discussão já elaborada em Exodus sobre o potencial de determinação social operado pelos instrumentos técnicos da disciplina, os quais, através da definição de limites, aberturas e conexões, condicionam a experiência dos indivíduos no espaço. Por fim são introduzidas, neste projeto, reflexões sobre outros modelos de organização e concepção da cidade e da arquitetura derivados das análises do arquiteto sobre a metrópole, contidas em Delirious New York (1978).

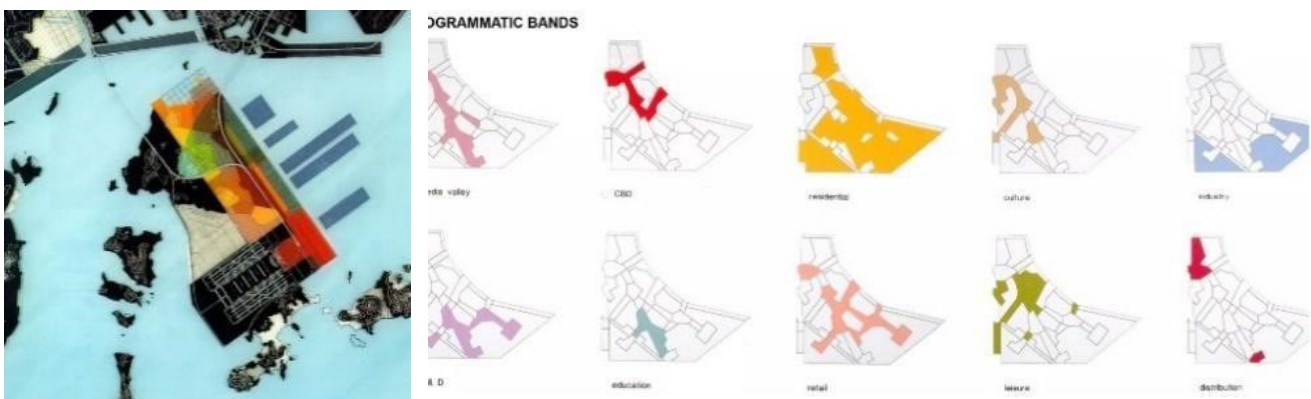
A figura linear da proposta de Exodus buscava condensar uma cadeia de referências, elementos e temas de discussão, contudo, sua expressão como elemento gráfico, está mais próxima de uma ilustração do que, propriamente, de um diagrama. Em La Villette, entretanto, o uso do diagrama como um sistema de investigação e articulação de ideias fica bastante nítido na própria opção do OMA por uma leitura sequencial. Tal estratégia corresponde ao próprio método de aproximação do objeto arquitetônico perseguido pelo escritório durante o desenvolvimento do projeto. Cada diagrama corresponde a uma etapa de interpretação das questões estabelecidas pelo programa, pelo contexto e pela própria agenda de temas perseguida pelo escritório.

Muito embora a intervenção sugerida em Exodus tenha, em proporção, uma área dezenas de vezes superior àquela destinada ao Parc La Villette²¹⁶, trata-se, evidentemente, de uma proposta utópica, ao passo que o programa do parque visava a concretude de um objeto arquitetônico no mundo real. A complexidade, portanto, imposta ao projeto pelas necessidades e limitações do mundo material exigiu a interpretação isolada dos elementos do programa os quais, posteriormente, foram sobrepostos e ajustados de acordo com prerrogativas objetivas de fluxos, demandas, funcionalidades, prioridades espaciais, narrativas visuais, etc.

Este método de análise gráfica e gestão pragmática de definições arquitetônicas, operacionalizados por processos diagramáticos será, a partir de La Villette, uma estratégia recorrente no OMA; e, uma das características mais emblemáticas do projeto, a organização do programa em faixas autônomas – voltadas à potencialização de novas formas de socialização, através da intensificação de encontros inusitados –, será um recurso exaustivamente empregado pelos arquitetos do escritório. Reelaboradas de forma inventiva na abordagem de projetos de intervenção na escala do urbanismo e do desenho urbano, esta forma de espacialização das atividades em faixas sequenciais será empregada visando promover a potência definida por Koolhaas como a cultura da congestão, como pode ser observado com bastante clareza nos diagramas de projeto representados abaixo, com os quais encerramos esta seção.

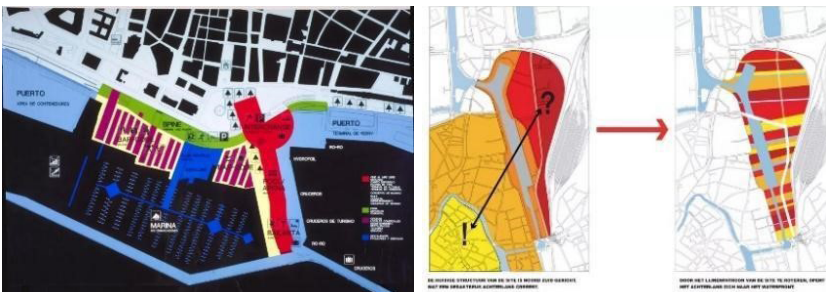
²¹⁶ GONZALEZ (2014, p. 265) apresenta uma estimativa de tamanho da STRIP de EXODUS baseado em uma triangulação de proporções da imagem em relação ao mapa da cidade. Esta simulação sugere uma intervenção de 11 Km de comprimento e 1 Km de largura.

Figuras 94 e 95 – Seoul Airport (1995), Incheon Songdo (1998)



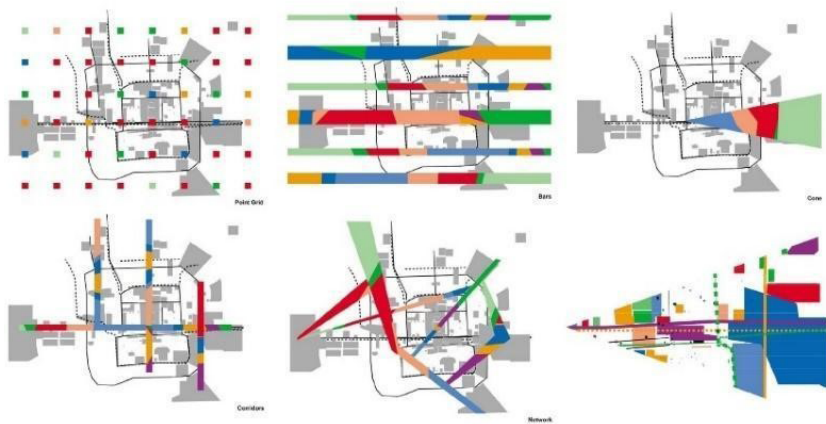
Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

Figuras 96 e 97 – Tenerife Link Quay (1998), Gent Oude Dokken (2004)



Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

Figura 98 – Beijing Preservation (2003)



Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

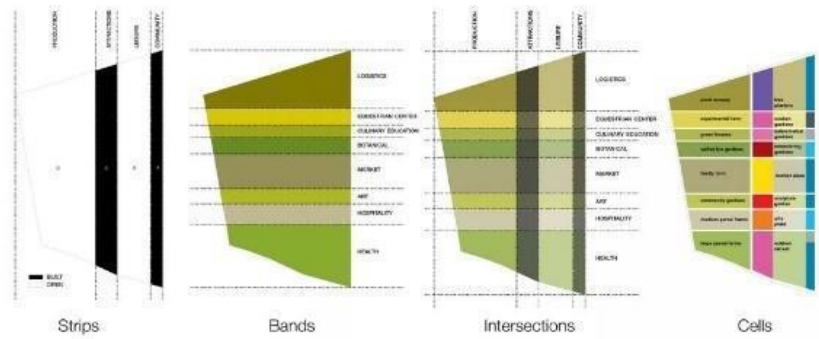
Figura 99 – Qianhai Port City (2010)



Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

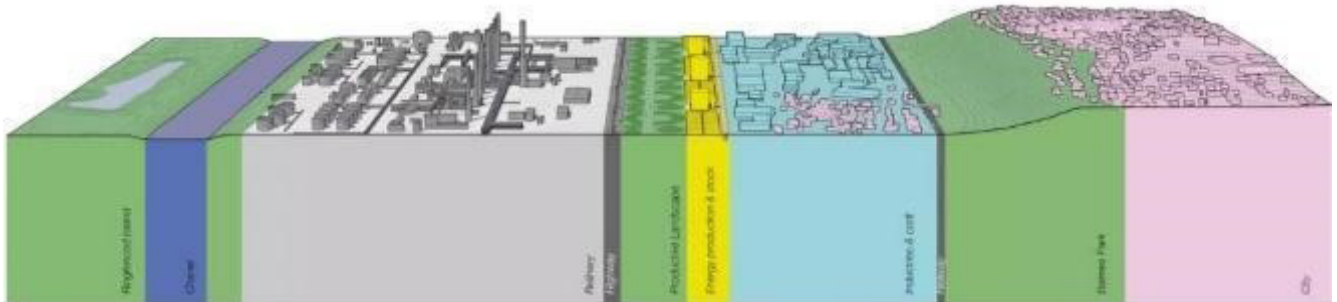
Figura 100 – UMM Abirieh Farm (2011)

ORGANIZATION



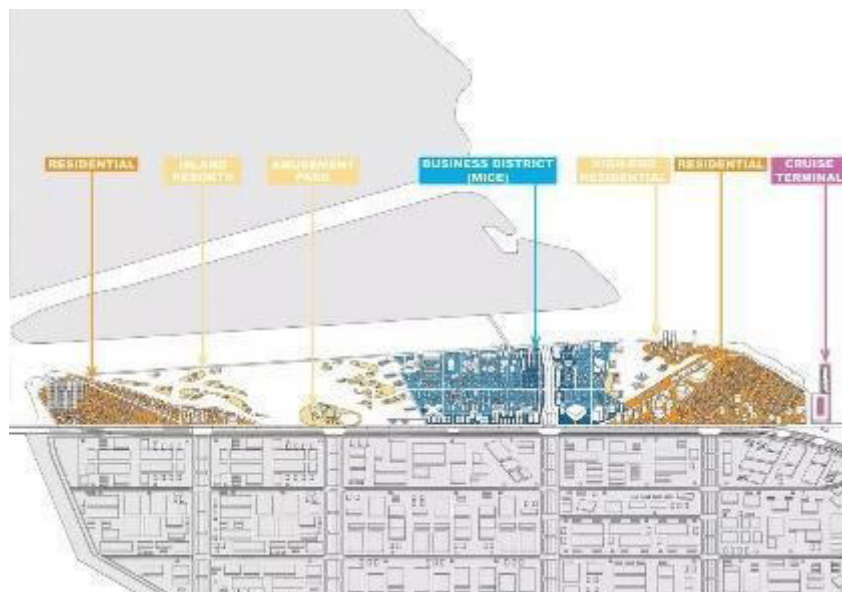
Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

Figura 101 – Vallée de la Chimie Masterplan (2014)



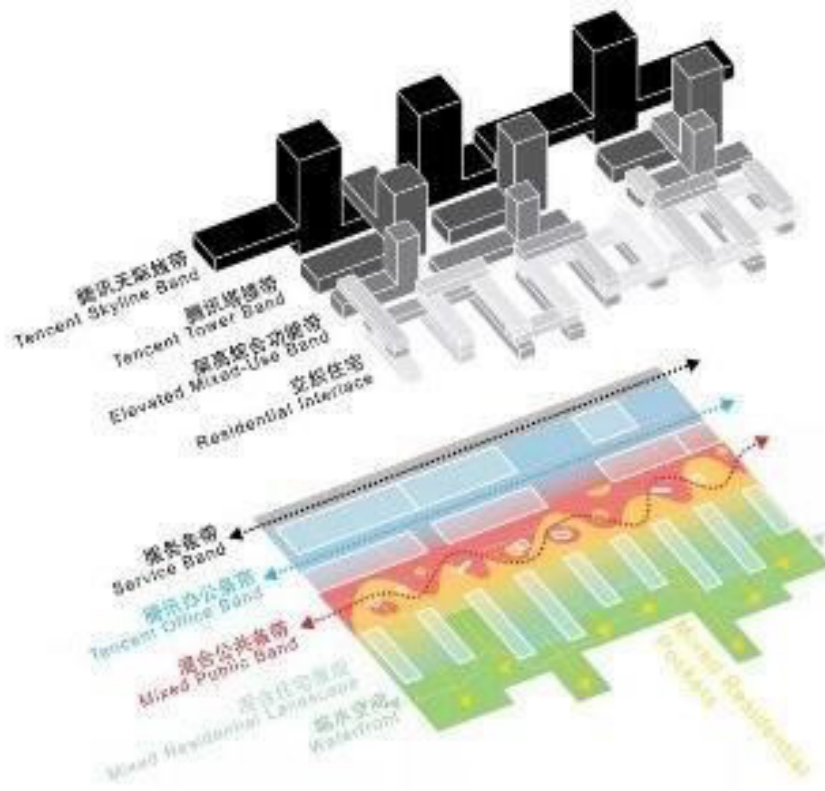
Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

Figura 102 – Cat Hai Island (Planta, 2015)



Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

Figura 103 – Forum Rotterdam (2020), New Museum (2020), Tencent Broadband City (2020)



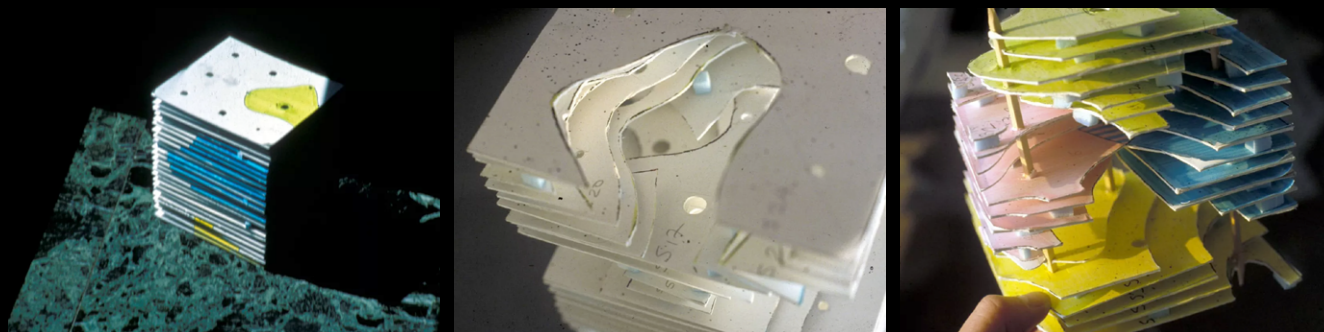
Fonte: <https://www.oma.com/projects>.

4

très
grande
bibliothèque

SUBTRAÇÃO

Figuras 104, 105 e 106 – Imagens da maquete de estudos da TGB apresentadas nesta sequência ao longo das páginas de S, M, L, XL, revelando um processo diagramático de concepção da forma



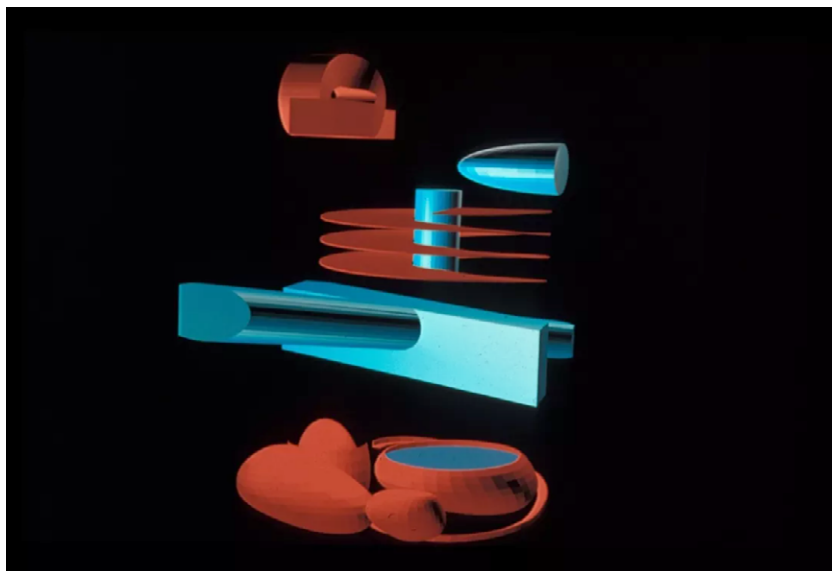
Fonte: <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>. Acesso em: 03 mar. 2022.

Três fotografias. O registro de um processo. Fotografias que revelam etapas da produção de um objeto. O conjunto das imagens estabelece a sequência cronológica de uma narrativa. Cada passo se conecta com o seguinte, o primeiro sugere o segundo, o segundo refere o primeiro e busca o terceiro, o último, em diálogo, se conecta igualmente aos dois anteriores. A ida e vinda entre os três retratos de um objeto em diferentes etapas de intervenção expõe um pensamento, uma concepção. Existe uma projeção, mental, de um objeto ainda inexistente. A primeira etapa indica o que será cortado, removido. A segunda revela o que se produziu, impõe um ineditismo, instiga o pensamento. A terceira etapa apresenta o objeto-conceito em sua primeira versão. Um protótipo de arquitetura, um modelo experimental de uma possibilidade.

No primeiro quadro, à esquerda, vemos um bloco cúbico formado por camadas espaçadas representando as lajes do edifício da biblioteca. Marcações equidistantes sugerem uma estrutura regular. As laterais dos pavimentos apresentam manchas de formato orgânico. No topo vemos outra dessas marcas pintada em perfil sinuoso. Na segunda imagem vemos as diversas camadas recortadas em curvas sucessivas, cujo desenho ondulante avança ou diminui de forma gradativa através dos andares, formando vazios amebóides tridimensionais que penetram o volume regular do cubo. Estas "escavações" subtraídas da massa uniforme do bloco configuram núcleos vazios que se conectam e se fundem em uma forma única que parece atravessar o edifício em todas as direções. Na última imagem as lajes surgem pintadas formando

blocos de cor separados pelos vazios irregulares. Esta organização de cores sugere uma divisão de atividades. Pilares são vistos com clareza estruturando as lajes de forma contínua.

Figura 107 – Modelagem computadorizada dos volumes negativos que compõem os núcleos de articulação do programa da TGB, os vazios

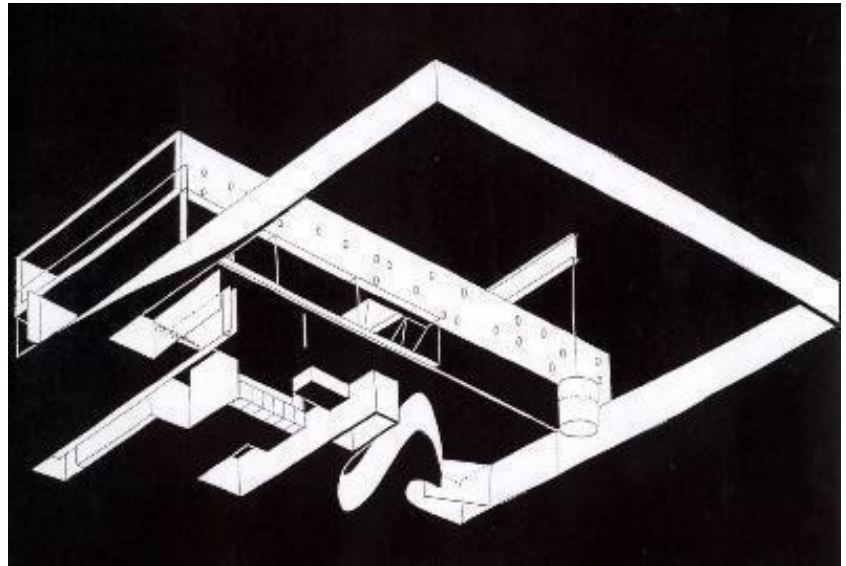


Fonte: <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>. Acesso em: 03 mar. 2022.

As fotografias da maquete, neste caso, não existem como registro isolado, mas funcionam em conjunto, demonstrando um passo-a-passo no qual se engendra um pensamento, uma forma de conceber e desenvolver o objeto a partir de uma premissa inicial. A forma final do modelo, com exceção do volume equilátero, não guarda qualquer semelhança com a maquete final apresentada no projeto da TGB; os volumes organicamente extraídos do bloco ortogonal não correspondem aos sólidos estabelecidos na proposta final. Da mesma maneira que os diagramas planos e lineares anteriores configuram antes um sistema do pensar, do que a representação de um objeto (desenho/desígnio), de modo semelhante o diagrama tridimensional da TGB, impõe conceitos a partir dos quais as formas são desenvolvidas, de modo independente. Estas últimas sim, derivadas destas matrizes teóricas, vão responder objetivamente às premissas técnicas do objeto (estrutura, circulação, cabeamento, climatização, iluminação). E, neste caso, o vazio sugerido, o condensador social, não tem forma definida e assume suas características de acordo com o programa desejado.

TRANSIÇÃO

Figura 108 – Ilustração da residência em Bordeaux que explicita a concepção da arquitetura como a menor intervenção material possível através da qual se potencializa as dinâmicas de uso do espaço. O desenho do OMA indica que a tentativa do OMA é a de promover o vazio, nele, a arquitetura é o negativo do espaço, ou seja, o espaço é tudo aquilo que resta além da arquitetura, onde o verdadeiro programa pode surgir, no vazio onde não há arquitetura



Fonte: <https://www.oma.com/projects/maison-a-bordeaux>. Acesso em: 05 mar. 2022.

²¹⁷ No original: "In the absence of specific commissions this work belongs to the recently invented category of 'paper architecture'. The effect of this status is ambiguous: the apparent advantage of a career as a paper architect is an accelerated development. More designs are made, so more problems are addressed and more themes are examined than in a conventional career. But the danger exists that drawing becomes a vicarious activity and the 'paper' reputation of its maker in the end stands in the way of realisation. His activity becomes a kind of fertiliser for 'real' architecture. The past four years (alarmed by the abundance of 'theoretical' projects - an almost overflowing reservoir of unproven claims and pretensions) oma has taken to concrete projects in which previous assumptions can be tested. Goodbye paper!" (KOOLHAAS apud VAN GERREWEY, 2017, p. 98-111). Disponível em <http://www.jstor.org/stable/44252549>. Acesso em 16 nov. 2021.

Na falta de contratantes específicos este trabalho pertence à categoria recém inventada da "arquitetura de papel". A consequência desse status é ambígua: a vantagem aparente de uma carreira como um arquiteto de papel é uma produção dinâmica. São executados mais projetos, então são abordadas mais questões e mais temas são investigados do que em uma carreira convencional. Contudo há o risco de o desenho substituir a própria atividade e a reputação "de papel" de seu criador se tornar uma barreira para suas realizações. Essa atividade se torna uma espécie de fertilizante para a arquitetura "real". Nos últimos quatro anos (alarmados pela abundância de projetos "teóricos" – um reservatório quase transbordante de pretensões e demandas não comprovadas) o OMA concretizou projetos nos quais as suposições anteriores podem ser testadas. Adeus papel! (KOOLHAAS apud VAN GERREWEY, 2017, p. 98-111, tradução nossa)²¹⁷.

Nos dois capítulos iniciais desta dissertação, Exodus e La Villette, buscamos caracterizar a origem e o desenvolvimento das teorias arquitetônicas de Rem Koolhaas, cujos resultados têm ligação direta com a prática diagramática desenvolvida no OMA. Tomamos como ponto de

partida seu engajamento com o jornalismo literário no Haagse Post e com o cinema alternativo do 1, 2, 3 enz, na metade dos anos 1960 em Haia, até a derrota da proposta do OMA no concurso para o Parc La Villette. Neste intervalo buscamos apresentar, de forma cronológica, os diálogos estabelecidos entre Koolhaas e as diversas personalidades (de variadas áreas de atuação) que contribuíram para a maturação intelectual de suas ideias e teses.

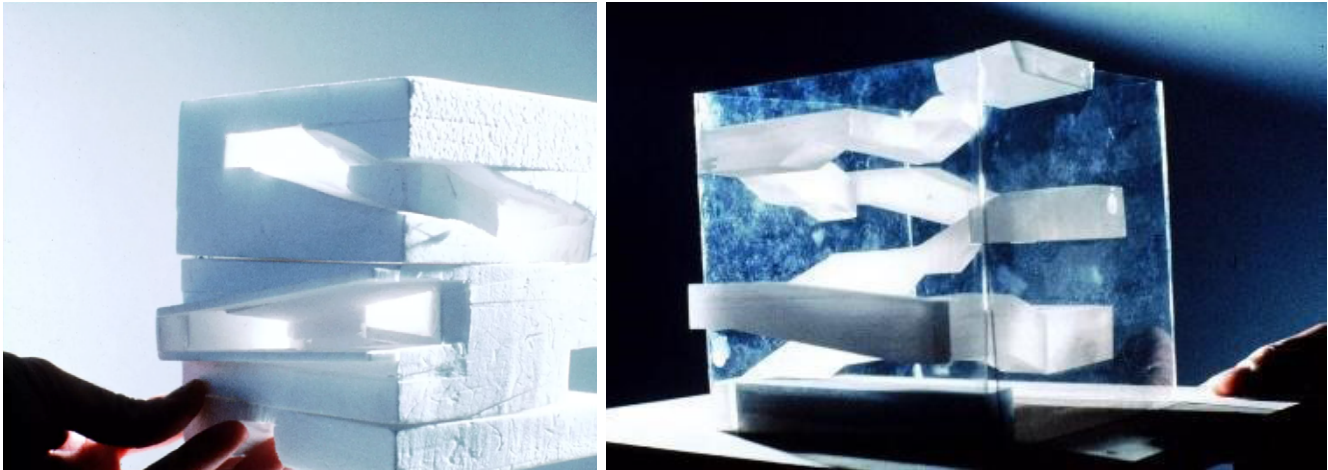
Ao descrevermos esta trajetória orientamos nossa análise para o papel dos diagramas, que entendemos como fundamentais para a consolidação do método investigativo capitaneado por Koolhaas no consórcio estabelecido pelo arquiteto através de seu escritório, o OMA. Através da leitura dos acontecimentos de sua biografia, em paralelo à análise de sua produção teórica e arquitetônica, percebemos que a década compreendida entre 1978 e 1989 corresponde a um período de grandes transformações em sua carreira. Mudanças geográficas, societárias, familiares e profissionais, às quais é possível relacionar diretamente às alterações identificadas na produção do OMA em momentos cronologicamente equivalentes. Não por acaso, este intervalo será definido pelo próprio Rem Koolhaas como a primeira década do escritório²¹⁸.

Nosso trabalho neste capítulo, portanto, corresponde a uma tentativa de encadear a produção arquitetônica e o engajamento midiático promovido por Koolhaas às mudanças no esquema hierárquico e organizacional do escritório. Os reflexos destas mudanças exigiram ações coordenadas de transformação da cultura empresarial do OMA e demandaram a criação de um método de investigação de projeto conduzido, principalmente, a partir de processos diagramáticos. Entendemos que a articulação espacial produzida na TGB deriva, em igual medida, da consolidação de conhecimentos técnicos e tecnológicos – fruto do amadurecimento gradual do OMA em seu processo de migração do campo da teoria para a atividade profissional propriamente dita –, e da percepção, por Koolhaas, da validade das especulações desenvolvidas em DNY sobre a concepção da arquitetura e seus desdobramentos no plano urbanístico. Dessa forma, enxergamos na proposta da biblioteca uma ponte entre DNY (pura teoria) e S, M, L, XL (reflexões pós-fato), em que o diagrama tridimensional (processual) estabelece uma narrativa entre o automonumento indicial novaiorquino e o Bigness da realidade contemporânea metropolitana, uma discussão que aprofundaremos

²¹⁸ Como forma de validar sua primeira década de atuação profissional Koolhaas planeja e executa a exposição “The First Decade” na qual são apresentados projetos realizados e em andamento, concursos vitoriosos e propostas derrotadas e obras construídas. A exposição contou com a participação de Jennifer Siegler que, neste momento, em 1989, já trabalhava com Koolhaas nos esboços iniciais de um livro sobre o OMA que acabaria culminando com a publicação de S,M,L,XL cinco anos depois, em 1994 (<https://www.oma.com/projects/the-first-decade>).

adequadamente no desenvolvimento deste capítulo.

Figuras 109 e 110 – As maquetes gêmeas da Embaixada Holandesa em Berlim (2002) demonstrando o método de concepção do volume como a inversão entre cheios e vazios. A ausência de arquitetura novamente é a questão chave para o OMA, a potência do vazio como condensador social, como espaço da congestão



Fonte: <https://www.oma.com/projects/netherlands-embassy>. Acesso em: 10 mar. 2022.

²¹⁹ “[...] eu me considero alguém com uma curiosidade quase ilimitada em praticamente todas as direções”. Afirmação de Rem Koolhaas para a jornalista Alexandra Wolfe em entrevista durante a Bienal de Veneza de 2014, de curadoria do arquiteto. No original: “[...] I consider myself somebody with an unlimited amount of curiosity in an almost unlimited amount of directions.” Em WOLFE, A. “Trying to Keep Up with Rem Koolhaas. On the trail of a legendary Dutch architect known for iconic buildings and oracular pronouncements.” *Wall Street Journal*, 13/06/2014. Disponível em <https://online.wsj.com/articles/trying-to-keep-up-with-rem-koolhaas-1402694277>. Acesso em: 16 nov. 2021.

²²⁰ Esta percepção deriva de uma leitura sobre o perfil do arquiteto produzida por inúmeras entrevistas protagonizadas pelo próprio arquiteto, sua produção teórica, artigos e reportagens sobre o OMA, bem como entrevistas concedidas por seus ex-colegas na AA, no *Haagse Post*, professores, sócios, funcionários, ex-sócios, ex-mulher, e documentários sobre o arquiteto. A partir desta coletânea de informações é possível definir com alguma segurança algumas características marcantes da personalidade deste personagem público da arquitetura.

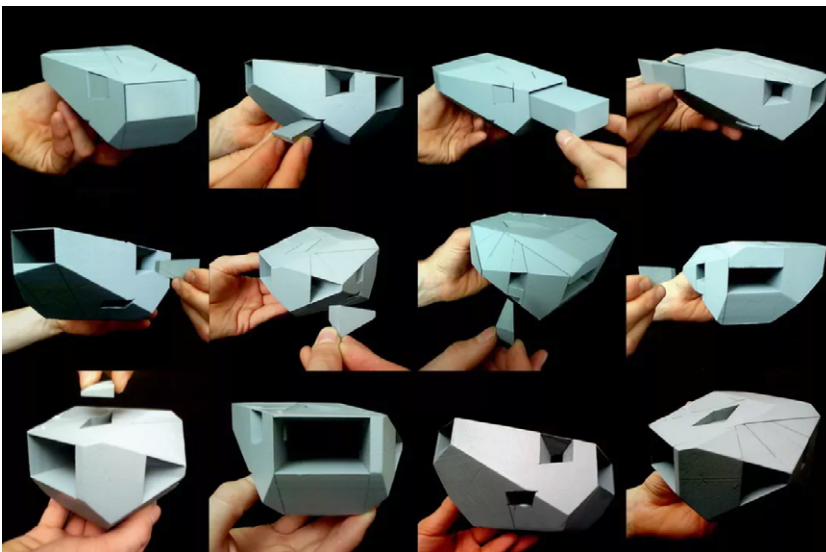
²²¹ “Os projetos polêmicos e inovadores do OMA eram interpretados como eletrochoques necessários para uma arquitetura auto-centrada, conformista e abatida, mas também eram considerados muito confrontacionais para serem implementados – não pelos críticos mas por gestores públicos e administradores” (GERREWAY, 2019, p. 63, tradução nossa). No original: “OMA’s innovative and polemical projects were interpreted as necessary electroshocks for a self-centered, conformist, and depressed architecture, but they were also considered too confrontational to be implemented – not by

Partindo da percepção do próprio Koolhaas, que se descreve como alguém dotado de uma curiosidade praticamente ilimitada (WOLFE, 2014)²¹⁹, e, no qual observamos pretensões tão ambiciosas quanto megalomaniacas²²⁰, nos parece bastante claro que para Koolhaas a consagração intelectual conquistada pelo sucesso de seu livro *Delirious New York* (1978), ou a notoriedade pública atingida por suas declarações polêmicas e pela ousadia heterodoxa dos projetos do OMA não eram suficientes. Em ambos os casos a “arquitetura” de seu escritório era vista com reservas, e seu trabalho caracterizado como “de papel” – ou seja, meramente conceitual e especulativo, sem adesão ao mundo real –, como pode ser observado nos artigos e entrevistas produzidos sobre o arquiteto durante este período (GERREWAY, 2019)²²¹, que revelam como sua imagem era percebida entre seus possíveis contratantes. Ambos os sócios do OMA, Koolhaas e Zenghelis, através de entrevistas e manifestos publicados pelo escritório no início dos anos 1980, demonstraram que a percepção expressa pela crítica e pelo mercado, sobre o perfil do OMA, era um tema de preocupação recorrente neste período.

Nas próximas páginas tratamos de investigar o período seguinte da carreira do arquiteto (1979 – 1989) que tem início com a participação do OMA na famosa *Strada Novissima* (1980)²²², na qual foram expostos

dois projetos não concretizados do escritório que, entretanto, avançam para além da perspectiva teórica e buscam realizar a transição para o campo prático da disciplina. Estas propostas se sustentavam em análises pragmáticas sobre as relações entre preservação e renovação, simbologia e uso, estética e função, e propunham uma nova abordagem para a arquitetura derivada do Manhattanismo (conceito que estrutura a narrativa de *Delirious New York*). A partir destes trabalhos o escritório buscará de forma incessante superar o estigma do “papel” através do engajamento ininterrupto em concursos de arquitetura e de um processo, duplamente exaustivo, realizado por Koolhaas: a construção de uma agenda de eventos capazes de promover a visibilidade do escritório e a busca por novos clientes com projetos “de verdade”.

Figura 111 – Casa da Música (2005). Composição a partir da subtração. O sólido é formado a partir da união poligonal de diversos vazios, cujo arranjo tridimensional deriva das relações estabelecidas pelo programa



Fonte: <https://www.oma.com/projects/casa-da-musica>. Acesso em: 05 mar. 2022.

Este esforço trará resultados, literalmente concretos, para o escritório nos anos seguintes à Bienal, quando o OMA se verá às voltas com os dilemas e dificuldades derivados das restrições técnicas, materiais, orçamentárias, políticas e pessoais que tangem as relações arquitetônicas da prática profissional no mundo real. Curiosamente, a declaração de Koolhaas – em defesa da validade especulativa de sua prática anterior, para quem os projetos construídos seriam um campo de prova para sua arquitetura “das ideias” – também se provaria uma via de mão dupla (KOOLHAAS,

critics but by decision-makers and administrators” (GERREWAY, 2019, p. 63).

²²² A Bienal de Veneza realizou em 1980 sua primeira exposição internacional de arquitetura. A curadoria do evento foi delegada ao arquiteto italiano Paolo Portoghesi e tinha como título *La Presenza del Passato* (A Presença do Passado). Uma de suas principais atrações, uma instalação intitulada *Strada Novissima*, era constituída por vinte pavilhões de arquitetos de diversos países europeus, EUA e Japão. Rem Koolhaas, Oswald Mathias Ungers, Robert Venturi, Charles Moore, Michael Graves, Frank Gehry e Arata Isozaki foram alguns dos arquitetos que exibiram seus trabalhos nos pavilhões desta Bienal.

1998)²²³, com a experiência oriunda dos aprendizados e soluções necessárias para a execução da obra (e cumprimento do planejamento orçamentário disponível) permitindo um grau de elaboração técnica até então inimaginável no universo de restrições elásticas “do papel”.

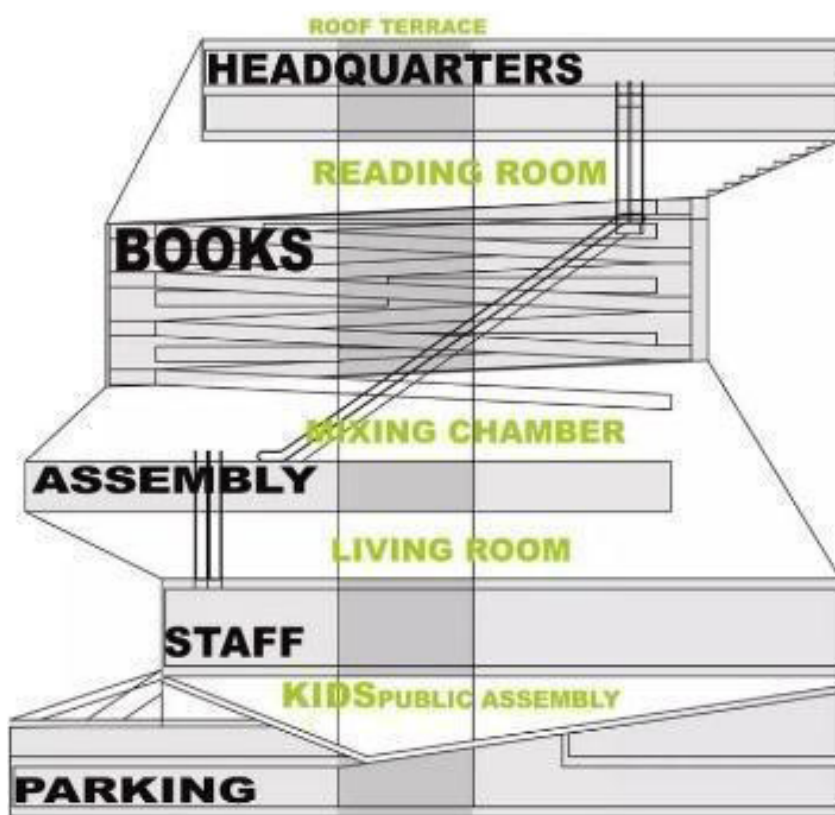
Este aprimoramento profissional de Koolhaas e do OMA sobre os processos construtivos, contudo, exige do escritório o desenvolvimento de novas formas de investigação de possibilidades do objeto, no campo da tridimensionalidade da forma arquitetônica. Mais uma vez, será através do recurso ao diagrama que o OMA dará vazão ao método investigativo do programa e suas relações morfológicas com o espaço, tanto na internalidade do objeto quanto em sua relação urbana. No encerramento da década (1989), no concurso para a Très Grande Bibliothèque (Biblioteca Nacional da França), Rem Koolhaas dará mais uma volta no parafuso do método diagramático, desta vez na escala das problemáticas específicas das relações volumétricas da arquitetura, que irão resultar em um sistema de investigação da forma replicado consecutivamente em inúmeras propostas contemporâneas e posteriores do escritório.

Para chegarmos ao episódio que encerra a década de transição do OMA, do papel ao concreto, é preciso compreender o contexto histórico da mudança em curso na própria disciplina, principalmente com as alterações no campo midiático que irão favorecer amplamente a ascensão de Rem Koolhaas (que, muito provavelmente, é o arquiteto de sua geração com maior consciência sobre a importância dos processos de comunicação para uma prática profissionalmente bem sucedida). Neste intervalo (1978-1989) – que inclui, evidentemente, o projeto de La Villette – mudanças na organização do escritório irão impor condições específicas de trabalho, as quais, somadas ao enfrentamento de novas questões de projeto – derivadas de respostas a questões práticas, como estrutura, sistemas hidráulicos ou climatização – irão impulsionar o desenvolvimento de novas ferramentas e sistemas de trabalho, e, em igual medida, irão possibilitar a incursão da agenda de investigações espaciais e programáticas de Rem Koolhaas na escala do edifício. A intensificação do recurso ao diagrama como instrumento metodológico de projeto, principalmente após o concurso para o parque parisiense, é um dos resultados visíveis destas mudanças. A síntese deste processo irá emergir no concurso para a Biblioteca nacional da França (TGB), projeto no qual coincidem a consolidação do expediente técnico do ofício da

²²³ O próprio Koolhaas irá constatar uma mudança de perspectivas no OMA, derivada da dinâmica construtiva vivenciada pelo escritório com a realização do Hague Dance Theater. Ver ZAERA, Alejandro. “Finding Freedoms: conversations with Rem Koolhaas” em LEVENE, R. e CECILIA, F. M., *El Croquis 53+79 OMA / Rem Koolhaas 1987-1998*. Madrid: EL CROQUIS EDITORIAL, 1998, pp. 14-39.

arquitetura – acumulado pelo OMA ao longo de uma década intensa de trabalho –, à instrumentalização da sistemática de investigação diagramática como elemento processual básico na produção projetual do escritório. Neste concurso, a lógica de pesquisa sobre a forma de espacialização do programa aplicada de forma linear em Exodus, e planificada em La Villette, é incorporada como ferramenta de exploração destas mesmas possibilidades no processo tridimensional do edifício.

Figura 112 – Diagrama da biblioteca de Seattle (1999-2004). Espaço criado entre os blocos de informação (acervo e programas técnicos) projeta o vazio onde a arquitetura realiza sua verdadeira potência



Fonte: <https://www.oma.com/projects/seattle-central-library>. Acesso em: 05 mar. 2022.

MÍDIA

O que quer que você esteja fazendo Adolfo, eu acredito que a conclusão que podemos tirar das coisas que estão, e especialmente das que não estão acontecendo, e amparados pela segurança da previsão, apenas aparentemente implausível, da Segunda Onda da arquitetura, de forma que em um futuro próximo, nós deveríamos, como um “grupo” internacional maior e flexivelmente conectado, meio que reivindicar todo o tema da intensidade da arquitetura metropolitana e “estudos urbanos”, “unir nossos recursos materiais e intelectuais” como diria o Alvin, e formar um Instituto que seja ativo como prática, um instituto de pesquisa e uma entidade educacional; que deveria ter sua própria publicação anual (Metrópolis?) que publique todos os trabalhos completos e em cores. É evidente, mesmo na Casabella, que após o idealismo inicial, o rancor e a inveja inevitavelmente passaram a consumir os editores, de modo que eles inventam novos formatos e técnicas para impedir uma comunicação realmente bem-sucedida de qualquer mensagem, e suas revistas se tornam filtros mais ou menos permissivos (KOOLHAAS apud GARGIANI, 2019, p. 25, tradução nossa)²²⁴.

²²⁴ No original: “Whatever you are doing, Adolfo, I think that the conclusion which we can extract from all the things which are, and especially the ones which are not happening, and supported by the safe, only seemingly implausible prediction of the Second Coming of architecture, is that in the near future, we should, as a larger and loosely connected international ‘group’, more or less claim the whole subject of intense Metropolitan architecture and ‘urban studies’, ‘pool our intellectual and material resources’ as Alvin would say and form an Institute which is active as a practice, a research institute and an educational entity; it should have its own yearly publication (Metropolis?) which publishes all the work completely and in colour. It is clear, even in Casabella, that after initial idealism rancour and jealous inevitably begin to consume all editors, so that they invent new formats and techniques to prevent the really successful communication of any message, and their magazines become more or less permissive filters” (KOOLHAAS apud GARGIANI, 2019, p. 25).

²²⁵ Entre 1972 e 1987 o OMA havia se notabilizado, quase exclusivamente por sua produção especulativa e acumulado uma série de derrotas históricas em concursos de projeto internacionais (dos quais La Villette é sem sombra de dúvida o mais importante). Nesse período, as únicas obras efetivamente construídas por Rem Koolhaas, Zenghelis e seus associados haviam sido uma pequena delegacia de polícia na cidade holandesa de Almere e um ponto de ônibus na cidade de Roterdã.

Soa pouco plausível, nos dias atuais, que um escritório de arquitetura com praticamente nenhuma obra construída em um período de quinze anos²²⁵, se torne matéria de capa em quase quatro dezenas de publicações de grandes veículos internacionais. Entretanto, essa foi a realidade do OMA entre 1972 (Exodus) e 1987, quando foi inaugurado o Netherlands Dance Theater – um projeto que, justificadamente, resultaria em mais 12 capas (VAN GERREWEY, 2019: “One hundred cover shots”). No mesmo período, reportagens, entrevistas, palestras, artigos e críticas sobre Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis se somariam para formar um corpo expositivo de algumas centenas de textos sobre o escritório e seus fundadores (GERREWEY, 2019, p. 17). Boa parte deste “interesse” midiático deriva “do talento de Koolhaas em conhecer as pessoas certas, no lugar certo, na hora certa” (VAN GERREWEY, 2019, p. 27). Conforme assinala Gargiani (2019, p. 25), Koolhaas, inspirado pelo IAUS e pela Oppositions, percebia a importância dos processos de mentoria e publicação como ferramentas fundamentais de difusão de suas ideias e projetos e buscava usar seu trânsito intelectual, carisma e capacidade de persuasão para ampliar a exposição e visibilidade do OMA. Contudo, se seu empenho excepcional de articulação e o seu poder de convencimento proporcionaram uma

exposição exponencial das teorias e projetos do escritório, isso se deve também às mudanças no campo da teoria e crítica da disciplina que, em grande medida, coincidiram com ascensão do OMA:

Essa não é uma conquista exclusivamente do trabalho em si. Os primeiros vinte e cinco anos da existência do OMA coincidem com o florescimento de abordagens da arquitetura a partir de uma combinação de teoria, história e crítica, com uma proliferação de periódicos e exposições, e com um interesse geral crescente pela disciplina. A arquitetura parecia próxima de se tornar uma parte plena da cultura, como uma das manifestações, no campo das artes, considerada uma realização intelectual mais ou menos coletiva (VAN GERREWEY, 2019, p. 12, tradução nossa)²²⁶.

Uma opinião igualmente respaldada por Max Risselada, professor assistente de Aldo van Eyck na TU Delft, e um dos arquitetos do círculo de amigos de Koolhaas que o influenciaram em sua transição de carreira, trocando o cinema pela arquitetura²²⁷:

Ele se promove muito bem. Eu não acredito que ele fosse um estudante famoso dentro da AA. Entretanto ele tinha muita consciência sobre a mídia. Ele se tornou famoso através da mídia e ele conseguiu um projeto quando ele já era um arquiteto bastante conhecido. As revistas em um determinado momento começaram a se interessar mais por ideias e conceitos mais do que pela atividade real da disciplina, e isso se encaixou muito bem com a personalidade do Rem. Se você observar a revista Casabella você pode ver isso. Isso tem a ver com o fato de que naquele período nós éramos todos utópicos porque nós estávamos construindo um estado de bem-estar social, mas um estado de bem-estar social real (GONZALEZ, 2014, p. 170, tradução nossa)²²⁸.

Esta conjunção de fatores resultou em uma ampla cobertura favorável aos projetos e textos do escritório, garantindo ao OMA algumas exposições individuais de enorme repercussão como a Sparkling Metropolis (Guggenheim, Nova Iorque, 1978), Strada Novissima (Bienal de Veneza, 1980), Office for Metropolitan Architecture (Stedelijk Museum, Amsterdã, 1980), Exodus (Van Rooy Gallery, Amsterdã, 1980), OMA (Architectural Association, Londres, 1981), OMA (Max Protetch Gallery e IAUS, Nova Iorque, 1982) Les Immatériaux (Centre Pompidou, Paris, 1985). Dentre todas estas, contudo, a La Presenza del Passato, pela notoriedade centenária da instituição veneziana²²⁹, foi a que ofereceu a

²²⁶ No original: "This is not exclusively an achievement of the work itself. The first twenty-five years of OMA's existence coincide with the efflorescence of combinations of theory, history, and criticism to approach architecture, with the proliferation of journals and exhibitions, and with a growing general interest in the discipline. Architecture seemed close to becoming a full-fledged part of culture, as one of the manifestations, within the arts, of intellectual achievement regarded more or less collectively" (GERREWEY, 2019, p. 12).

²²⁷ Risselada foi o primeiro parceiro de Oortuys em sua pesquisa sobre o construtivismo russo, porém, após a primeira viagem, perturbado pela vigilância ostensiva realizada pela KGB (o serviço secreto soviético equivalente à CIA americana) o arquiteto acabaria abandonando o projeto, que acabaria assumido por Koolhaas. Neste trecho da entrevista ao pesquisador Carlos Garcia Gonzalez, Risselada responde à pergunta sobre o fato de Koolhaas ter conseguido o financiamento da Harkness Fellowships sem jamais ter tido destaque como estudante de arquitetura. Ver Gonzalez, 2014.

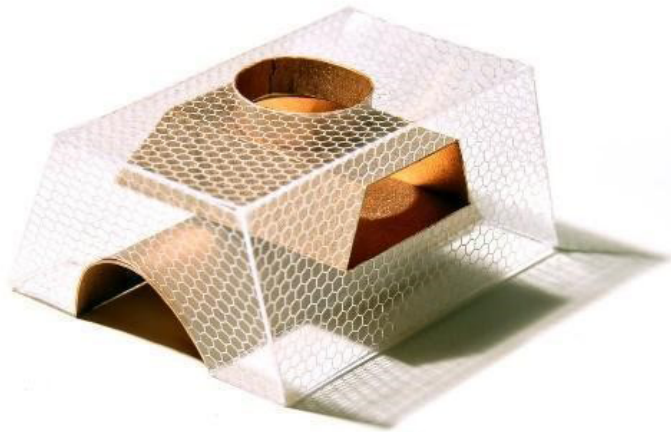
²²⁸ No original: "He promotes himself very well. I don't think he was a famous student inside the AA. He was very conscious of media as well. Rem became famous through the media and he got a project when he was already a very well-know architect. The magazines in one moment started to become more interested in ideas and concepts than the real business of the discipline, and that fitted very well with Rem personality. If one follows Casabella magazine one can see it. It has to do with the fact that in that period we were all utopian because we are building a welfare state, but a real welfare state" (GONZALEZ, 2014, p. 170).

²²⁹ A Bienal de Veneza foi fundada em 1895.

Rem Koolhaas e seu Office for Metropolitan Architecture a maior vitrine de exposição pública, o que acabaria, naturalmente, atraindo mais contratos conforme destacou o próprio arquiteto:

Em Boompjes nós fomos convidados após a Bienal. Foi em um momento de separação entre Elia Zenghelis e eu. O projeto do parlamento holandês ainda foi uma colaboração, enquanto o da prisão eu fiz sozinho. A separação não foi nunca por questões, era apenas que se tornou difícil trabalhar no surgimento de um escritório de arquitetura, como uma equipe. Eu não acredito que a Bienal teve influência sobre estes projetos, nem o contrário, mas é possível que a Bienal tenha tornado Boompjes possível, que tenha nos ajudado a conseguir o contrato. Uma série de coisas aconteceram ao mesmo tempo: em 1978 eu publiquei *Delirious New York*, então nós quase ganhamos o concurso para o parlamento holandês, e então houve a Bienal (KOOLHAAS apud SZACKA, 2015, tradução nossa)²³⁰.

Figura 113 – Maquete do projeto Audrey Irmãs Pavilão (2016). Diagrama volumétrico do vazio como condensador social



²³⁰ No original: "For Boompjes we were invited after the Biennale. It was the moment of separation between Elia Zenghelis and myself. The Dutch parliament project was still a collaboration, while the prison one was already just us. The separation was never about issues, it was just that it became difficult to work on the emergence of an architecture office, as a team. I don't think that the Biennale influenced these projects, nor the other way around, but it could be that the Biennale made Boompjes possible, that it helped us to get the commission. A lot of things were coming together: in 1978 I published *Delirious New York*, then we almost won the competition for the Dutch parliament, and then there was the Biennale" (KOOLHAAS apud SZACKA, 2015. Retirado de <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/94/TranslucentOppositions>).

* A declaração de Koolhaas se dá no contexto de uma entrevista à pesquisadora Léa-Catherine Szacka, em número especial da revista holandesa OASE (94) dedicado exclusivamente à primeira década do OMA publicado em 2015. Na entrevista conduzida pela pesquisadora (cujo trabalho é amplamente relacionado à Bienal de Veneza e seus desdobramentos no campo da cultura arquitetônica), o arquiteto é questionado sobre a relação entre a exposição do OMA neste evento e os projetos Boompjes (Roterdã, 1980), Kochstrasse/Friedrichstrasse (Berlim, 1980) e Lützowstrasse (Berlim, 1984).

Fonte: <https://www.oma.com/projects/audrey-irmas-pavilion>. Acesso em: 05 mar. 2022.

A Bienal de Veneza de 1980 também se configura como um dos momentos recorrentes na história do OMA, no qual os espaços de exposição oferecem ao escritório uma oportunidade de refletir sobre a sua produção. Não por acaso, os dois projetos escolhidos para a exposição se configuram como narrativas do OMA nas quais o escritório expõe sua interpretação particular sobre as relações frágeis entre forma e programa, escala urbana e arquitetônica, preservação e adaptação. As questões tematizadas nesta exposição refletem diretamente a

trajetória intelectual construída por Rem Koolhaas desde a Architectural Association e estabelecem uma ponte entre Delirious New York e S, M, L, XL.

BIENAL

Nossa “Nova Sobriedade”

“...A planta tem importância primordial, porque sobre o piso são realizadas todas as atividades dos ocupantes...”

Essa formulação de Raymond Hood define uma arquitetura “funcionalista”, não obcecada pela forma, mas uma que imagina e estabiliza sobre o “piso” (= a superfície da Terra) padrões de atividades humanas em uma justaposição e combinações catalíticas sem precedentes. O OMA tem se focado na preservação e revisão desta tradição do chamado funcionalismo – exemplificado por Leonidov, Melnikov, o Mies “de Berlim”, a Broadacre City de Wright, o Rockefeller Center de Hood – que foi uma campanha de conquista territorial para a imaginação programática, de modo que a arquitetura pudesse intervir diretamente na formulação dos conteúdos de uma cultura baseada em dados sobre densidade, tecnologia e instabilidade social definitiva. A arquitetura recente abandonou tais afirmações. Procusto foi um ladrão que fazia suas vítimas caberem em sua cama esticando-as ou cortando-as. Nas “novas” arquiteturas historicista e tipológicas, a cultura ficará à mercê de um cruel arsenal Procrusteano que irá censurar certas atividades “modernas” com a desculpa de que não há espaço para elas, enquanto outros programas serão artificialmente revividos simplesmente porque eles se encaixam nas formas e tipos que foram ressuscitados. Apesar das críticas implacáveis concentradas no episódio insignificante do Modernismo bastardizado – ele é essencialmente acrítico, ele só pode endossar o passado. O OMA exhibe aqui dois projetos cujo envolvimento com o passado é mais complexo. O primeiro é uma intervenção em uma Fortaleza medieval – (que perdeu muito de sua autenticidade através de uma série de restaurações A la Viollet-le-Duc) – o segundo é um projeto para a renovação de um Panóptico puro, um dos três únicos construídos. Ambos a Fortaleza e o Panóptico precisaram ser equipados para continuar funcionando no século XXI: a Fortaleza com uma extensão do Parlamento Holandês iria proclamar a conquista do antigo Palácio Real por instituições democráticas, a Prisão com uma série de revisões programáticas que iriam adaptá-la para a ideologia recente. Em tais situações, ambas as doutrinas historicista e tipológica iriam representar obstruções artificiais e inaceitáveis em um processo cultural contínuo

²³¹ No original: "Our 'New Sobriety' '... The plan is of primary importance, because on the floor are performed all the activities of the human occupants...' That formulation by Raymond Hood defines a "functionalist" architecture not obsessed by form, but one that imagines and establishes on the "floor" (= the surface of the earth) patterns of human activity in unprecedented juxtapositions and catalytic combinations. OMA has been concerned with the preservation and revision of this tradition of so-called functionalism – exemplified by Leonidov, Melnikov, the "Berlin" Mies, the Wright of Broadacre City, the Hood of Rockefeller Center – that was a campaign of territorial conquest for the programmatic imagination so that architecture could intervene directly in the formulation of the contents of a culture based on the givens of density, technology and definitive social instability. Recent architecture has abandoned such claims. Procrustes was the robber who made his victims fit his bed by stretching or lopping them. In the "new" historicist and typological architectures, culture will be at the mercy of a cruel Pro-crustean arsenal that will censure certain "modern" activities with the excuse that there is no room for them, while other programs will be revived artificially simply because they fit the forms and types that have been resurrected. In spite of the relentless criticisms concentrated on the insignificant episode of bastardized Modernism – it is essentially uncritical: it can only endorse the past. OMA shows two projects here whose involvement with the past is more complicated. The first is an intervention in a medieval Fortress – (that had lost much of its authenticity through a series of restorations A la Viollet-le-Duc) – the second a project for the renovation of a pure Panopticon, one of three ever built. Both the Fortress and the Panopticon had to be equipped for their continuing operation in the 21st century: the Fortress with an extension of the Dutch Parliament that would proclaim the conquest of a former Royal Palace by democratic institutions, the Prison with a series of programmatic revisions that would adapt it to recent ideology. In such situations, both historicist and typological doctrine would represent artificial and unacceptable obstructions in a process of continuous cultural transformation that is desirable. Only through the concrete projection of these revisions, and their embodiment in tangible modernity, can the weight of the past be made tolerable. The significance of these two projects is in the way past and modernity are related and made to coexist. Otherwise, the wholesale desertion of the camp of utilitarian architecture opens an exhilarating prospect: that the field of modernity will be abandoned to create a condition where newness will be rare, invention unusual, imagination shocking, interpretation subversive, and modernity once more exotic... an era of a new sobriety" (KOOLHAAS, 1980). Disponível em <https://biennalewiki.org/?p=6771>. Acesso em 23 nov. 2021.

de transformações que são desejáveis. Apenas através da projeção concreta destas revisões, e sua incorporação em uma modernidade tangível, que o peso do passado pode ser tornado tolerável. O significado destes dois projetos está no modo como passado e modernidade se relacionam e coexistem. Caso contrário, a deserção total do campo da arquitetura utilitária oferece uma perspectiva estimulante: aquela onde o campo da modernidade será abandonado para criar as condições onde as novidades serão raras, as invenções inusuais, a imaginação chocante, as interpretações subversivas e a modernidade, uma vez mais, exótica... uma era da nova sobriedade (KOOLHAAS, 1980, tradução nossa)²³¹.

Em *Our "New Sobriety"*, manifesto reproduzido acima, e que compunha o pavilhão dedicado à obra do OMA em exibição na Bienal junto às propostas para a Prisão de Arnhem (Panóptico) e para a Extensão do Parlamento Holandês (Fortaleza), o arquiteto estabelece nos temas investigados nestes projetos pelo OMA, uma continuidade histórica daquilo que ele classifica como uma tradição funcionalista. A classificação, promovida por Koolhaas, interpreta as obras de arquitetos movidos por diferentes ideologias políticas – e com visões contraditórias em relação ao papel exercido pela arquitetura frente à formação da sociedade –, como igualmente orientadas sobre o programa. Neste campo estariam igualmente os construtivistas soviéticos (Leonidov e Melnikov), os modernistas ocidentais (Wright e Mies) e o arquiteto do mercado imobiliário Raymond Hood.

Este funcionalismo do qual descenderia a visão do OMA – ou ao qual Koolhaas busca vincular-se –, seria a única forma de arquitetura capaz de responder de forma adequada às idiossincrasias da vida metropolitana. Retomando as palavras do arquiteto, o OMA estaria alinhado, portanto, a "uma campanha de conquista territorial para a imaginação programática, de modo que a arquitetura pudesse intervir diretamente na formulação dos conteúdos de uma cultura baseada em dados sobre densidade, tecnologia e instabilidade social definitiva".

Figura 114 – Axel Springer Campus, vazio como elemento central que estrutura e organiza o programa no espaço



Fonte: <https://www.oma.com/projects/axel-springer-campus>. Acesso em: 22 jun. 2020.

Desse modo, é possível interpretar as condições específicas de Binnenhof (Parlamento) e do Panóptico (Arnheim) como as primeiras tentativas do OMA, em trabalhos de grande escala, de aplicar de modo concreto as teorias elaboradas por Koolhaas em *Delirious New York*. Muito embora o apêndice da publicação contenha uma série de projetos desenvolvidos pelo escritório entre 1972 e 1978, estas propostas são, por definição, estritamente teóricas, ou, conforme o arquiteto as define, “de papel”, o que, pela própria natureza especulativa, apesar de corresponderem a questionamentos interessantes sobre as relações espaciais e programáticas de edificações em um contexto metropolitano, se traduzem, na prática, em objetos sem vínculos significativos com o mundo real e que possam, de algum modo, intervir sobre a cidade produzindo ou instigando novas formas de socialização, um dos principais objetivos estabelecidos por Koolhaas para o OMA.

Este empenho, de atuar sobre a vida contemporânea através da arquitetura – vista pelo arquiteto como uma forma de escrever roteiros com edifícios ao invés de palavras –, trará, como veremos, resultados expressivos para o escritório, o qual, ao longo da década 1978-1989, irá se consolidar como uma prática profissional ativa, com um número significativo de projetos sendo incorporado ano após ano ao portfólio do escritório. O crescimento do OMA, impulsionado pela atuação ambiciosa de Koolhaas, será construído através de dois fatores bastante significativos que podem ser observados com clareza em relação aos trabalhos do escritório nesse período: o desenvolvimento de um método de projeto baseado em diagramas e de um domínio técnico da construção. A progressão, em paralelo, destas duas ferramentas de atuação, permitirá

ao escritório consolidar, ao final da década, o diagrama tridimensional, uma forma de investigação inédita que irá possibilitar a transição dos conceitos do vazio e da cultura da congestão, do plano para o volume, e, em igual medida, permitirão o avanço da compreensão de Koolhaas à respeito dos limites entre o objeto arquitetônico e o desenho urbano, um tema que já havia sido pesquisado pelo arquiteto em DNY e que, na década seguinte, será aprofundado em seu texto *Bigness*, publicado em S, M, L, XL.

Este aprimoramento, dos diagramas e das técnicas construtivas, entretanto, já havia dado seus primeiros passos ainda durante o período de pesquisa do arquiteto em Nova Iorque, no qual, como professor convidado da Universidade de Colúmbia, quando, a convite de uma de suas alunas de graduação, Koolhaas desenvolve o primeiro de seus projetos reais: uma residência unifamiliar no subúrbio de Miami, um trabalho pouco difundido porém no qual encontramos traços característicos das investigações posteriores do arquiteto e observamos o início dos seus embates com questões técnicas e materiais com as quais Koolhaas não possuía qualquer familiaridade²³².

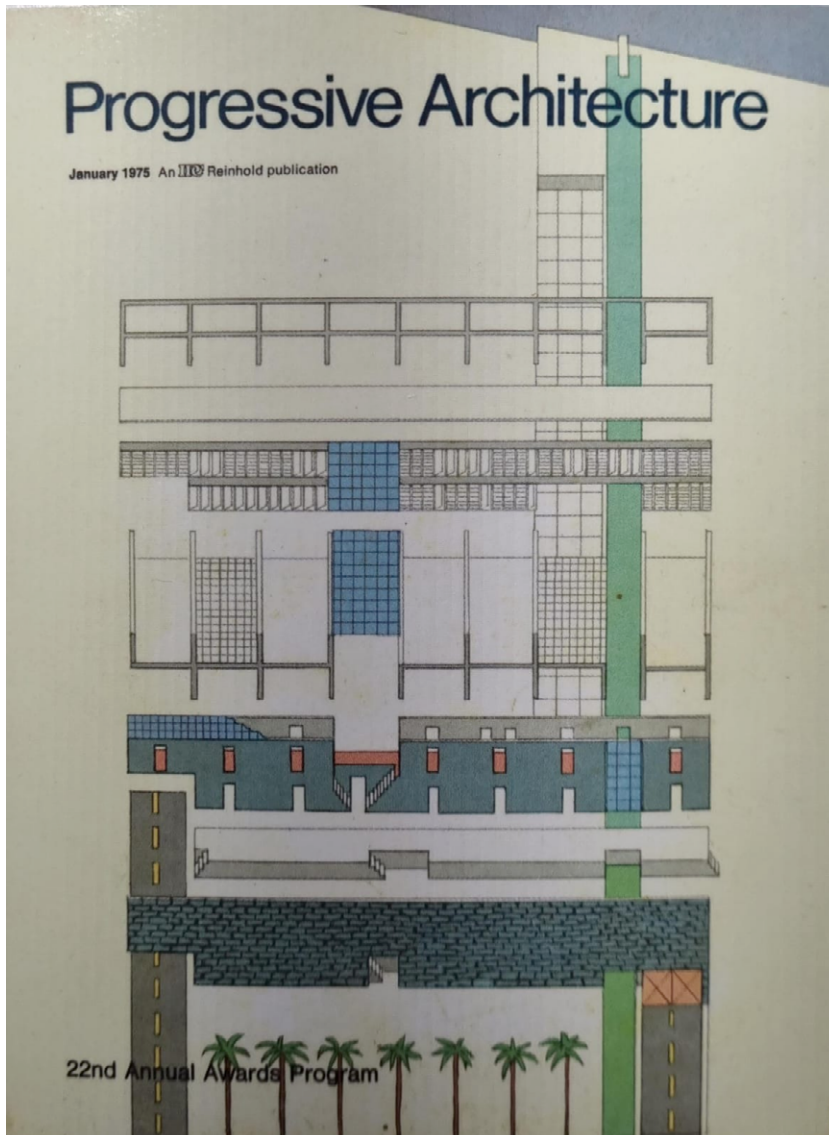
²³² Se é possível estabelecer o início de uma prática profissional de arquitetura no OMA, em seu sentido tradicional – ou seja, aquele no qual um cliente busca diretamente um arquiteto que ele julga capaz de materializar seus desejos e ambições em forma de objeto habitável –, ele acontecerá no projeto para a Pink House. Laurinda Spear, aluna de Koolhaas na Columbia University, recebeu dos pais a encomenda do projeto de uma nova casa para a família para a qual ela convida seu emérito professor. O projeto, de 1974, foi desenvolvido a quatro mãos entre os dois, e acabaria vencedor do concurso de arquitetura promovido pela Progressive Architecture.

PINK HOUSE

²³³ No original: “The Pink House embodied a certain moment and mood: European rationalism cross-fertilized with the tropical surrealism of Miami. Everything about the place – the color, the pool, the translucency – seemed to exude a simmering, barely sublimated sexuality. It also represented a crucial turning point for the city at large. Suddenly Miami appeared to have a culture that went beyond retirement plans and palm trees, a culture that was edgy and slightly dangerous, with fast cars, cocaine cowboys, cigarette boats and outrageous architecture” (GORDON, 2017). Disponível em: <https://miamirail.org/architecture/on-pinkness-the-pink-house-and-its-secret-spatial-heart/>. Acesso em 24 nov. 2021.

A Casa Rosa incorporou o clima de um certo momento: o racionalismo europeu em um cruzamento-fertilizado com o surrealismo tropical de Miami. Tudo sobre o lugar – a cor, a piscina, a translucência – parecia exalar uma fervilhante, e mal disfarçada, sexualidade. Também representou um ponto de virada crucial para a cidade como um todo. Subitamente Miami parecia ter uma cultura que ia além das palmeiras e dos planos de aposentadoria, uma cultura que era ousada e ligeiramente perigosa, com carros velozes, traficantes de cocaína, lanchas de corrida e arquitetura ultrajante (GORDON, 2017, tradução nossa)²³³.

Figura 115 – Representação diagramática do objeto arquitetônico empregada por Koolhaas e Spear no projeto da Pink House, com os diferentes elementos de composição são apresentados de forma independente, como camadas autônomas. Edição de janeiro de 1975 da revista *Progressive Architecture*, trazendo na capa a imagem do projeto da Pink House (Spear House) de Rem Koolhaas e Laurinda Spear, vencedor do concurso da 22ª edição do Concurso Anual de Arquitetura realizado no ano anterior (1974)

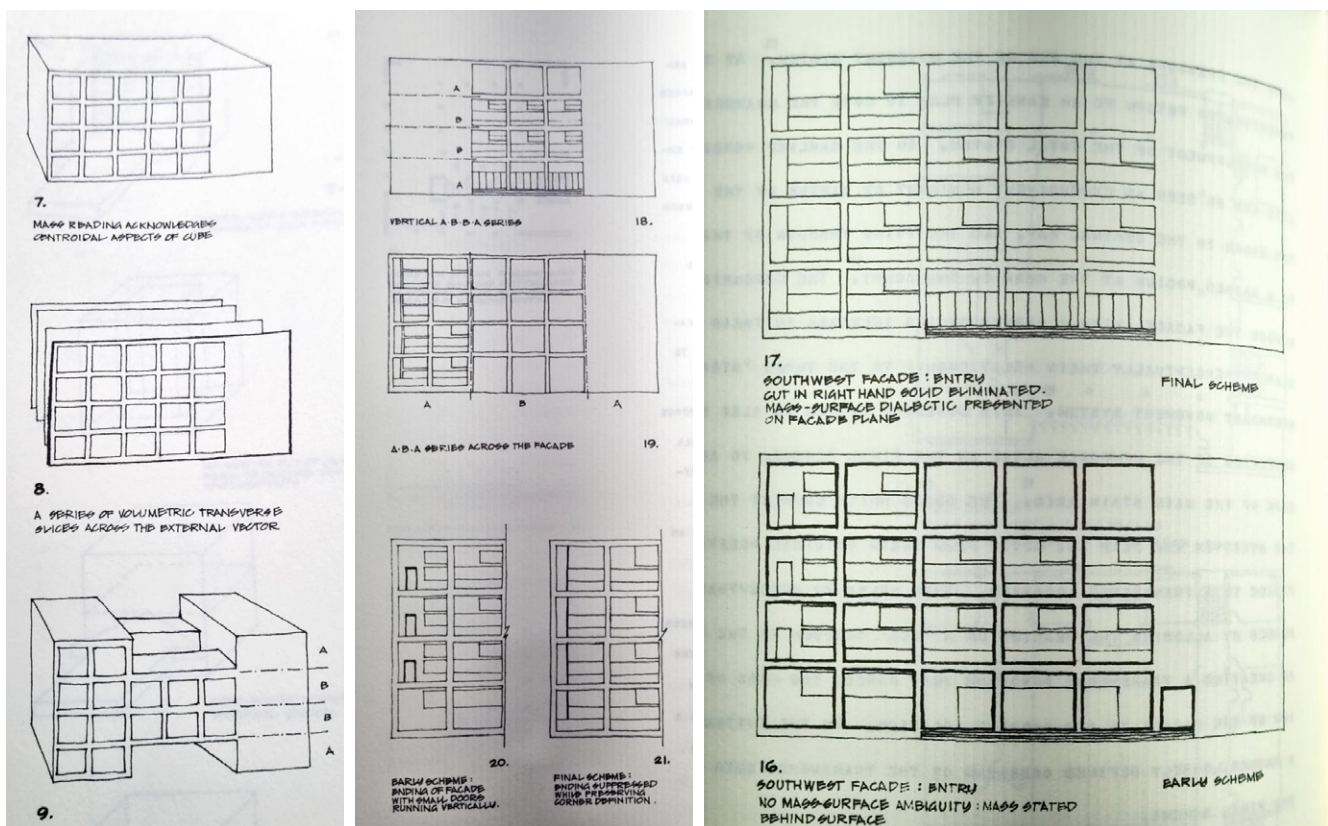


Fonte: Van Gerrewey, 2019, one hundred cover shots (2).

Na prancha enviada ao concurso Koolhaas elege como sistema de representação um diagrama de montagem do objeto arquitetônico, no qual, através de uma perspectiva axonométrica “explodida”, os diferentes elementos constitutivos são ilustrados separadamente. A leitura oferecida por este método possibilita ao interlocutor a compreensão isolada de cada componente – fachada, circulação, estrutura, distribuição horizontal, ritmo, volume, fluxos, aberturas – e, simultaneamente, através do alinhamento sugestivo da “montagem”,

condiciona a interpretação do objeto – a casa – com um todo único. Uma antecipação do processo diagramático empregado em La Villette que guarda semelhanças marcantes com o processo de concepção da forma empregado por Giuseppe Terragni, conforme demonstrado por Peter Eisenman em sua tese de doutorado, um tema conhecido por Koolhaas. Não por acaso o arquiteto será um dos mais ferrenhos defensores da premiação da proposta de Koolhaas e Spear no concurso da revista.

Figuras 116, 117 e 118 – Diagramas analíticos de Eisenman demonstrando a lógica de composição formal empregada por Giuseppe Terragni



Fonte: Eisenman, 2006, p. 296-302.

²³⁴ “[...] eu estava no júri que deu a ele o primeiro prêmio que ele recebeu por sua arquitetura”. No original: “[...] I was on the jury that gave him the first prize he ever won for his architecture.” Peter Eisenman em entrevista a Valentina Ciuffi durante a Bienal de Veneza de 2014 de curadoria de Rem Koolhaas. Disponível em: <https://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/>. Acesso em 24 nov. 2021.

²³⁵ “Em 1974 o projeto para a casa ganhou o prêmio da revista “Progressive Architecture”, graças a sua indicação por Eisenman [...]”. No original: “In 1974 the design for the house won the prize of the

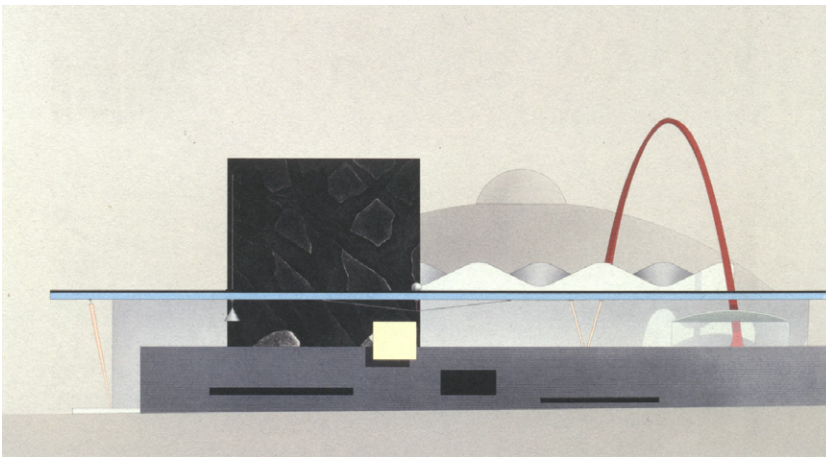
O concurso tinha como jurados os arquitetos Paul Rudolph (presidindo o júri), Eberhard H. Zeidler, Peter Chermayeff e Peter Eisenman e, embora as afirmações deste último (EISENMAN, 2014)²³⁴, bem como as de Roberto Gargiani (GARGIANI, 2019, p. 22)²³⁵, sugeriram um certo compadrio – derivado da amizade e convivência dos arquitetos no período de Koolhaas no IAUS (1973-1976) –, as declarações dos demais membros do júri (publicadas no mesmo número da revista), são unânimes em relação à ousadia da proposta e sua poética inusitada (VAN GERREWEY, 2019, p. 23-24), um fator que é confirmado pela consagração posteriormente

conquistada pela casa, extrapolando o universo restrito das publicações arquitetônicas (Progressive Architecture, Domus) para se firmar como um “ícone pop, aparecendo em grandes veículos de imprensa como o New York Times, Vogue, Time, Newsweek e House Beautiful. Também se tornou a locação favorita para fotografias de moda e comerciais de TV” (GORDON, 2017)²³⁶.

Este mesmo júri, entretanto, embora enfatize a distribuição do programa, a poética das relações espaciais, a beleza minimalista da casa ou ainda seu caráter crítico frente à arquitetura dos subúrbios e à própria realidade da profissão, também irá salientar as dificuldades executivas que precisariam ser enfrentadas para a transformação do projeto em realidade, ressaltando a evidente inexperiência de seus autores em relação aos materiais, técnicas construtivas e aspectos sensíveis como climatização, estrutura e isolamento térmico. Estas deficiências irão perdurar ainda por toda a década que separa o projeto da casa do enfrentamento definitivo destas questões no desenvolvimento do Teatro de Dança da Holanda (Netherlands Dance Theater – NDT, 1984/1987), período em que o OMA se ocupará quase exclusivamente de projetos inconclusivos (concursos de arquitetura, estudos para edifícios e propostas de desenho urbano), que servirão para reforçar seu estigma de “escritório de papel”.

TEATRO DE DANÇA DE HAIA

Figura 119 – Elevação principal da fachada do Netherlands Dance Theater onde a composição minimalista característica do OMA se destaca



Fonte: Van Gerrewey, 2017, p. 106.

magazine “Progressive Architecture”, thanks to its nomination by Eisenman [...]”.

²³⁶ No original: “[...] pop icon, featured in mainstream publications like the New York Times, Vogue, Time, Newsweek and House Beautiful. It was also a favored location for fashion shoots and TV commercials” (GORDON, 2017). Disponível em: <https://miamirail.org/architecture/on-pinkness-the-pink-house-and-its-secret-spatial-heart/>. Acesso em 24 nov. 2021.

²³⁷ No original: "What almost nobody really understands about architecture is that it is a mixture of power and powerlessness. I think therefore that it is very importante to make a separation in terms of motivations that are imposed and motivations that are internals. This shift was a rare example in wich both coincided and reinforced each other. [...] it was also the final instalment of my transformation from a writer into a building architect, that began in the early 80s. I simply had to learn a vast part of the profession. It was ridiculous being already 'know' in the middle of such a process, happening all in the public eye. It was only around '87 that we were becoming more confident about our ability and we discovered some courage in our own psychological makeup. And an enormous impatience" (KOOLHAAS apud LEVENE; CECILIA, 1998, p. 15).

²³⁸ Entrevista concedida por Koolhaas ao arquiteto e ex-funcionário Alejandro Zaera Polo na edição de número 53 da prestigiada revista espanhola *El Croquis* publicada em 1992.

²³⁹ O Teatro de Dança da Holanda foi capa das revistas *Architecture Mouvement Continuité*, *De Architect*, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, *A+U*, *Architectural Record*, *Architecture in the Netherlands*, *Techniques & Architecture* entre os anos de 1987 e 1988 (GERREWEY, 2019).

²⁴⁰ "O eco de Calvino também pode ser ouvido quando Rem Koolhaas reclama que um dos aspectos menos compreendidos do trabalho do OMA sempre foi o baixo custo. O barateamento tem significado ideológico para ele, em parte devido à percepção que grande parte do mundo é carente dos recursos que damos por garantido no Ocidente, mas parte também devido a uma preocupação com o meio ambiente. 'Isso tem a ver com o uso mínimo dos recursos. No que diz respeito a isso, existem de fato dois tipos de minimalismo: um minimalismo de Calcutá e um minimalismo detalhado, intrincado. Eu sinto mais afinidade com o de Calcutá... Isso não significa em absoluto que nós só fazemos coisas baratas, mas eu acredito que a pesquisa sobre como você consegue realizar a maior quantidade de programas possíveis com a menor quantidade de dinheiro possível é incrivelmente interessante. Eu penso que um edifício como Lille Grand Palais que foi construído com um orçamento que também seria viável em Calcutá foi um projeto interessante porque provou que é possível descartar todos aqueles fetiches que poderiam ser usados para seduzir as pessoas e que é possível produzir as condições desejáveis em um contexto específico baseado simplesmente em um comprometimento verdadeiro. Eu penso que uma consequência do fato da arquitetura já não levantar a questão de quais são os grandes problemas do nosso tempo, é que ela está perdendo credibilidade. Isso significa que a credibilidade acaba sendo deslocada para o objeto. Como consequência, existe uma espécie de lado puramente sensual da arquitetura que tem sido tragicamente sobrevalorizado" (LOOTSMA, 2000, p. 16, tradução nossa). No original: "The echo of Calvin can also be heard when Rem Koolhaas complains that one of the least understood aspects of OMA's work has always been its inexpensiveness.

O que quase ninguém entende sobre a arquitetura é que ela é uma mistura de poder e impotência. Eu acredito então que é muito importante fazer uma distinção entre as motivações que são impostas e as motivações que são internas. Esta mudança [de sentido no trabalho do OMA] é um raro exemplo no qual ambas coincidem e se reforçam. [...] também foi a última etapa da minha transformação de escritor em arquiteto de edifícios, que começou no início dos anos 80. Simplesmente tive que aprender grande parte da profissão. Foi ridículo eu já ser "conhecido" com esse processo acontecendo aos olhos do público. Foi somente por volta de 87 que nós nos tornamos mais confiantes em nossa habilidade e que descobrimos alguma coragem em nossa própria constituição psicológica. É uma enorme impaciência" (KOOLHAAS apud LEVENE; CECILIA, 1998, p. 15, tradução nossa)²³⁷.

Não por coincidência, como é possível constatar em outras passagens desta mesma entrevista²³⁸, o ano de 1987 corresponde ao ano de inauguração do Den Haag Dance Theater, ou Netherlands Dance Theater como viria a se tornar popularmente conhecido através das capas das revistas internacionais²³⁹. A gestão do contrato foi conduzida por Carel Birnie, diretor da companhia nacional de ballet da Holanda, que ofereceu o projeto aos arquitetos de três gerações distintas: Wim Quist (1930), Carel Weeber (1937), e Rem Koolhaas (1944). As declarações de Koolhaas (KOOLHAAS, 1995, p. 330) sugerem que o fator decisivo para a contratação do OMA teria sido a afirmação audaciosa do arquiteto sobre sua capacidade de conciliar a demanda por 26.000 m³ de construção com uma verba de 6.5 milhões de dólares (250 dólares por m³ de obra).

A escolha pelo OMA, baseado na perspectiva assumida por Koolhaas – sobre a capacidade de se produzir uma boa arquitetura à despeito de um orçamento modesto²⁴⁰ – foi uma decisão cujas consequências teriam impacto direto na qualidade técnica final da obra, que pode ser definida nas palavras de Koolhaas como "sem dinheiro, sem detalhes, apenas o conceito puro". Este caráter "espartano" do projeto se tornaria em um dos principais argumentos negativos usados pelos críticos do arquiteto na Holanda para desqualificar o trabalho de seu escritório no país (KOOLHAAS apud LEVENE, 1998, p. 18)²⁴¹. Entretanto, de modo geral, a recepção dos críticos demonstrou que solucionar as demandas de um programa complexo, em um entorno problemático, com um orçamento reduzido, exigiu grande inventividade do escritório e proporcionou a introdução de propostas inéditas e até mesmo ousadas,

para as questões enfrentadas pelo OMA para atender às necessidades do projeto e do cliente (VAN GERREWEY, 2019). A experiência adquirida com a construção do NDT, seria classificada pelo próprio Rem Koolhaas como “crucial” para a evolução do escritório, o qual, a partir do domínio técnico de questões construtivas – como os sistemas estruturais ou de climatização –, encontraria na produção de novas edificações um campo de provas para testar suas teorias e conceitos sobre arquitetura e metrópole:

A experiência de construir o Den Haag Dance Theater foi crucial. [...] esta coincidência entre a confiança interna e externa, nos permitiu nos conectar – não formalmente, mas ideologicamente e conceitualmente – com nossos primeiros trabalhos, a maioria do que pesquisamos e nossas áreas de interesse investigadas em Delirious New York [...] naquele momento eu descobri que aquelas questões ainda eram importantes (KOOLHAAS apud LEVENE; CECILIA, 1998, p. 16, tradução nossa)²⁴².

Nesta entrevista Koolhaas relata as mudanças produzidas no OMA a partir da experiência com a construção do Teatro, que incluem a saída de Zenghelis e o início de diversas parcerias em projeto com outros arquitetos consagrados (Jean Nouvel, Christian de Portzamparc, Hans Koolhoff²⁴³, Jacques Lucan, Fritz Neumeyer²⁴⁴) e o início de sua parceria com a Arup através da colaboração permanente do engenheiro Cecil Balmond. O arquiteto também relata seu aprofundamento em questões estruturais e infraestruturais – que serão as bases para as propostas do ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, e da TGB, Très Grand Bibliothèque, ambos em 1989 –, e demonstra o avanço de suas reflexões sobre os edifícios de grande escala – uma reflexão que havia tido início com o conceito de Automonumento em DNY e que culminaria em Bigness durante a produção de S, M, L, XL em 1994.

Antes de avançarmos sobre estes projetos é preciso compreender como os dois projetos expostos pelo escritório na Bienal de Veneza – a proposta apresentada pelo OMA no concurso para a expansão do Parlamento Holandês (Binnenhof), e o projeto de renovação do Complexo Prisional de Arnheim (Panóptico) – foram fundamentais no processo de transição de Rem Koolhaas e seus arquitetos do campo da teoria para a prática profissional efetiva. Estes projetos marcam o início de uma década de transformações do escritório holandês – entre a publicação de Delirious

Cheapness has ideological significance for him, partly due to a realization that large parts of the world lack the affluence we take for granted in the West, but partly also due to a concern for the environment. 'It has to do with a sort of minimal use of means. As far as that goes there are indeed two sorts of minimalism: a Calcutta minimalism and a detailed, even fussy minimalism. I fell more affinity with Calcutta... It absolutely doesn't mean that we only make cheap things, but I think that the research into how you can carry out as many programmes as possible with as little money as possible is incredibly interesting. I think a building such as Lille Grand Palais that was built with budgets that would also be valid in Calcutta was an interesting project because it proved that you can discard all those fetishes you might use to seduce people and that you can bring about desirable conditions in a specific context purely on the basis of a real commitment. I think that one consequence of the fact that architecture no longer raises the issue of what are great problems of our time means that it is losing credibility. That means that the credibility ends up being displaced onto the object. There is a sort of purely sensual side of architecture that has been almost tragically overestimated as a result'" (LOOTSMA, 2000, p. 16).

²⁴¹ "Aqui na Holanda nosso trabalho é considerado um completo fracasso. Os críticos dizem que o detalhamento dos projetos é absolutamente ruim, e eu digo que não há detalhamento. Essa é a qualidade da obra" (KOOLHAAS apud LEVENE, 1998, p. 18, tradução nossa). No original: "Here in Holland our work is considered a complete failure. Critics say the detail of the project is simply bad, and I say there is no detail. That is the quality of the building" (KOOLHAAS apud LEVENE, 1998, p. 18).

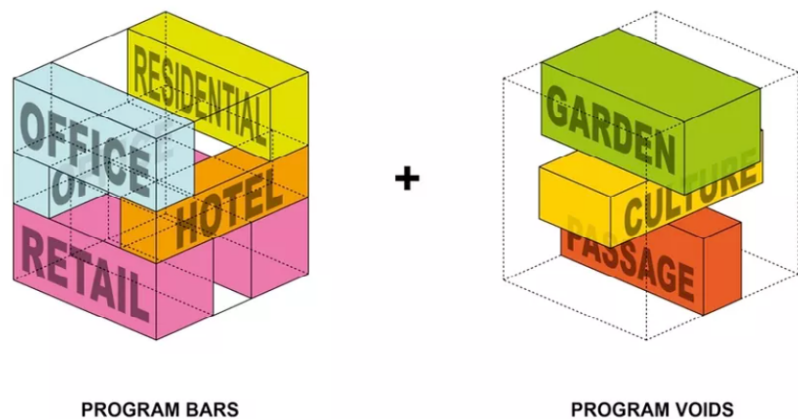
²⁴² No original: "The experience to build the Den Haag Dance Theater was crucial. [...] this coincidence of external e internal confidence, allowed us to relate – not formally but ideologically and conceptually – to our earliest work, mostly to the research and the fields of interest explored in Delirious New York. [...] at that point I discovered that they were still important" (KOOLHAAS apud LEVENE; CECILIA, 1998, p. 16).

²⁴³ Hans Koolhof foi um dos colegas de Koolhaas em Ithaca e um dos co-autores do famoso manifesto The city in the city, Berlin: a Green Archipelago, publicado em 1977 com Koolhaas e Ungers.

²⁴⁴ Fritz Neumeyer é autor de um dos artigos mais interessantes consultados durante o curso desta dissertação. Ver Neumeyer, F., & Rogier, F. (1990). OMA's Berlin: The Polemic Island in the City. Assemblage, 11, 37-53. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3171134>.

New York (1978) e o concurso para a Très Grand Bibliothèque (1989) –, em que serão desenvolvidos novos instrumentos de projeto em resposta às questões de ordem prática enfrentadas pela dinâmica divergente na rotina dos sócios e da equipe, em que os imperativos de organização tradicional se mostravam incompatíveis com a logística de deslocamento e permanência, especialmente no caso de Rem Koolhaas.

Figura 120 – Forum Rotterdam (2008). Vazio como articulação dos programas



Fonte: <https://www.oma.com/projects/forum-rotterdam>. Acesso em 05 mar. 2022.

Os constantes deslocamentos de Rem Koolhaas entre Londres, Roterdã e Nova Iorque (seus locais de residência e trabalho) e suas viagens ininterruptas por clientes e projetos através da Europa e Ásia exigiram que o desenvolvimento de projetos fosse realizado em formato alternativo ao sistema tradicional adotado por escritórios de arquitetura. A solução encontrada, num primeiro momento, foi o emprego do método surrealista conhecido como Cadavre Exquis, que perdurou durante a parceria entre Koolhaas e Zenghelis. Após a saída de Zenghelis (1987), com Koolhaas acumulando as funções diretivas, comerciais e de relações públicas do escritório, sua presença decisória em questões de projeto foi viabilizada através da incorporação de um, até então recente, artefato tecnológico, capaz de suplantar, à distância, o processo de comunicação gráfica necessário aos processos de projeto: o aparelho de fax.

CADAVRE EXQUIS

A sensibilidade surrealista experimenta com o jogo de colagem **cadavre exquis**, o qual possibilita ao artista revelar o outro suprimindo os mecanismos de controle e julgamento. No jogo do **cadavre exquis** um grupo de pessoas produz um desenho ou sentença utilizando um papel dobrado que esconde as partes anteriores do trabalho. Este nome vem da primeira sentença produzida desta forma em 1925: "O-defunto-extraordinário-vai-beber-novo-vinho". A autoria é reduzida ao instrumento que registra e suprime a imaginação e interpretações para produzir uma sucessão ininterrupta de latências da realidade. A criação de experiências ambíguas, irracionais, está no cerne do trabalho surrealista, "caracterizado por imagens de procura e encontro, disfarce e revelação, presença e ausência, começo e caminho, em um universo surrealizado no qual não existem limites claros ou identidades fixas". Os limites entre real e imaginário, razão e absurdo se tornam indistinguíveis; este ato apaga a noção de sujeito e estabelece uma multiplicidade de identidades." (BÖCK, 2015, p. 176, tradução nossa)²⁴⁵.

Anteriormente, quando falamos sobre o projeto de Exodus, ressaltamos o fascínio de Koolhaas pelos métodos surrealistas, com destaque especial para o Método Paranóico-Crítico. No concurso para a expansão do Parlamento Holandês, também conhecido como Binnenhof, um segundo método surrealista também foi fundamental para viabilizar a participação do escritório na competição: o Cadavre Exquis. A aplicação deste sistema às práticas do escritório, entretanto, ao contrário do processo de DNY (onde houve uma opção deliberada pelo MPC) foi decorrente de uma necessidade logística de conciliar os deslocamentos constantes de Rem Koolhaas²⁴⁶ e as demandas imperativas que tangiam o desenvolvimento de projetos de arquitetura nos escritórios daquele período²⁴⁷. O trânsito do arquiteto entre Londres e Nova Iorque exigiu a organização da equipe (Zenghelis, Vriesendorp, Koolhaas, Ron Steiner, Zaha Hadid, Elias Veneris e Richard Perlemutter) em três núcleos, os quais, através deste método surrealista, dividiam o projeto, com cada time sendo responsável pelo desenvolvimento de um dos edifícios do conjunto de modo autônomo. O projeto como um todo correspondia, na prática, à reunião de três blocos com em estrutura, circulação e volumetria próprias, integrados de forma independente aos demais elementos do conjunto.

²⁴⁵ No original: "Surrealist sensibility experiments with the collage game **cadavre exquis**, which allows the artist to reveal the other by suppressing mechanisms of control and judgment. In the **cadavre exquis** game a group of people produce a drawing or sentence by using a folded paper that conceals the prior parts of the work. Its name comes from the first sentence produced this way in 1925: 'The-exquisite-corpsewill-drink-new-wine'. The author is reduced to an instrument that records the hidden imagination and interpretations to produce uninterrupted successions of latencies of reality. Producing irrational, ambiguous experiences lies at the heart of surrealist work, 'characterized by images of searching and finding, of veiling and revealing, of presence and absence, of threshold and passages, in a surrealized universe in which there were no clear boundaries or fixed identities'. The boundaries between real and imagery, reason and unreason become blurred; this act erases the notion of the subject and generates a multiplicity of identities" (BÖCK, 2015, p. 176).

²⁴⁶ Entre 1978 e 1980 o OMA não tinha uma sede oficial (o primeiro escritório oficial do OMA foi inaugurado por Koolhaas em 1980 na cidade de Roterdã) e Koolhaas se dividia entre Londres e Nova Iorque por conta de suas aulas na Columbia e na AA. Simultaneamente o arquiteto havia se tornado pai recentemente (1977) e, portanto, precisava conciliar a carreira de arquiteto com as demandas de uma rotina familiar próspera.

²⁴⁷ Nos tempos atuais, de pandemia e trabalho remoto (com computadores pessoais e conexão de internet residencial com alta capacidade de tráfego amplamente difundidos), é importante ressaltar o caráter eminentemente analógico que prevaleceu na prática profissional dos escritórios de arquitetura até meados dos anos 1990 (quando a evolução tecnológica possibilitou a migração da produção de projeto para o campo digital através de softwares de projeto como Autocad, Catia, Archicad, etc), no qual a premissa fundamental para o desenvolvimento de um projeto de arquitetura era a reunião de toda a equipe em um mesmo ambiente de trabalho pois, ainda que individualmente, cada participante pudesse ficar restrito a uma tarefa específica, o intercâmbio de folhas de projeto e a troca de informações em conversas presenciais eram parte essencial da rotina de produção de um escritório.

Nós discutimos a abordagem e então dividimos o projeto em três, com cada um cuidando da sua própria seção, enquanto eu fiquei com a maior parte porque eu estava familiarizado com o contexto e com os contatos: Zaha fez o bloco grande, no qual você consegue perceber o começo de um típico estilo "Hadid"; Elia foi responsável pelo segundo, o bloco baixo, de um modo bastante clássico; e, tomando como ponto de partida o traçado antigo, eu cortei e desconstruí o edifício existente, abrindo um pátio, e fiz um pequeno prédio, bem "maçante". A axonometria da Zaha, que incorporava a torre, é facilmente identificável. A vista aérea foi o último desenho que fiz sozinho" (KOOLHAAS apud VAN GERREWEY, 2019, p. 106, tradução nossa)²⁴⁸.

Figura 121 – Perspectiva Isométrica mostrando a proposta do OMA para a Extensão do Parlamento Holandês inserida no contexto histórico do Binnenhof



Fonte: <https://www.oma.com/projects/dutch-parliament-extension>. Acesso em 06 dez. 2021.

²⁴⁸ No original: "We discussed the approach and then split the project into three, with everyone taking care of their own section, while I took on the most because I was familiar with the context and the contacts: Zaha did the large block, in which you can see the beginning of the typical 'Hadid' style; Elia took charge of the second, lower block, in a very classical way; and, taking the route of a former canal as my starting point, I sliced up and deconstructed the existing building, cleared a courtyard, and produced the small skyscraper, something very 'boring'. The axonometry of Zaha, who annexed the tower, is very recognizable. The aerial view was the last drawing I did myself" (KOOLHAAS apud GERREWEY, 2019, p. 106).

²⁴⁹ Ver capítulo 3, La Villette.

Em sua defesa da proposta do OMA para Binnenhof, percebe-se com clareza o endereçamento do texto como uma resposta às teorias morfológicas de Colin Rowe (contextualismo) e Robert Krier (racionalismo) e, muito embora Koolhaas não faça nenhuma referência explícita aos princípios do Manhattanismo, a discussão sobre as relações incompatíveis entre a forma histórica do objeto, sua leitura do contexto urbano e das demandas do programa, podem ser lidas como uma interpretação do conceito de lobotomia (em que a fachada atua como uma interrupção entre a cidade e as atividades internas da edificação)²⁴⁹. De forma semelhante, a proposta de autonomia dos blocos realizada na proposta do OMA para este concurso também remete diretamente ao

conceito de cisma desenvolvido em DNY (no qual, usando como exemplo ilustrativo a imagem em corte do Downtown Athletic Club, Koolhaas estabelece o princípio da independência dos andares, conectados artificialmente através do elevador):

Desde o século XIII, o complexo de Binnenhof esteve sob um processo contínuo de transformação, igualmente arquitetônica e programática, no qual seu propósito defensivo tem sido substituído por funções governamentais e simbólicas. [...] As doutrinas contextualista e racionalista reivindicam o centro histórico das cidades como seu território [...] Sob tais teorias a cultura está à mercê de um arsenal de tipologias procrusteanas que censuram determinadas atividades e expressões com a desculpa de que simplesmente não há lugar para elas e, ao mesmo tempo continuam a proclamar a validade de outras apenas porque elas não atrapalham a continuidade do tecido urbano. (Na competição do Parlamento, por exemplo, o programa incluiu um centro de convenções com 5,000 m². Não existe tipologia para um elemento como esse). Com suas legitimizações obsessivas da história, ambos, o contextualismo e o racionalismo, são táticas preventivas que abortam a história antes mesmo que ela possa acontecer. [...] Neste projeto, o Binnenhof é interpretado como estando sob um processo de transformação permanente, em câmera lenta, no qual as instituições democráticas invadem e se apropriam da tipologia feudal da fortaleza. Apenas uma arquitetura que não se desculpe por sua modernidade pode preservar e articular esta tradição. Nesta interpretação, toda doutrina histórica representa, de fato, uma interrupção ou mesmo obstrução desta transformação. De acordo com esta leitura, a conquista final de Binnenhof se dá através da introdução do novo Parlamento, a representação arquitetônica do impulso final que abre uma brecha de modernidade nas paredes da fortaleza (KOOLHAAS, 1995, p. 287, tradução nossa)²⁵⁰.

O concurso terminou em um empate entre as propostas do OMA e de Leo Heijdenrijk, entretanto o governo Holandês considerou o projeto do escritório “muito desumano” (KOOLHAAS, 1995, p. 330) e a Extensão do Parlamento acabaria sendo desenvolvido pelo arquiteto Pi de Bruijn (ORTIZ, 2020, p. 118)²⁵¹. A decisão foi bastante questionada pela imprensa e até mesmo uma associação civil foi criada em defesa da construção da proposta do OMA (VAN GERREWEY, 2019, p. 107; KOOLHAAS, 1995, p. 330)²⁵². Em resposta a esta crise, o governo da Holanda acabaria convidando o escritório para desenvolver um estudo para a renovação do Presídio Koepel na cidade de Arnhem no qual, igualmente, serão retomadas as reflexões sobre o conflito entre

²⁵⁰ No original: “Since the 13th century, the Binnenhof complex has undergone a continuous process of both architectural and programmatic transformation in which its defensive purposes have been replaced by governmental and symbolic functions. [...] Both contextualist and rationalist doctrines claim the center of the historical city as their territory; [...] With such theories, culture is at the mercy of an arsenal of procrustean types who censure certain activities and expressions with the simple excuse that there is no room for them and at the same time proclaim the continuing validity of others simply because they do not disrupt the continuity of the urban texture. (In the Parliament competition, for instance, the program included a 5,000 m² conference center. For such elements there is no typology.) With their obsessive legitimizations from history, both contextualism and rationalism are preemptive tactics that abort history before it can happen. [...] In this project, the Binnenhof is seen as undergoing a permanent, slow-motion process of transformation in which democratic institutions invade and appropriate the feudal typology of the fortress. Only an architecture that is unapologetic about its modernity can preserve and articulate this tradition. In such an interpretation, all historicist doctrines represent, in fact, interruptions or even obstructions of this transformation. According to this reading, the conquest of the Binnenhof is made final with the introduction of the new Parliament, the architectural representation of the final push that creates a breach of modernity in the walls of the fortress” (KOOLHAAS, 1995, p. 287).

²⁵¹ <https://doi.org/10.7480/footprint.14.1.4300>.

²⁵² A associação local em defesa da proposta do OMA foi criada em 1979 e tinha entre seus membros o arquiteto Jan Voorberg, que se tornaria um dos grandes defensores da proposta. Voorberg, com sua atuação em defesa da construção do projeto acabaria se encontrando pessoalmente com Koolhaas e, posteriormente, se tornaria um dos sócios do OMA na Holanda e seria o responsável direto do escritório na gestão do projeto do Netherlands Dance Theater até sua morte prematura em 1983.

a temporalidade efêmera dos programas da arquitetura e sua relação conflituosa com a estabilidade imutável de sua matéria.

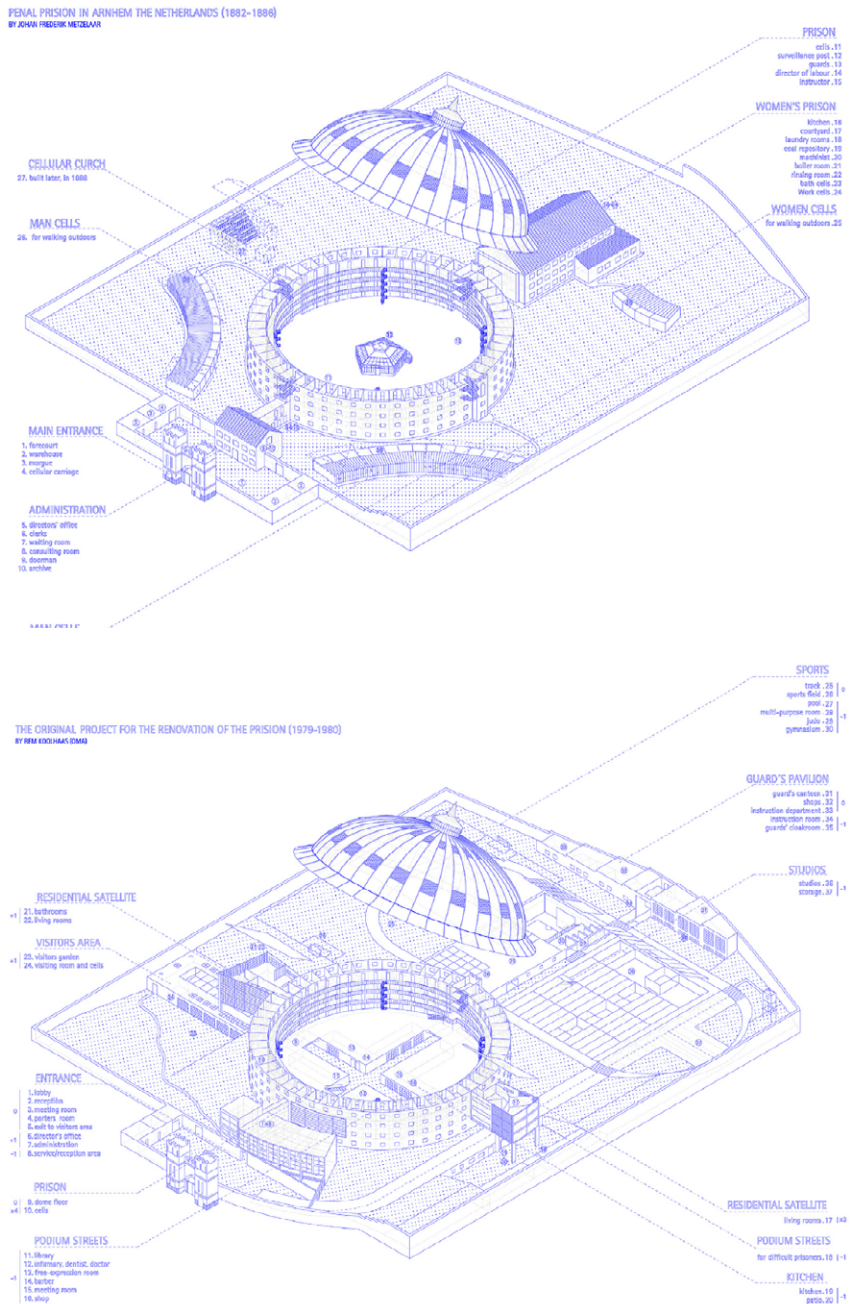
PANÓPTICO

A proposta do OMA buscará apresentar uma proposta capaz de responder de forma satisfatória às condições aparentemente incompatíveis estabelecidas entre as exigências do programa proposto para a renovação e a realidade imposta pelas limitações das ferramentas da arquitetura: a possibilidade de alterações futuras – uma demanda derivada da condição irrefreável de evolução e mudança social –, e a necessidade de permanência – uma restrição inescapável do espaço construído.

A Prisão Koepel em Arnhem foi construída de acordo com o chamado Princípio Panóptico [...] em 1882 [...] Cem anos depois [...] o poder puro exercido sobre os indivíduos pela autoridade no centro do círculo – se tornou intolerável [...] o confinamento solitário também se tornou inaceitável [...] Em menos de um século os dois princípios sob os quais Koepel foi baseado [...] foram desfeitos ou mesmo revertidos por mudanças culturais. Ao mesmo tempo, o próprio edifício simplesmente por continuar a existir – precisou responder a essas mudanças ideológicas desmontando o Princípio Panóptico e adicionando instalações complementares. Mudanças de regime e ideologia são mais poderosas que a mais radical das arquiteturas – uma conclusão ao mesmo tempo alarmante e tranquilizadora para o arquiteto. [...] o panóptico de Arnhem se mostrou flexível, enquanto a Arquitetura moderna se baseia na coincidência determinista entre forma e programa, seu propósito já não é uma abstração como “aperfeiçoamento moral” mas um inventário literal de todos os detalhes da vida cotidiana. Flexibilidade não é uma antecipação exaustiva de todas as mudanças possíveis. A maioria delas é imprevisível [...] Flexibilidade é a criação de margem – excesso de capacidade que possibilite interpretações e usos diferentes e até mesmo opostos. [...] A história das prisões se tornou uma sequência de ideais de vida curta que foram contestados, hesitaram, e então fracassaram. Próximo ao fim do século XX [...] Se tornou impossível construir uma prisão que não seja obsoleta no momento de sua inauguração. [...] Se a arquitetura prisional atualmente já não pode almejar a incorporação de um “ideal”, ela poderia reconquistar sua credibilidade introduzindo o tema da revisão como propósito. [...] Revisão só é possível onde existe visão. Arnhem pode se tornar a experiência de um tipo de renovação que articula alterações programáticas e ideológicas sem destruir o edifício. [...] O novo adiciona uma camada de modernidade sem a pretensão de ser definitivo. Não é mais nem menos seguro que o antigo. O antigo mantém a iconografia prisional, libertando o novo da função de ignorar ou expressar o conceito de encarceramento. [...] O aspecto mais complexo do projeto é a dimensão com que as intenções programáticas, metafóricas e formais coincidem com questões políticas. [...] O princípio desacreditado sobre a capacidade da arquitetura em intervir diretamente sobre a formação da cultura e conciliar, através de sua cristalização, demandas irremediavelmente contraditórias – liberdade e disciplina – foi aparentemente justificado (KOOLHAAS, 1995, p. 237-251, tradução nossa)²⁵³.

²⁵³ No original: “The Arnhem Koepel Prison was built according to the so-called Panopticon Principle [...] In 1882 [...] One hundred years later [...] the naked power exercised by the authority in the center over the subjects in the ring – has become intolerable. [...] solitary confinement has also become unacceptable [...] In less than a century the two principles on which the Koepel was based [...] have been undone or even reversed by cultural change. At the same time, the building itself simply by continuing to exist – has responded to these ideological changes by dismantling the Panopticon Principle and adding complementary facilities. Changes in regime and ideology are more powerful than the most radical architecture – a conclusion both alarming and reassuring for the architect. [...] Arnhem panopticon proves flexible, while modern architecture is based on a deterministic coincidence between form and program, its purpose no longer an abstraction like ‘moral improvement’ but a literal inventory of all the details of daily life. Flexibility is not the exhaustive anticipation of all possible changes. Most chances are unpredictable. [...] Flexibility is the creation of margin – excess capacity that enables different and even opposite interpretation and uses. [...] The history of prisons building has become a sequence of short-lived ideals that were challenged, faltered, and then failed. Near the end of the 20th century [...] It has become impossible to build a prison that is not, at the moment of its completion, out-of-date. [...] If prison architecture today can no longer pretend to embody an ‘ideal’, it could regain credibility by introducing the theme of revision as *raison d’être*. [...] Revision is only possible where there was vision. Arnhem could be an experiment with a form of renovation that articulates programmatic and ideological change without destroying the building itself. [...] The new adds a layer of modernity without claiming to be definitive. It is neither more nor less safe than the old. The old maintain its iconographic deterrence, liberating the new from having either to ignore or to express the idea of incarceration. [...] The most complex aspect of the project was the extent to which programmatic, metaphoric, and formal intentions coincide with political issues. [...] The discredited claim for architecture’s ability to intervene directly in the formation of culture and to resolve, through its crystallization, hopelessly contradictory demands – freedom and discipline – was seemingly vindicated” (KOOLHAAS, 1995, p. 237-251).

Figuras 122 e 123 – Superior: construção existente. Inferior: proposta inicial do OMA



Fonte: Elena Martinez-Millana, Andrés Cánovas Alcaraz, The panopticon prison as a “social condenser”: The study of the project for De Koepel prison by Rem Koolhaas/OMA (1979–1988), *Frontiers of Architectural Research*, 2021, ISSN 2095-2635. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.08.004>.

De forma semelhante à problemática da preservação histórica, enfrentada pelo arquiteto no concurso para a expansão do parlamento holandês, em Arnhem o OMA se propõe a investigar uma forma de antecipar a obsolescência inevitável das relações espaciais, solapadas pelas transformações constantes no programa (uma consequência das

alterações sociais inelutáveis).

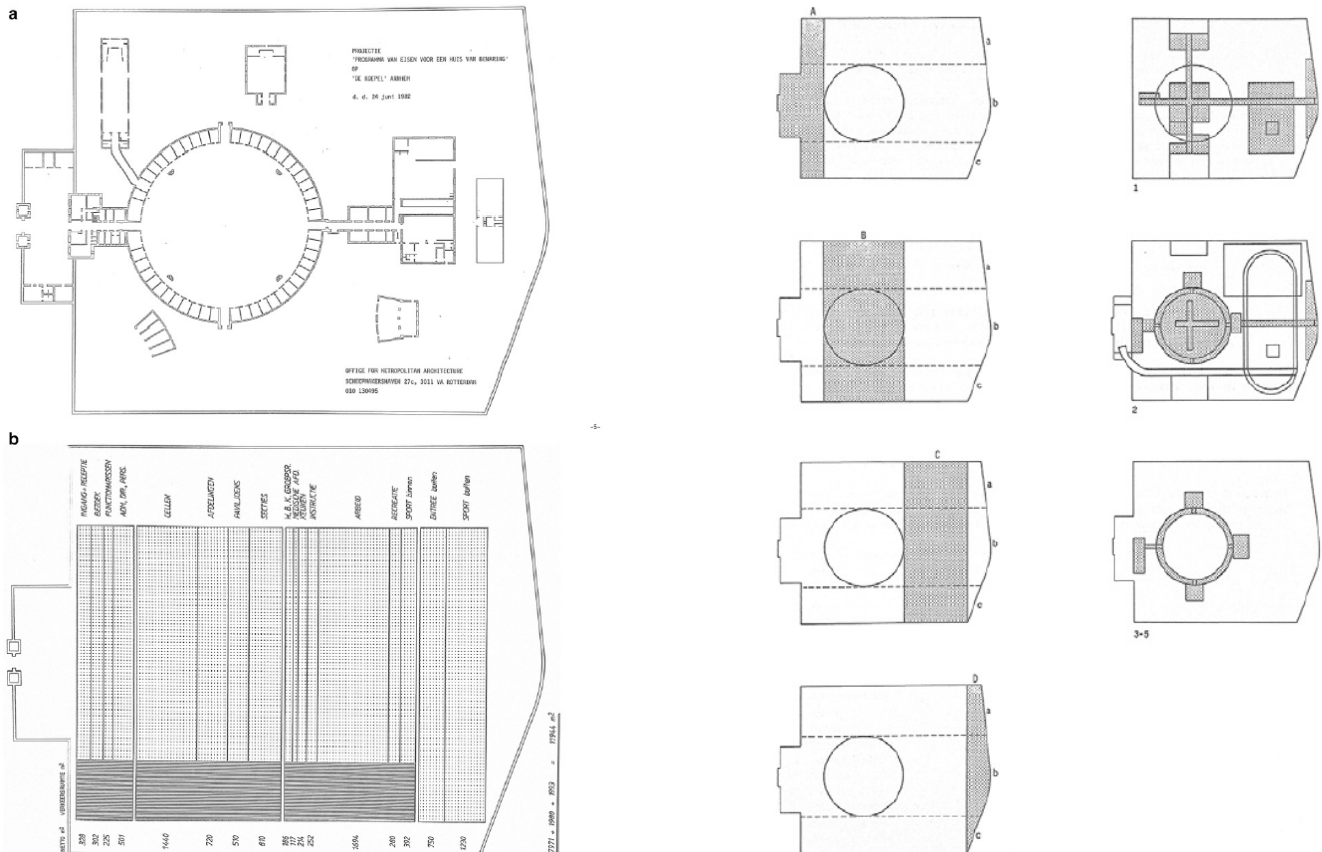
Outro fato relevante a ser destacado, que abrange diretamente os passos diagramáticos do OMA, é que muito embora o projeto de Koepel tenha se tornado conhecido através das páginas de S, M, L, XL, a versão divulgada pelo OMA apresenta apenas a proposta inicial desenvolvida pelo escritório entre 1979 e 1980. Contudo, o escritório apresentaria ainda uma segunda proposta, ajustando o projeto inicial às solicitações do RGD (Rijks Gebouwen Dienst) a agência do governo responsável pelos edifícios públicos. Nesta etapa (1981-1985) foram realizados diversos estudos de possibilidades, nunca divulgados, que demonstram o emprego maciço de diagramas como um sistema investigativo das possibilidades de arranjo do programa em diferentes configurações espaciais. Esta etapa ocorreu paralelamente ao desenvolvimento de La Villette (1982) e, portanto, considerando as declarações de Koolhaas²⁵⁴ é possível deduzir que o processo diagramático conduzido em Koepel tenha derivado do desenvolvimento deste método em La Villette, uma afirmação que encontra respaldo no estudo mais recente publicado sobre o projeto:

Nesta parte da análise do desenvolvimento do projeto se destacam questões relevantes como a importância do diagrama em todo o processo. No início do estudo, eles foram utilizados principalmente como um desenho para explicar o conceito da proposta. No entanto, imediatamente após, os diagramas se tornaram instrumentos ao longo de todo o processo de concepção do projeto. Os diagramas iniciais mais simples, como os relativos aos estudos dos diferentes volumes, deram origem a outros mais complexos como os programáticos, os relativos à densidade etc. Posteriormente, no final, serviram para realizar o desenvolvimento de uma série de variações, das quais, mais tarde, de uma nova – e imprevista – variação, surgiu o projeto final (MARTINEZ-MILLANA, 2021, p. 20, tradução nossa)²⁵⁵.

²⁵⁴ O arquiteto afirma que a solução para o concurso do parque se desenvolveu somente a partir da descoberta dos diagramas como ferramenta de projeto. Ver Gerrewy, 2019, p. 108.

²⁵⁶ No original: "In this part of the analysis of the development of the project has underlined relevant issues such as the importance of the diagram in the entire process. At the beginning of the study, it was mainly used as a drawing to explain the concept of the proposal. However, immediately after, diagrams became instruments throughout the entire design process of the project. The simpler initial diagrams, such as those relating to the studies of the different volumes, led to other more complex ones like those programmatic ones, density-related ones, etc. Later, in the end, these were used to carry out the development of a series of variants, from which, later, with some new – unforeseen – variation, the final project arose" (MARTINEZ-MILLANA, 2021, p. 20).

Figuras 124 e 125 – Diagramas que demonstram, através de protocolos gráficos de fácil compreensão, a área exigida para cada um dos programas. A sobreposição à planta do edifício busca oferecer uma escala de referência que permita ao interlocutor perceber as relações entre área total e área ocupada. Como recurso retórico, o diagrama apresentado ressalta as dificuldades de conciliação entre demanda e disponibilidade, o que reforça a imagem de capacidade do arquiteto capaz de equacionar estas relações aparentemente incompatíveis. Diagramas originais do OMA para a proposta original de renovação da Prisão Koepel em Arnhem

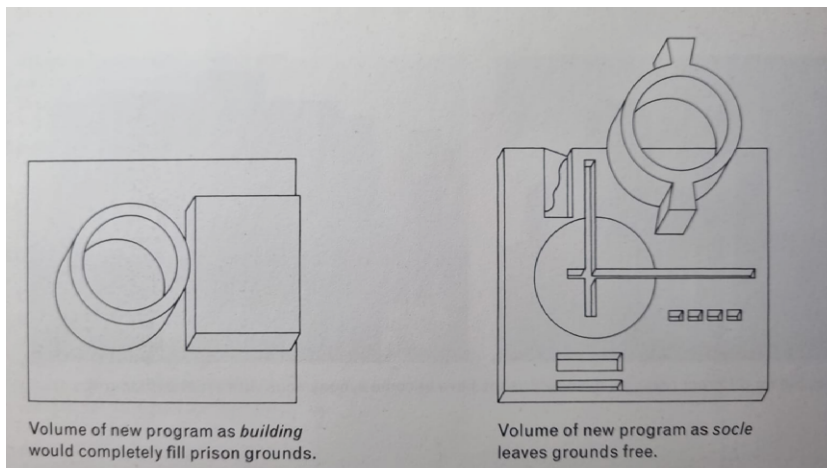


Fonte: Elena Martinez-Millana, Andrés Cánovas Alcaraz, The panopticon prison as a "social condenser": The study of the project for De Koepel prison by Rem Koolhaas/OMA (1979–1988), *Frontiers of Architectural Research*, 2021, ISSN 2095-2635. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.08.004>.

No entanto, diferente de La Villette, no qual a estratégia de diagramas consistia numa estratégia aplicada sobre a superfície do parque, atuando bidimensionalmente na espacialização das atividades, em Koepel, por se tratar de uma escala de intervenção arquitetônica, o método de análise precisou abranger, necessariamente, o desenvolvimento tridimensional do programa no volume do edifício. Neste caso, o diagrama contendo a planificação de áreas, que havia funcionado de forma isolada no projeto do parque, foi acompanhado por um novo diagrama, que inclui o eixo vertical, no qual se demonstra a incompatibilidade de implantação dos novos programas mediante a área livre do terreno da prisão. Em paralelo

a esta demonstração, o OMA apresenta sua proposta, na qual o escritório transforma toda a área do site de Koepel em um imenso subterrâneo, capaz de absorver as novas áreas solicitadas pelo programa de renovação do complexo prisional. A partir desta solução inicial o escritório retoma os protocolos investigativos do vazio como um condensador social e executa um conjunto de aberturas e vãos, escavando e subtraindo áreas do volume monolítico do subsolo para compor estes vazios como instrumentos de encontro e organização do programa, uma estratégia, que, como veremos, dará origem às operações do diagrama do volume na TGB.

Figura 126 – Diagramas demonstrando a aplicação do vazio como organização do espaço



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 242.

Não por acaso, os dois projetos, Binnenhof e Koepel, foram os escolhidos pelo OMA para representar a prática do escritório na exposição na Bienal de Veneza. Ambos ofereciam um campo fértil para uma reflexão crítica sobre as verdadeiras possibilidades da arquitetura, para além das pretensões ambiciosamente ingênuas do movimento modernista e, em igual medida, avançando além da revolução cosmética da estética pós-moderna.

FAX

Rem e eu estávamos fazendo projetos separados no escritório, mas nós fazíamos mini júris semanais para revisar o trabalho um do outro. [...] Rem vinha a cada duas semanas e nós tínhamos pequenos júris, e ele era extremamente útil neles (DAVIDSON, 2014, p. 91/99)²⁵⁶.

Para mim, trabalhar com ele [Zenghelis] significa trabalhar com alguém que me conhece muito bem (e que eu conheço muito bem) e em cujo julgamento eu tenho plena confiança. Nós nos usamos mutuamente como críticos. Eu mostro a ele o meu projeto, ele me diz o que ele gosta e o que não gosta e eu faço o mesmo por ele. Nós podemos dizer o queremos dizer, nós não temos nenhum ego, e é esse clima de autocrítica que é típico do OMA (KOOLHAAS, 2019, p. 108)²⁵⁷.

No caso específico desta pesquisa, e sua investigação sobre as formas de espacialização do programa investigadas no OMA através de sistemas diagramáticos, a linha argumentativa que se conecta ao arco estruturante desta narrativa, atravessando as muralhas históricas de Binnenhof e o domo do panóptico de Koepel, tem como fio condutor a evolução dos processos investigativos desenvolvidos por Koolhaas ao longo desta década transicional entre a teoria e a prática profissional. Essa evolução, fruto da experiência acumulada pelos sócios, pode ser percebida pelo acréscimo de complexidade técnica que se observa na sequência cronológica dos projetos realizados pelo OMA, e, igualmente, pelo aprofundamento teórico dos textos que avançam sobre as premissas especulativas estabelecidas em DNY para tratar de aspectos tangíveis em projetos reais.

Da mesma forma, algumas mudanças na dinâmica dos projetos e no método do escritório decorrem de aspectos práticos, como a divisão de tarefas entre núcleos de projeto localizados em cidades diferentes (Londres, Atenas, Roterdã) ou o acúmulo de funções de Rem Koolhaas após a saída de Zenghelis (1987). No projeto do Parlamento, por exemplo, no curto período em que Zaha Hadid havia colaborado com o escritório, a divisão do processo em três unidades autônomas (Rem, Elia, Zaha), seguindo a lógica do Cadavre Exquis havia funcionado. A saída de Hadid, contudo, coincidiu com a abertura de um escritório do OMA em Roterdã, uma mudança que impôs o afastamento espacial entre Koolhaas e Zenghelis. Esta distância física entre as "sedes"

²⁵⁶ No original: "Rem and I were now doing separate projects in the office, but we held weekly interoffice mini juries to review each other's work. [...] Rem would come every two weekends when we had little juries, and he was extremely useful at these" (DAVIDSON, 2014, p. 91/99).

²⁵⁷ No original: "For me, working with him means working with someone who knows me very well (and I know very well) and in whose judgment I have complete confidence. We use each other mutually as critics. I show him a design, he tells me what he like and doesn't like and I do the same thing for him. We can each say whatever we want to say, we don't have any ego, and it is this climate of self-criticism that is typical of OMA" (KOOLHAAS, 2019, p. 108).

do escritório²⁵⁸ transformou o OMA, na prática, em dois escritórios diferentes. O primeiro, em Roterdã, funcionava sob a direção de Koolhaas, o segundo, em Atenas, era dirigido por Zenghelis. Durante os dois anos que separam a Strada Novissima (1980) de La Villette (1982), a distância e a autonomia funcionaram de forma positiva para a relação entre Koolhaas e Zenghelis, com declarações de ambos ressaltando o papel de crítico realizado pelo parceiro como uma contribuição produtiva e fundamental para o OMA.

Após o desentendimento entre os sócios, ocorrida durante os preparativos para a segunda etapa do concurso para La Villette, o afastamento se tornaria não apenas fruto da distância entre as sedes, mas principalmente emocional e cada vez mais pronunciado até, finalmente, resultar no desligamento completo de Zenghelis, que então passaria a se dedicar ao seu novo escritório, Gigantes Zenghelis Architects (GZA)²⁵⁹. Este rompimento definitivo entre os fundadores do OMA aconteceria após a inauguração do Netherlands Dance Theater no qual, através de um longo e tortuoso percurso, Koolhaas adquire confiança em seu conhecimento técnico e em sua capacidade como arquiteto e assume o comando definitivo do escritório.

A saída de Zenghelis, contudo, embora jamais tenha sido assumida por Koolhaas como traumática para o OMA, suscitou alterações fundamentais na condução dos processos do escritório. Os relatos de Zenghelis e Koolhaas são bastante claros quanto à divisão de tarefas e responsabilidades entre os sócios no cotidiano do OMA. Koolhaas, notoriamente, era a figura pública do escritório, responsável pela comunicação do OMA, o rosto conhecido que estabelecia os contatos e garantia novos contratos. Zenghelis, por sua vez, atuava nos bastidores, efetivamente sendo o grande responsável pelo desenvolvimento técnico dos projetos.

A ruptura da parceria, portanto, exigiria de Koolhaas a reordenação de todo o escritório em um novo formato de produção. É nesse momento (1988) que irá surgir a Groszstadt (uma espécie de precursor do AMO²⁶⁰), o braço midiático do OMA (gerido por Donald Van Dansik um dos sócios do escritório nesse período), criado por Koolhaas como uma tentativa de angariar recursos através da oferta da expertise do pensamento arquitetônico aplicado a outros campos de intervenção social como o marketing e a publicidade. De acordo com o próprio Koolhaas, a Groszstadt serviria para sustentar os altos custos em pesquisas e

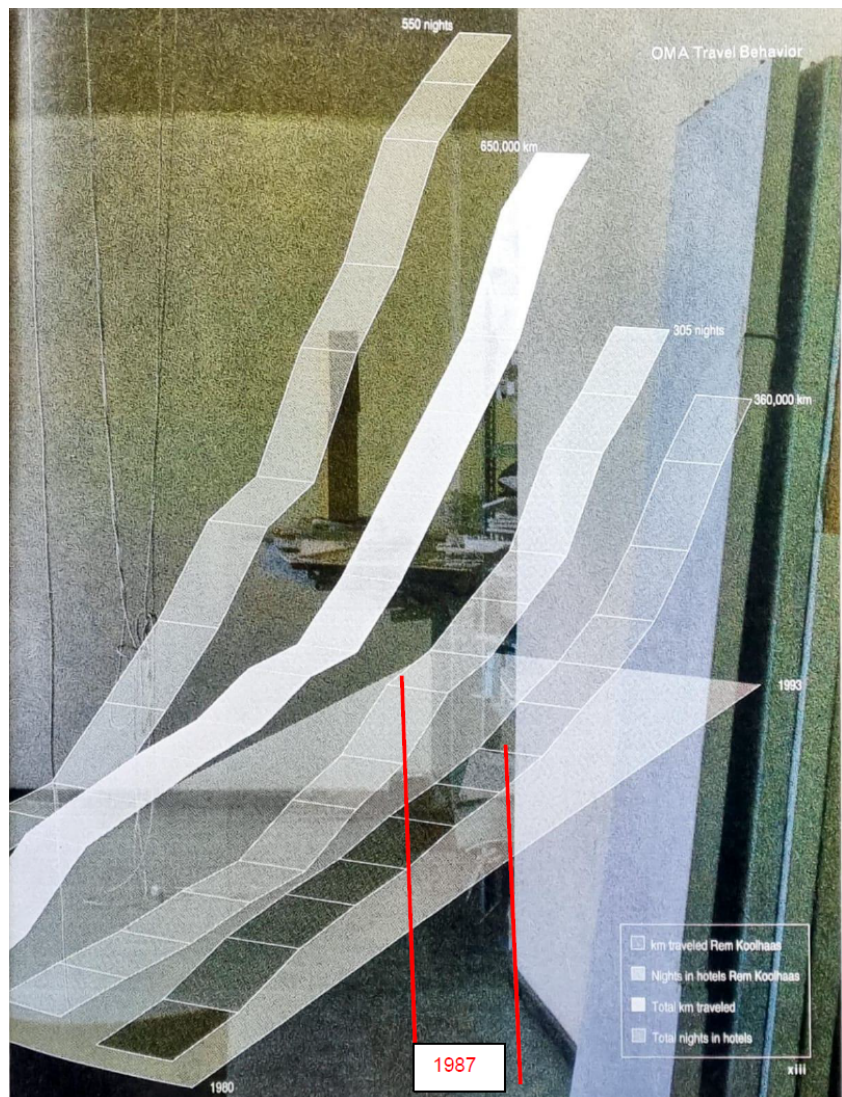
²⁵⁸ Embora a sede do OMA em Atenas tenha sido fundada somente em 1982, decorrente do grande fluxo de encomendas capitaneadas por Zenghelis após La Villette, desde 1980 Zenghelis vinha desenvolvendo projetos na península helênica, especialmente em sua região insular. Projetos com Antiparos (1980) foram desenvolvidos exclusivamente por Elia e Zoe. Ver Davidson, C.; Zenghelis, E. (2014). A Conversation with Elia Zenghelis. *Log*, 30, 69-105. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43631737>.

²⁵⁹ Escritório fundado por Elia Zenghelis e Eleni Gigantes, então companheira de Zenghelis e, desde 1990, oficialmente sua esposa. Ver Davidson; Zenghelis, 2014.

²⁶⁰ "AMO não significa nada específico, mas poderia ser Organização de Mídia de Arquitetura. OMA e AMO são como gêmeos siameses que foram separados recentemente. Dividimos todo o campo da arquitetura em duas partes: uma é a construção real, a lama, o enorme esforço de realizar um projeto; o outro é virtual – tudo relacionado a conceitos e pensamento arquitetônico "puro". A separação nos permite libertar o pensamento arquitetônico da prática arquitetônica. Isso leva inevitavelmente a um questionamento posterior da necessidade da arquitetura, mas agora nossa maneira de questionar mudou: primeiro o fizemos por meio de edifícios; agora podemos fazer isso por meio de atividades intelectuais paralelas à construção" (SIEGLER, 2000, tradução nossa). No original: "AMO doesn't stand for anything specific, but it could be Architecture Media Organization. OMA and AMO are like Siamese twins that were recently separated. We divide the entire field of architecture into two parts: one is actual building, mud, the huge effort of realizing a project; the other is virtual – everything related to concepts and 'pure' architectural thinking. The separation enables us to liberate architectural thinking from architectural practice. That inevitably leads to a further questioning of the need for architecture, but now our manner of questioning has changed: first we did it through buildings; now we can do it through intellectual activities parallel to building" (SIEGLER, 2000). Disponível em http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml. Acesso em 07 dez. 2021.

apresentações do OMA (KOOLHAAS, 1998, p. 352)²⁶¹. Esta espécie de “fundação”, cobria parcialmente uma das atividades paralelas de Koolhaas à frente do escritório, permitindo-o concentrar-se nas duas mais importantes: escrever e viajar.

Figura 127 – Gráfico representando as viagens e hospedagens do OMA e Rem Koolhaas entre 1980 e 1993. Em vermelho destacamos o ano da inauguração do Netherlands Dance Theater que representa uma quebra visível no padrão, a partir do qual se percebe um incremento literalmente exponencial



²⁶¹ Quase 1/4 dos gastos do OMA correspondiam a viagens (14%) e custos de escritório e produção (9%) – não entram neste cálculo o aluguel de espaço e os salários de equipe. Ver Koolhaas, 1995, vii.

Fonte: Koolhaas, 1995, p. vii.

Primeiramente, você precisa entender que todos os projetos do OMA são resultado de um esforço coletivo, seja em Roterdã, onde pode chegar a ter vinte de nós, Londres ou Grécia. Seja conversando, discutindo ou criticando uns aos outros – muito pouco através de desenhos – é que nós avançamos. Em La Villette, foram necessários dois meses, após o fracasso de uma série de rascunhos, até que pudéssemos descobrir, através de diagramas, que a única solução possível era simplesmente ilustrá-los (KOOLHAAS, 2019, p. 108, tradução nossa)²⁶².

Embora Koolhaas declare os diagramas como a origem do projeto de La Villette, suas palavras também reforçam a importância do processo investigativo conduzido no OMA através do engajamento coletivo em trocas, debates e críticas. Após 1987, contudo, o processo criativo passa a ser iniciado quase que exclusivamente por Koolhaas a partir da escrita, uma ferramenta que passa a ocupar um papel central de depuração na construção das reflexões críticas e nas propostas do escritório, sendo então distribuídas à equipe para o início dos trabalhos em protocolos gráficos:

E sobre escrita e arquitetura, você as enxerga como incompatíveis? Eu me deparei com a frase em que você diz, retrospectivamente, sobre seu projeto de 1972 “A Cidade do Globo Cativo”, e você diz que foi a “primeira aproximação intuitiva da arquitetura de Manhattan feita antes que as pesquisas posteriores para Nova Iorque Delirante viessem a substanciar muitas de suas conjecturas”. Para você a arquitetura seria a intuição e a escrita a razão? Em qualquer caso, qual é a relação entre escrita e arquitetura, o que vem primeiro?

Tecnicamente, escrita. Eu primeiro escrevo para criar uma credibilidade sobre o tipo de arquitetura que eu quero fazer. Atualmente isso se tornou mais diversificado. Parte é descrever a evolução atual da arquitetura. Parte é – como no trabalho em Harvard – nossa preparação para lidar com temas, como a cidade chinesa, que percebemos que serão iminentes em nossa prática. E parte eu considero como pura “escrita”, literatura, como “Generic City” ou “Junk Space”. Eu acredito que isso é muito confuso para as pessoas. Eu investigo gêneros diferentes, tons diferentes, clínicos – Generic City, ou históricos – Junk Space.

[...]

Escrever é a parte cada vez maior. É a soma das declarações que você pode fazer inteiramente por conta própria, pelas quais eu sou o único responsável e que produzo em condições solitárias, e estes dois dados são inacreditavelmente importantes. É a parte não coletiva do nosso pensamento... Ao mesmo tempo, como em

²⁶² No original: “Firstly, you really need to understand that all of OMA’s projects are the result of a collective effort, whether in Rotterdam, where there can be about twenty of us, London, or Greece. It’s by talking, discussing and criticizing one another – through very little designing – that we move forward. For La Villette, it took two months, after the failure of a series of sketches, before we were able to discover, through diagrams, that the only possible solution was simply to illustrate them” (KOOLHAAS, 2019, p. 108).

Lagos, é libertador olhar para coisas que não tem nenhuma relação comigo, é uma entrega à pesquisa. Escrever pode ser tanto o ego máximo quanto o mínimo (KOOLHAAS; COLOMINA, 1998, p. 357-358, tradução nossa)²⁶³.

²⁶³ No original: "How about writing and architecture, did you see them as incompatible? I came across with the sentence where you speak, retrospectively, about your 1972 project 'The City of Captive Globe', and you say it was the 'first intuitive approximation of the architecture of Manhattan done before later research for Delirious New York would substantiate many of its conjectures'. Is architecture for you intuition and writing reason? In any case, what is the relationship between writing and architecture. What comes first? Technically, writing. I first wrote to create a credibility for the kind of architecture I wanted to do. Now it has become more diverse. Part of it is to describe architecture's evolving present... Part of it – like the Harvard work – is to prepare ourselves to deal with issues, like the Chinese city, that you can feel are imminent in the practice. Part of it I consider like pure 'writing', literary, like 'Generic City' or 'Junk Space'. I think that is very confusing to people. I try out different genres, different tones, clinical – Generic city, or hysterical – Junk Space. [...] Writing is the increasingly part. It's the sum of the statements you can make entirely on your own, for which I'm solely responsible and which I produce in solitary conditions, and those two givens are unbelievably important. It's the non-collective part of our thinking... At the same time, such as with Lagos, it is liberating to look at things that have nothing to do with me, a surrender to research. Writing can be both maximum and minimum ego" (KOOLHAAS; COLOMINA, 1998, p. 357-358).

²⁶⁴ Ver capítulo 2 – Exodus, nota 26.

²⁶⁵ Deen foi "estudante assistente" (studentassistentschap) de Rem Koolhaas entre 1990 e 1991 durante sua graduação em arquitetura pela TU Delft. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/wouterdeen/>.

²⁶⁶ Garritzmann atuou como arquiteto no OMA entre 1993 e 1998. Disponível em: <https://www.linkedin.com/in/udo-garritzmann-b50597/>.

²⁶⁷ No original: "OMA is interested in the diagram as an instrument in the design process. In this context, diagrams can be seen as both visual and verbal formulations. OMA's use of diagrams is characteristic of an attitude towards design that centres on research and renewal. In its quest for new readings of contemporary conditions, OMA is always receptive to non-architectural information. The implicit hypothesis seems to be that any piece of information can potentially generate an architectural theme or concept. Diagrams have proved to be effective instruments in this regard, converting data into phenomena, combining intellect and imagination, and conceptualizing a project by making use of images, metaphors, models and signs" (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 83).

²⁶⁸ Ver declaração do arquiteto sobre o papel dos diagramas em La Villette no capítulo anterior.

Os diagramas se tornam, portanto, as ferramentas que irão oferecer os subsídios para que as propostas estabelecidas através da abordagem literária de Koolhaas sejam planejadas em possibilidades espaciais. Neste processo, criado pelo escritório durante o desenvolvimento de La Villette, todas as informações disponíveis sobre o programa, o contexto e suas relações, são transportados para contextos visuais. A grande questão colocada neste método se assemelha ao manifesto de Armando²⁶⁴ (onde o trabalho do artista deveria consistir em uma seleção pessoal da realidade), no qual, mais importante do que interpretar a realidade é intensificá-la. A arte (neste caso, a arquitetura) opera a partir de uma aceitação consistente da realidade (isolar, anexar). O artista, que não é mais um artista: mas um olho renovado, metódico (ARMANDO, 1964, p. 22). Estes princípios de aplicação do diagrama como instrumentos de geração de conceitos na prática do OMA são explicitados de forma bastante clara no artigo escrito por Wouter Deen²⁶⁵ e Udo Garritzmann²⁶⁶, ex-colaboradores de Koolhaas em Delft e no OMA:

O OMA está interessado no diagrama como um instrumento do processo de projeto. Nesse contexto, os diagramas podem ser vistos tanto como formulações visuais quanto verbais. O uso de diagramas pelo OMA é característico de uma atitude em relação ao projeto que se concentra em pesquisa e renovação. Em sua busca por novas leituras das condições contemporâneas, o OMA está sempre aberto a informações não arquitetônicas. A hipótese implícita parece ser a de que qualquer informação pode potencialmente gerar um tema ou conceito arquitetônico. Os diagramas têm se mostrado instrumentos eficazes nesse sentido, convertendo dados em fenômenos, combinando intelecto e imaginação, e conceituando um projeto a partir de imagens, metáforas, modelos e signos (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 83, tradução nossa)²⁶⁷.

Esta descoberta do potencial heurístico do diagrama como uma ferramenta de ampliação da capacidade cognitiva, conforme destaca Koolhaas²⁶⁸, foi um instrumento fundamental para o desenvolvimento do projeto de La Villette e, como vimos acima, foi igualmente empregado para a investigação das possibilidades de espacialização do programa

de renovação do Panóptico de Arnheim. O método de análise da realidade proposto por Armando no Haagse Post (e incorporado por Koolhaas), se soma ao MPC de Dalí para produzir montagens inventivas de combinações de dados, construindo leituras inéditas da realidade a partir das quais são investigadas novas formas de sociabilidade através da rearticulação inventiva de padrões espaciais:

No início de cada projeto, vários aspectos, como programa, restrições, regulamentos, localização, etc., devem ser inventariados. Uma compreensão abrangente da tarefa, até o último detalhe, é o ponto de partida e uma pré-condição para o processo de projeto. O OMA geralmente emprega um método gráfico para conseguir isso. Por meio da representação gráfica, os dados abstratos são concretamente materializados e as características estruturais gerais podem ser registradas e descritas. Às vezes, a visualização dos dados por si só revelará a essência ou a chave de um conceito. A maneira automática e consistente como os fatos são mapeados pode ser descrita como burocrática. O momento criativo está na questão do que é representado e como. Seleção, redução e simplificação são mecanismos ativos neste processo (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 83, tradução nossa)²⁶⁹.

Não por acaso, portanto, a produção literária de Koolhaas não se assemelha aos padrões usuais de texto que geralmente acompanham os projetos de arquitetura. Distante de uma apresentação linear do projeto, geralmente em tom descritivo, através da qual os arquitetos costumam pontuar as demandas do cliente, as possibilidades encontradas, restrições orçamentárias ou de suprimento e as soluções encontradas pelo escritório (via de regra em uma relação pergunta-resposta, par-e-passo entre imagens e escrita). Os textos de Koolhaas apresentam uma postura de reflexão sobre a arquitetura, o programa e a relação urbana do objeto que não respondem apenas às questões impostas pelo cliente, mas que incorporam uma agenda própria de engajamento sobre aspectos da vida na cidade, a passagem do tempo, materialidade e efemeridade, o propósito da profissão, entre outras análises que se inserem em um campo de pensamento cultural muito mais abrangente.

²⁶⁹No original: "[...] At the beginning of every project various aspects, such as programme, restrictions, regulations, location, etc., have to be inventoried. A comprehensive grasp of the assignment, down to the last detail, is the point of departure of and a precondition for the design process. OMA often employs a graphical method to achieve this. Through graphic representation, abstract data are rendered concrete, and general structural characteristics can be recorded and described. Sometimes, visualization of the data alone will reveal the essence of or key to a concept. The automatic and consistent way in which the facts are charted could be described as bureaucratic. The creative moment lies in the question of what is charted and how. Selection, reduction and simplification are mechanisms that are active in this process" (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 83).

Rem Koolhaas também costuma usar expressões metafóricas para transmitir um conceito [...] Por meio de analogias metafóricas com mecanismos operacionais de outras disciplinas [...] são desenvolvidos princípios organizacionais inovadores; além disso, as forças inconscientes, irracionais e emocionais que desempenham um papel na organização urbana tornam-se endereçáveis. A metáfora é fundamental para organizar os componentes de um projeto. É esse potencial organizador que faz da metáfora um diagrama, mais do que uma referência visual. A metáfora é o equivalente linguístico do diagrama (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 83-92, tradução nossa)²⁷⁰.

Conforme o artigo descreve, os textos produzidos por Koolhaas à frente do OMA possuem uma estrutura narrativa, estilo de frases e mesmo uma escolha de palavras bastante distintas daquelas que costumam compor o discurso tradicional da disciplina. Reflexões indiretas e mesmo abstratas, referidas em léxicos figurados e metafóricos são termos usuais na produção do arquiteto holandês. Palavras tradicionalmente associadas a outros campos de conhecimento como lobotomia, cisma, atavismos, ou expressões recorrentes como “nó-gordio” ou “procrusteano” são apenas alguns dos exemplos com os quais Koolhaas costuma ilustrar suas sentenças. Através de uma escrita metafórica e epigramática, o arquiteto demonstra um modo de investigação apartado do pragmatismo objetivo que se tornou sinônimo da profissão.

As diferenças são evidentes mesmo em relação à produção escrita do próprio OMA, como no recém-lançado OMA NY: Search Term²⁷¹, a primeira publicação do escritório concebida, escrita e organizada pelos sócios do OMA Shohei Shigematsu e Jason Long. O livro-portfólio, que reúne 20 projetos desenvolvidos pelo escritório desde a inauguração de sua sede na ilha de Manhattan (2006) até o período pandêmico de 2020, paradoxalmente rompe com a “tradição em inovação” característica das publicações do OMA, e segue a tradição dos coffee-table-books tradicionais e minimalistas do mercado arquitetônico. Os textos, sucintos e diretos, trazem a descrição objetiva de problemáticas clássicas do campo profissional como “estimular o fluxo”, “forjar novas conexões”, “trazer a luz para dentro”, “distribuir as cargas”. Que evidenciam a ausência do sócio-fundador do escritório em sua produção.

²⁷⁰ No original: “Rem Koolhaas, too, often uses metaphorical expressions to convey a concept [...] By means of metaphorical analogies with operating mechanisms from other disciplines [...] innovative organizing principles are developed; moreover, unconscious, irrational and emotional forces that play a role in urban organization become addressable. The metaphor is instrumental in organizing the components of a project. It is this organizing potential that makes of the metaphor a diagram, more than a visual reference. The metaphor is the linguistic equivalent of the diagram” (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 83-92). Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/48/DiagrammingTheContemporary>.

²⁷¹ SHIGEMATSU, S.; LONG, J. OMA NY: Search Term. Nova Iorque: Rizzoli, 2021.

Figura 128 – Gráfico representando o incremento de funcionários na equipe do OMA entre 1972 e 1993



Fonte: Koolhaas, 1995, contracapa.

Arquitetos como Deen e Garritzmann pertencem à geração integrada ao OMA após o projeto do Netherlands Dance Theatre (1981-1987), quando Koolhaas passa a dar aulas na TU-Delft (1988-1989) como forma de se conectar às novas gerações e angariar membros para sua equipe crescente devido às novas demandas de projetos trazidas pelo sucesso da obra “inaugural” do escritório. Como pode ser visto no gráfico que ilustra contracapa de abertura de S, M, L, XL, após a aprovação do projeto legal pela prefeitura (1983) a equipe do OMA salta de 15 para 35 membros (inauguração do NDT), se mantendo neste mesmo patamar durante todo ano de 1987 para voltar a um crescimento vertiginoso em 1988 – quando o escritório começa os preparativos para a exposição *The First Decade*, recebe encomendas de grande porte (como a Eurodisney), e participa de competições importantes como o NAI e o Kunsthal. A proximidade (15 km) entre Delft e a sede do OMA em Roterdã é, muito provavelmente, um dos motivadores da sua escolha e a ampliação sensível de funcionários holandeses (como pode ser vista abaixo) e o desaparecimento dos arquitetos gregos da equipe também são compatíveis com o desligamento de Zenghelis e a necessidade de Koolhaas de se cercar de pessoas mais próximas com quem ele pudesse não apenas ter uma conexão mais intensa quanto estabelecer seu controle e influência.

Figura 129 – Gráfico representando as mudanças em relação a nacionalidade dos funcionários da equipe do OMA entre 1972 e 1993



Fonte: Koolhaas, 1995, p. xi.

[...] eu não estava particularmente envolvido em outros projetos, mas em 87, quando o Teatro de Dança foi terminado, eu assumi o comando do escritório e fiz projetos como o Instituto de Arquitetura em Roterdã e a Prefeitura em Haia. E isso para mim foi o começo de um novo ciclo: eu me senti livre, assumi a direção do escritório e ousei estar sozinho. Também foi o momento que minha parceria com Elia Zenghelis acabou; [...] eu fiquei mais interessado em envolver outras pessoas nos projetos. E daquele momento em diante, nós organizamos a maioria das novas competições em equipes, uma parte era do escritório, e outra parte de fora. E essa fórmula gerou o tipo de explosão que aconteceu na competição da Biblioteca e com o edifício em Karlsruhe (KÖOLHAAS, 1998, p. 17, tradução nossa)²⁷².

²⁷² No original: “[...] I was not particularly involved in other projects, but in the '87, when the Dance Theater was finished, I took charge of the office and did projects like the Architecture Institute in Rotterdam and City Hall in Den Haag. And this was for me the beginning of a new cycle: I felt liberated, took the direction of the office and dared to be alone. That was also the moment that the partnership with Elia Zenghelis dissolved; [...] I have become more interested in involving other people in the designs. And from that moment onwards, we organized most of the new competitions with teams, partly from the office, but partly from outside. And such a formula generated the kind of explosion that took place with the Library competition and with the building in Karlsruhe” (KÖOLHAAS, 1998, p. 17).

Entretanto, diante de uma equipe nova, composta em grande parte por arquitetos jovens, o papel decisório fundamental para o andamento das propostas continuaria a ser realizado por Koolhaas, porém, com o arquiteto acumulando também os papéis de relações públicas e a representação comercial do escritório, os diálogos gráficos presenciais precisaram ser substituídos por uma comunicação analógica à distância, possibilitada pelos aparelhos de fax, um equipamento que havia se popularizado nos anos 80 e que permitia ao escritório discutir dúvidas e possibilidades de projeto com o arquiteto em seu trânsito ininterrupto em busca por novos clientes (GARRITZMAN; DEEN, 1998).

O OMA teve seu primeiro aparelho de fax instalado em meados dos anos oitenta; esse eletrodoméstico se tornaria um meio essencial de comunicação entre o escritório e Rem Koolhaas sobre o andamento dos projetos. O fax combina a natureza reflexiva da escrita com a rapidez de uma chamada telefônica. O conteúdo de uma mensagem de fax é determinado por um fator de tempo e pela resolução relativamente granulada da impressão. O fator tempo quase garante por si mesmo que apenas as coisas mais importantes sejam ditas sobre o que aconteceu em um ou alguns dias. Desta forma, um projeto é formulado de forma concisa – também em termos linguísticos – em um estágio inicial. A tecnologia do fax dita a natureza dos desenhos em relação à escala, espessura da linha, tons de cinza, finura da malha, complexidade, etc.; embora desenhos de qualquer tipo possam ser enviados pelo aparelho, desenhos com linhas finas precisam passar pelo filtro da granulação grossa do fax. Talvez isso explique a preferência do OMA por desenhar com uma caneta esferográfica. Uma linha feita com a esferográfica está lá ou não está; não há tons de cinza “vagos”, o que conduz à seleção, redução e simplificação. A linha da esferográfica é nítida, rápida, seca imediatamente e pode ser enviada por fax. O fax torna-se parceiro na busca da simplicidade. Com o surgimento do fax, a clareza e a urgência, a intencionalidade e a seletividade do diagrama adquirem uma suspensão técnica, um catalisador inconsciente. Isso culmina com a publicação de “6 projetos” em “Lille”, na verdade duas pilhas de diagramas enviados por fax com a fonte “*Helvetica* enviada por fax” na capa, o que enfatiza a importância do diagrama para o método de projeto do OMA (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 89, tradução nossa)²⁷³.

A confluência destas transições ocorrerá precisamente no ano de 1989, quando as mudanças implementadas por Koolhaas no OMA, a partir da inauguração do Netherlands Dance Theater (1987), começam a produzir resultados palpáveis nos projetos do escritório. A saída de Zenghelis exigiria assumir o controle total do escritório; o recrutamento de novos alunos através das aulas em Delft tornaria a incorporação do fax uma medida compulsória; o desenvolvimento do método diagramático significaria investir mais tempo no processo de coleta de dados, seleção, simplificação e redução; processos mais complexos correspondem à maiores investimentos financeiros; o escritório passa a prescindir de outras formas de captação de recursos através da Groszstadt (publicações, exposições, pesquisas); tudo isso culminará com o engajamento do escritório em 5 competições internacionais e uma exposição individual acontecendo de forma quase simultânea no ano de 1989.

²⁷³ No original: “OMA had its first fax installed around the mid-eighties; this appliance was to become an essential medium in communications between the office and Rem Koolhaas about the progress of designs. A fax combines the reflective nature of writing with the immediacy of a telephone call. The content of a fax message is determined by a time factor and the relatively coarse-grained resolution of the print. The time factor almost ensures by itself that only the most important things are said of what has taken place within one or a few days. In this way, a project is concisely formulated – also in linguistic terms – at an early stage. Fax technology dictates the nature of the drawings with regard to scale, line thickness, grey tones, fineness of mesh, complexity, etc.; While drawings of any kind can be sent by post, fine-lined drawings have to pass through the coarsegrained sieve of the fax. Perhaps this explains OMA’s preference for sketching with a ballpoint pen. A ballpoint line is either there or it is not there; there are no ‘vague’ grey tones, which is conducive to selection, reduction and simplification. The ballpoint line is clear, quick, dries immediately and can be faxed. The fax becomes a partner in the pursuit of simplicity. With the rise of the fax, the directness and immediacy, the purposiveness and selectiveness of the diagram acquire a technical pendant, an unconscious catalyst. This culminates in the publication of ‘6 projects’ en ‘Lille’ actually two piles of faxed diagrams with the ‘Helvetica faxed’ font on the cover which underlines the importance of the of the diagram for the design method of OMA” (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 89).

Figura 130 – Exposição First Decade realizada em Roterdã no museu Boijmans van Beuningen. Uma das primeiras ações coordenadas por Donald van Dansik à frente da Groszstadt, o braço midiático do OMA anterior à criação do AMO



Fonte: <https://www.oma.com/projects/the-first-decade>. Acesso em 12 mar. 2022.

1989

O ano de 1989, marcado pela exposição First Decade – referente à primeira década de atividade do escritório (1978-1988)²⁷⁴, coordenada pelo então sócio do OMA Donald van Dansik à frente da recém-criada Groszstadt (Metrópole) –, também é emblemático para a história de Rem Koolhaas por encerrar o período de transição entre o papel e o concreto. O OMA não apenas já havia “estreado” profissionalmente com o Netherlands Dance Theater (1987), como também engrossara seu portfólio com a inauguração (em 1988) de três projetos diferentes em perfil e escala: o conjunto de edifícios residenciais De Brink Apartments, a moradia unifamiliar Patio Villa, e o projeto urbano IJ Plein²⁷⁵. A notoriedade crescente do escritório resulta da conjunção de três fatores distintos: a capilaridade da influência de Rem Koolhaas sobre o mercado editorial (conhecer as pessoas certas nos lugares certos, na hora certa), o investimento constante do escritório em exposições públicas do seu portfólio (que permitiram ao OMA alardear suas qualidades e destacar seus “diferenciais”), e a competência incontestável de Koolhaas não somente como arquiteto, mas também como um ferrenho negociador, capaz de conseguir grandes projetos para o escritório. Esta reunião incomum de características possibilitou o convite feito por Arata Isozaki para o desenvolvimento de um edifício residencial em Fukuoka (Nexus Housing – 1987/1991) e o comissionamento do OMA para o

²⁷⁴ Apesar do OMA ter sido oficialmente fundado na madrugada de 01 de janeiro de 1975, até o ano de 1978 (ano da publicação de *Delirious New York*) suas atividades pertenciam exclusivamente ao campo teórico, com textos, pinturas e projetos provocativos para a cidade de Nova Iorque baseados nas reflexões produzidas de forma mais ou menos coletiva entre os quatro sócios, conforme discutimos no início do capítulo. A partir de 1978, com a participação no concurso para a expansão do Parlamento Holandês (Binnenhof), o OMA passa a se colocar oficialmente como um escritório de projetos. Por essa razão, para Rem Koolhaas, a exposição First Decade tem especial importância, justamente por afirmar a transição do escritório do campo das ideias para a prática profissional verdadeira.

²⁷⁵ O projeto IJ Plein correspondeu a uma intervenção urbana de médio porte na cidade de Amsterdã, na qual o OMA foi responsável não somente pelo projeto de intervenção como também desenvolveu um dos sete blocos de habitação e comércio propostos no plano (os outros 6 foram realizados por diferentes arquitetos convidados por Rem Koolhaas) e foi responsável pelo projeto da escola e ginásio de esportes que compõe o conjunto.

desenvolvimento do que seria, muito provavelmente, a mais ambiciosa intervenção urbana dos anos 1990: o complexo Euralille²⁷⁶.

O ano de 1989 foi particularmente auspicioso para o escritório, tendo participado de cinco grandes concursos internacionais (três dos quais praticamente simultâneos), o OMA pôde colocar à prova, as novas dinâmicas do escritório. Dos 5 concursos realizados pelas equipes de Koolhaas naquele ano, o escritório sairia vencedor em duas ocasiões: no projeto para o Zeebrugge Sea Terminal (Terminal Marítimo de Zeebrugge) e no Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Centro de Arte e Tecnologia de Mídia), abreviado para ZKM. O escritório ainda conquistaria uma menção honrosa por sua proposta para a Très Grande Bibliothèque (TGB) – a famosa Biblioteca Nacional da França, um concurso que acabaria vencido pelo arquiteto francês Dominique Perrault –, no qual o nome de Rem Koolhaas e do OMA ganhariam novamente os holofotes, mesmo sem terem sido um dos projetos finalistas²⁷⁷.

[...] Os projetos para o Sea Trade Centre em Zeebrugge, a Bibliothèque de France em Paris e o Zentrum für Kunst und Medientechnologie em Karlsruhe foram produzidos durante um período intenso em que a OMA trabalhou em propostas para cinco concursos de projeto ao mesmo tempo, com cada um precisando ser entregue com três semanas de intervalo. Para cumprir essa tarefa, o escritório foi dividido em equipes; além disso, vários ex-funcionários e amigos foram convidados a integrar a equipe e colaborar. Ficou decidido trabalhar simultaneamente nos cinco projetos, utilizando essa atmosfera de concentração criada, para não só conceber soluções pragmáticas, mas também submeter vários aspectos do trabalho de cada grupo a uma reavaliação, fermentando gradualmente uma espécie de tédio no escritório (LOOTSMA, 2019 [1990], p. 176, tradução nossa)²⁷⁸.

BIBLIOTECA

O processo de projeto para a TGB, introduziu um fator de trabalho ainda inédito nas propostas do OMA: a grande escala. Muito embora o princípio manhattanista da monumentalidade dos arranha-céus nova iorquinos (automonumento) houvesse sido uma questão elaborada por Koolhaas em DNY, na prática o escritório jamais havia enfrentado um projeto com as proporções ciclópicas do programa da Biblioteca Nacional da França: 250.000 m². Para efeito de comparação, o NDT (que, até 1989, havia sido a maior obra realizada pelo OMA) possuía 7.260m², ou seja, Rem

²⁷⁶ O complexo Euralille é uma intervenção urbana de aproximadamente 800.000 m² realizada na cidade de Lille na França para a criação de uma estação de integração de linhas do TGV (trem de alta velocidade). A cidade de Lille corresponde a um importante entroncamento de vias que interligam as cidades de Paris, Londres, Bruxelas, Amsterdã e Dusseldorf. O programa incluiu, além da estação do TGV, um centro de convenções (também projetado pelo OMA), um hotel projetado por Kazuo Shinohara (posteriormente atribuído a Marie e François Delhay), um shopping projetado por Jean Nouvel e duas torres de escritórios, uma projetada por Christian de Portzamparc e outra projetada por Claude Vasconi.

²⁷⁷ O concurso, o último dos “Grand Travaux” da era Mitterrand, foi presidido pelo arquiteto sino-americano I. M. Pei e selecionou 4 projetos, dos quais a proposta de Dominique Perrault foi a escolhida pelo presidente francês. A proposta de Koolhaas recebeu uma menção honrosa que lhe rendeu ampla cobertura da imprensa. Ver STATHATOS, I. (2016, summer). Le Vide: The Time Rem Failed to Seduce François. San Rocco, Clients (12). P. 119. Para uma visão sobre a cobertura de imprensa recebida pelo OMA neste período, ver GERREWEY, 2019, capítulo 6 The fall of the wall. (1989-1996): the forces of the wave.

²⁷⁸ “[...] The designs for the Sea Trade Center in Zeebrugge, the Bibliothèque de France in Paris and the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe were produced during an intense period in which OMA worked on submissions for five design competitions at once, with each needing to be delivered three weeks apart. To meet that task, the office was divided up into teams; in addition, several former staff and friends were asked to come in and assist. The decision was made to work on all five projects simultaneously, while using the atmosphere of concentration thus created to not only devise pragmatic solutions, but also subject various aspects of each group’s work to reevaluation, gradually fermenting a sort of tedium in the office” (LOOTSMA, 2019 [1990], p. 176).

Koolhaas e os jovens arquitetos da sua equipe precisavam lidar com um edifício quase 35 vezes maior do que a construção mais desafiadora já realizada pelo escritório²⁷⁹. Ao mesmo tempo, é justamente a partir da experiência técnica derivada do processo do NDT que Koolhaas lançará as bases de reflexão sobre os sistemas estruturais que tornarão possível a concepção da transmissão de cargas elaborada para a proposta da TGB:

O Teatro de Dança em Haia é o edifício onde eu me envolvi seriamente com a estrutura pela primeira vez. Se você observar o telhado e um pouco da ginástica estrutural do foyer, você pode notar o início de um interesse pela estrutura. O "bar suspenso", por exemplo, suporta 200 pessoas. Dependendo se eles estão do lado norte ou sul, o tubo que o sustenta é tracionado ou comprimido. Assim, o comportamento estrutural muda completamente; não se trata apenas de resolver as cargas, mas de uma demonstração da instabilidade do comportamento da estrutura.

O que foi interessante na Biblioteca em Paris é que isso me permitiu realmente identificar e tentar lidar com o que era absurdo e "impossível" em grandes edifícios. Eles são, é claro, em termos de toda a extensão da história da arquitetura, um fenômeno novo, pouco abordado na teoria da arquitetura, negligenciado por críticos e arquitetos, e introduzem questões importantes. Quanto mais trabalhávamos nisso, mais eu conseguia articular as intuições e críticas das quais eu nunca tive plena consciência, mas que deviam estar presentes desde que trabalhei em Delirious New York.

A primeira questão que me interessa enormemente é como, em qualquer grande estrutura, a distribuição de cargas se torna cada vez maior em direção à parte inferior dos edifícios, de modo que no solo você fica literalmente bloqueado por uma "herança" estrutural e mecânica que vem de "cima". Você poderia propor uma metáfora de um edifício alto ou qualquer grande edifício, como a redução sistemática da liberdade até o lugar em que ela é mais importante, no térreo (KOOLHAAS, 1998, p. 20, tradução nossa)²⁸⁰.

O projeto da Biblioteca deriva, portanto, de dois processos de reflexão realizados de forma simultânea e que se retroalimentam consecutivamente. O primeiro deles, que pode ser estabelecido como teórico, ou filosófico, investiga a relação cultural a ser proposta para o objeto, tomando como ponto de partida o caráter simbólico desejado pelos organizadores do concurso, e estabelecido através do programa de necessidades a ser cumprido. Seguindo esta linha de projeto o OMA

²⁷⁹ Nas palavras de Koolhaas, o processo do NDT foi descrito como "[...] um buraco negro por anos, completamente intoxicante, um pesadelo." (KOOLHAAS, 1998, p. 16, tradução nossa). No original: "[...] a black hole for years, completely exhilarating, nightmarish" (KOOLHAAS, 1998, p. 16).

²⁸⁰ No original: "The Dance Theater in The Hague is the building where I first became seriously involved with structure. If you see the roof and some of the structural gymnastics in the foyer, you could note the beginnings of an interest in structure. The 'Skybar' for instance supports 200 people. Depending on whether they stand on the north or the south, the tube that holds it is either stretched or compressed. So, the structural behavior change completely; it is not a matter of just solving the loads, but a demonstration of unstable structural behavior. What was interesting about the Library in Paris is that it allowed me to really identify and try to deal with what was absurd and 'impossible' about big buildings. They are, of course in terms of the entire length of architectural history, a new phenomenon, barely dealt with in architectural theory, neglected by critics and architects as raising serious issues. The more we worked on them, the more I was able to articulate the intuitions and critiques that I was never very conscious of, but that must have been present since I was working in Delirious New York. The first issue that interests me enormously is how in any large structure, the distribution of loads becomes bigger and bigger towards the lower part of the buildings, so that on the ground you are literally blocked by a structural and mechanical 'inheritance' that comes from 'above'. You could propose a metaphor of a high rise building or any big building, as the systematic reduction of freedom towards where it matters most, on the ground" (KOOLHAAS, 1998, p. 20).

também leva em consideração as questões urbanas colocadas pelo sítio estabelecido pelo concurso. O segundo processo, que chamaremos de “técnico”, parte dos pressupostos do programa, porém se atenta aos aspectos aritméticos que precisam ser atendidos, e observa as restrições determinadas pelo código de obras. As reflexões desenvolvidas através desta abordagem pragmática sobre o sistema estrutural, iluminação natural, gabaritos de altura e recuos, são derivadas das primeiras concepções teóricas do objeto. O desenvolvimento técnico do projeto, entretanto, materializa elementos da fachada, estabelece conexões entre áreas do programa, fluxos de pessoas e infraestrutura, relações estruturais que impactam retroativamente na concepção inicial (teórica do objeto). Tal dinâmica fica mais clara quando cotejada com as ilustrações do processo de projeto e as declarações do próprio Koolhaas a respeito deste concurso:

[...] eu acho que um dos elementos mais férteis e provocativos do programa da biblioteca em Paris foi reformular o conceito de um “equipamento público”, e de “instituição” em meio ao completo colapso da esfera pública – e, certamente, de sua imagem clássica. Contra a homogeneização óbvia da mídia eletrônica, contra o apagamento da necessidade de lugar, contra o triunfo da fragmentação... (KOOLHAAS, 1998, p. 24, tradução nossa)²⁸¹.

A proposta do concurso estabelecia como local de implantação um terreno localizado quase junto ao anel viário externo que marca os limites urbanos de Paris, tendo como vizinhos, ao sul os trilhos de trem, ao norte o rio Sena. O programa ambicioso previa a construção de cinco bibliotecas integradas que deveriam comportar toda a produção cultural pós-1945, o que incluiria além de livros e periódicos, uma cinemateca capaz de abrigar todo o acervo audiovisual produzido no período (KOOLHAAS, 1995, p. 610). A primeira etapa conduzida por Koolhaas e sua equipe no OMA encarregada do concurso – conforme sugere o discurso oficial sobre o projeto, publicado em S, M, L, XL (pp. 602-661) –, parte do questionamento do arquiteto sobre qual deveria ser a postura do escritório diante do enfrentamento das questões imponderáveis colocadas pelos concursos:

²⁸¹ “[...] I find that one of the most pregnant and provocative elements of the library program in Paris was to re-formulate the idea of a ‘communal facility’, and ‘entity’ in the midst of a complete collapse of the public realm – and certainly of its classical appearance. Against the obvious homogenization of electronic media, against the erasure of the necessity of place, against the triumph of fragmentation...” (KOOLHAAS, 1998, p. 24).

Ciência Estranha: Trechos de um Diário. 29 de Abril de 1989.

Caro Diário, nós queremos vencer essa competição ou não? É claro, júris, não arquitetos, decidem competições, mas primeiro temos o nosso próprio julgamento, invisível: para cada projeto existe um além – um campo no qual nenhum júri nos seguirá. Maior do que a derrota total de todas as conspirações, pressões políticas, corrupção flagrante – todas aquelas “obras-primas” que eles não concederam o primeiro prêmio – é a tragédia dos trabalhos ainda mais brilhantes que nós sequer ousamos imaginar. Querer vencer uma competição não é o mesmo que fazer o seu melhor trabalho possível. De qualquer modo, não seja paranóico; esqueça os nomes, júris são meramente uma amostra estatística, sua “atuação” é apenas uma mensagem do mundo real (você não mata o mensageiro)²⁸². (KOOLHAAS, 1995, p. 604, tradução nossa)²⁸².

²⁸² No original: “Weird Science: Excerpts from a Diary. April 29, 1989. Dear Diary, do we want to win this competition or not? Of course, juries, not architects, decide competitions, but first there is our own, invisible judgment: for each project there is a beyond – a domain where no jury will follow. Greater than the total loss of all the conspiracies, political pressures, blatant corruption – all those ‘masterworks’ that they didn’t give first prize – is the tragedy of the even more brilliant works that we didn’t dare to imagine. Wanting to win a competition is not the same as wanting to do your best possible work. Anyway, don’t be paranoid; forget names, juries are a mere statistical sample, their ‘plots’ just a message from the real world (you don’t kill the messenger)” (KOOLHAAS, 1995, p. 604).

²⁸³ No original: “The ambition of this project is to rid architecture of responsibilities it can no longer sustain and to explore this new freedom aggressively. It suggests that, liberated from its former obligations, architecture’s last functions will be the creation of the symbolic spaces that accommodate the persistent desire for collectivity” (KOOLHAAS, 1995, p. 604).

²⁸⁴ Muito possivelmente os trechos publicados pertencem a um registro original de Koolhaas realizado durante este processo, conforme pode ser lido em “The Architecture of Publication”, uma entrevista com Rem Koolhaas realizada por Beatriz Colomina na famosa *El Croquis* (n. 134/135 – OMA [II] – 2007). O OMA possuiu uma relação obsessiva (embora caótica) com o registro de todos os processos do escritório (projetos, exposições, palestras, etc), contudo, é evidente que existe um processo de curadoria (seleção, redução, simplificação) no qual o que está publicado corresponde aquilo que foi selecionado para a construção da imagem desejada pelo escritório. Esta seleção não torna o conteúdo menos verdadeiro, porém é um recorte intencional, e, portanto, não isento.

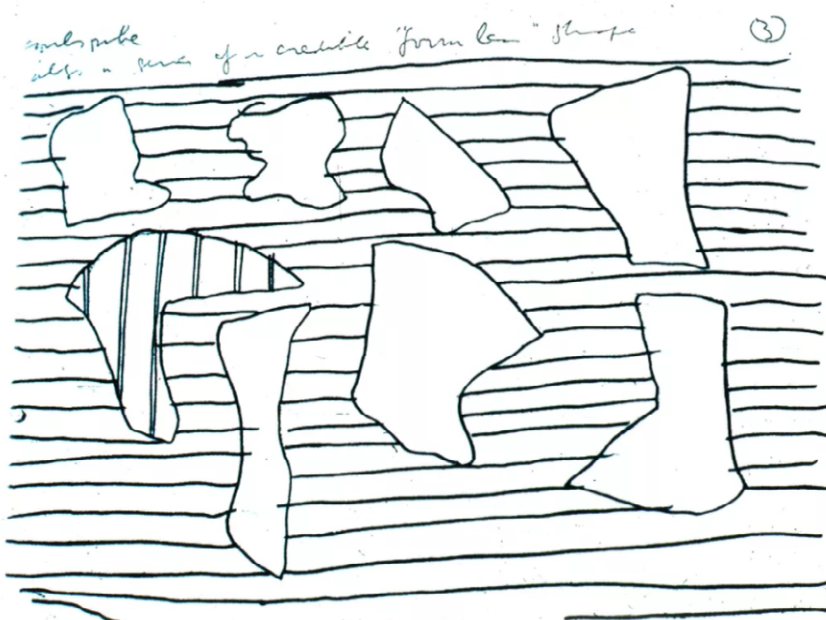
As reflexões de Koolhaas questionam a escala do projeto – tanto pela dimensão gigantesca das áreas solicitadas (“13 x ZKM, 10 x Zeebrugge”) quanto pela expectativa de público determinada no edital (“a previsão é receber de três a cinco vezes mais visitantes que o Beaubourg”) –, em uma implantação periférica (para os padrões parisienses) e retomam as premissas do automonumento manhattanista ao discutir as possibilidades verdadeiras de integrar um objeto urbano nestas proporções ao contexto urbano planejado para sua construção. Igualmente são apontadas pelo arquiteto as aparentes contradições entre a pretensão megalomaniaca de armazenamento físico de um acervo gigantesco justamente em um momento em que as possibilidades digitais surgem no horizonte tecnológico como alternativas reais de arquivamento. As premissas para o desenvolvimento da proposta são, dessa forma, resumidas pelo arquiteto através da seguinte colocação:

A ambição deste projeto é livrar a arquitetura de responsabilidades que ela já não é capaz de atender, e explorar essa nova liberdade de modo agressivo. Isso significa que, liberta de suas antigas obrigações, as funções derradeiras da arquitetura serão a criação de espaços simbólicos para abrigar nosso desejo permanente de coletividade (KOOLHAAS, 1995, p. 604, tradução nossa)²⁸³.

As passagens seguintes deste “diário”²⁸⁴ demonstram as idas e vindas do processo de projeto realizado pelo OMA neste concurso durante o período das seis semanas dedicadas ao projeto, desde os croquis iniciais até a solução final. Somos expostos às crises de identidade (verdadeiras

ou simuladas?) e às dúvidas desencadeadas em Rem Koolhaas sobre a necessidade crescente de diferenciação formal exigida para a profissão²⁸⁵. Também vemos rascunhos de propostas e as críticas produzidas pelo próprio escritório sobre fragilidades e aspectos problemáticos de cada uma, até que, “na terceira semana”, um dos croquis desenvolvidos durante o projeto do ZKM é utilizado como ponto de partida para a discussão sobre a concepção tridimensional a ser adotada para o arranjo do programa.

Figura 131 – Croqui da proposta inicial para o ZKM utilizado como ponto de partida para o desenvolvimento da proposta de arranjo formal para a TGB



Fonte: <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>. Acesso em 15 dez. 2021.

Um velho croqui para o ZKM, repentinamente frutifica. Imagine um edifício formado por espaços regulares e irregulares, onde as partes mais importantes da edificação consistem na ausência de edifício. O regular aqui é o arquivo; o irregular, áreas de leitura, não projetadas, simplesmente escavadas. Esta concepção poderia nos libertar dessa condição deprimente de fingir que inventamos? (KOOLHAAS, 1995, p. 626, tradução nossa)²⁸⁶.

A partir dessa estratégia inicial, o OMA passa a organizar o programa em um único bloco de edificação, no qual o processo de subtração cria as áreas de encontro, de convívio, de ação propriamente dita, em oposição ao maciço que representa as áreas de acervo, necessariamente regulares

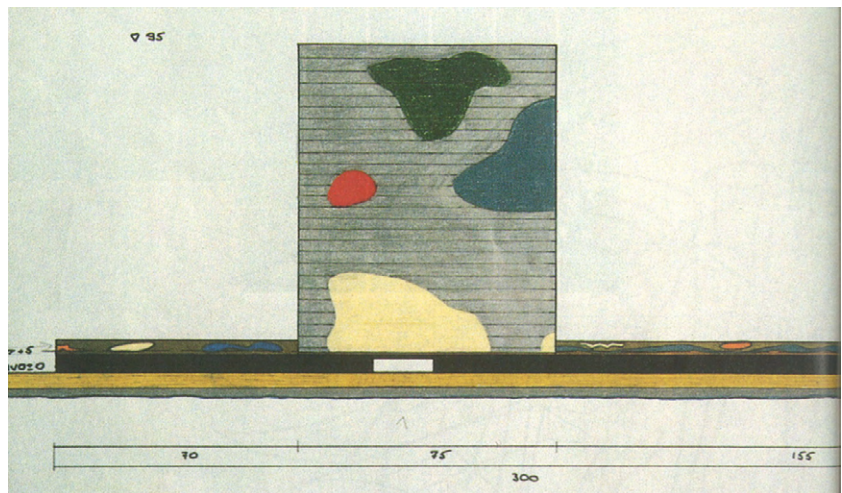
²⁸⁵ Uma questão, que, como veremos no capítulo seguinte, será parte das questões indutoras do desenvolvimento dos diagramas de dados, um instrumento capaz de libertar a arquitetura desta condição insustentável de inovação baseada em critérios subjetivos dependentes da criatividade dos profissionais. As possibilidades pragmáticas oferecidas pela interpretação de dados do programa permitirá o abandono de padrões estéticos e a adoção do estranho e diferente como respostas do programa a situações e contextos específicos. Uma condição duplamente libertadora para a arquitetura e para o arquiteto.

²⁸⁶ No original: “An old sketch for ZKM, suddenly pregnant. Imagine a building consisting of regular and irregular spaces, where the most important parts of the building consists of an absence of building. The regular here is the storage; the irregular, reading rooms, not designed, simply carved out. Could this formulation liberate us from the sad mode of simulating invention?” (KOOLHAAS, 1995, p. 626).

e contínuas tanto por necessidades técnicas de distribuição de carga quanto pela demanda de organização que é fundamental a qualquer tipo de arquivo:

A Enorme Biblioteca é compreendida como um bloco sólido de informação, um repositório de todas as formas de memória – livros, CDs, microfichas, computadores, bancos de dados. Neste bloco, os grandes espaços públicos são definidos pela ausência de construção, vazios escavados no sólido de informação. Flutuando na memória, eles são múltiplos embriões, cada com sua própria placenta tecnológica” (KOOLHAAS, 1995, p. 616, tradução nossa)²⁸⁷.

Figura 132 – Primeira proposta formal concebida pelo arquiteto Georges Heintz do OMA



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 644.

A dimensão do programa, contudo, torna o sólido de informação um bloco cúbico de 100 metros de aresta (100x100x100), o que impõe aos arquitetos do OMA alguns problemas de ordem técnica e outros de natureza filosófica. O primeiro dos desafios construtivos responde às condições de luminosidade e ventilação que precisam ser oferecidas no interior do bloco. Devido ao afastamento entre fachada e núcleo (50 metros), e as necessidades específicas de proteção do acervo, a adoção de sistemas de iluminação e ventilação artificiais é uma premissa obrigatória. Entretanto, tal condição impõe ao caminhamento das infraestruturas um percurso de grande extensão no qual as seções dos dutos necessariamente comprometerão sobremaneira o pé direito disponível e, igualmente, ampliarão os pontos de conflito com a estrutura.

²⁸⁷ No original: "The Very Big Library is interpreted as a solid block of information, a repository of all forms of memory – books, laser disks, microfiche, computers, databases. In this block, the major public spaces are defined as absences of building, voids carved out of the information solid. Floating in memory, they are multiple embryos, each with its own technological placenta" (KOOLHAAS, 1995, p. 616).

Quanto mais profundo um edifício, mais ele depende de artifícios para sua existência. Ar é injetado em seu interior, usado [...] e extraído; o núcleo, inacessível à luz do dia, é iluminado por lâmpadas fluorescentes [...] Na solução convencional – combinando as demandas de estrutura e serviços – os dutos que conduzem o ar até o centro, e dele para fora, são pendurados na laje, então escondidos sob um teto falso. Esta zona de escuridão é posteriormente preenchida com equipamentos para iluminação, detectores de fumaça, sprinklers, computadores, e outros “controles” da edificação. A seção já não é simplesmente dividida pela demarcação discreta de zonas individuais; ela se tornou um sanduíche, uma espécie de zebra conceitual; zonas livres para ocupação humana alternadas com faixas inacessíveis de concreto, fiação, e dutos. [...] a seção se tornou um campo de batalha; branco e preto competem pela dominação completa. (Em alguns hospitais as faixas escuras da seção ultrapassam 50% do total e consomem 75% do orçamento) (KOOLHAAS, 1995, p. 663, tradução nossa)²⁸⁸.

²⁸⁸ No original: “The deeper the building, the more it depends on artifice for its servicing. Air is injected into its interior, used [...] and extracted; the inside core, inaccessible to daylight, is lit by fluorescent tubes [...] In the conventional solution – combining the claims of structure and services – the ducts that carry air to and from the center are hung from the floor, then hidden behind a false ceiling. This zone of darkness is further stuffed with equipment for lighting, electricity, smoke detectors, sprinklers, computers, and other building “controls”. The section is no longer simply divided by the discrete demarcations of individual floors; it has become a sandwich, a kind of conceptual zebra; free zones for human occupancy alternate with inaccessible bands of concrete, wiring, and ducts. [...] the section becomes battlefield; white and black compete for outright domination (In some hospitals the dark bands of the section exceed 50% of the total and block 75% of the budget) (KOOLHAAS, 1995, p. 663).

A estrutura, por sua vez, em um objeto de tamanha magnitude, impõe condições complexas ao projeto. A carga técnica de trabalho do sistema estrutural, tradicionalmente demandada por programas como bibliotecas, está entre as mais elevadas, porém, tratando-se de um arquivo de 1 milhão de metros cúbicos (100 x 100 x 100 metros) o problema ganha proporções gigantescas e estabelece condições rígidas para a transferência de peso através dos andares, cujas cargas vão se acumulando em direção ao térreo (KOOLHAAS, 1995, p. 663)²⁸⁹. Além disso, conforme citado acima, é preciso equacionar estrutura e infraestrutura de modo a viabilizar uma seção útil para o trecho habitável do programa.

²⁸⁹ “Uma vez que a gravidade trabalha como uma soma, o formato teórico de uma coluna é um cone; para lidar com a acumulação de forças, é fino no topo e largo na base. Quanto maior o edifício, mais a herança estrutural das áreas superiores ditam as decisões abaixo. Cada arranha-céus representa a redução sistemática de Liberdade em direção aonde ela mais importa: no térreo.” Tradução nossa. No original: “Since gravity works as a sum, the theoretical shape of a column is a cone; to deal with accumulating forces, it is thin at the top and fat at the bottom. The taller the Building, the more structural inheritance from the upper regions dictates decisions below. Each high-rise represents the systematic reduction of freedom toward where it matters most: on the ground.”

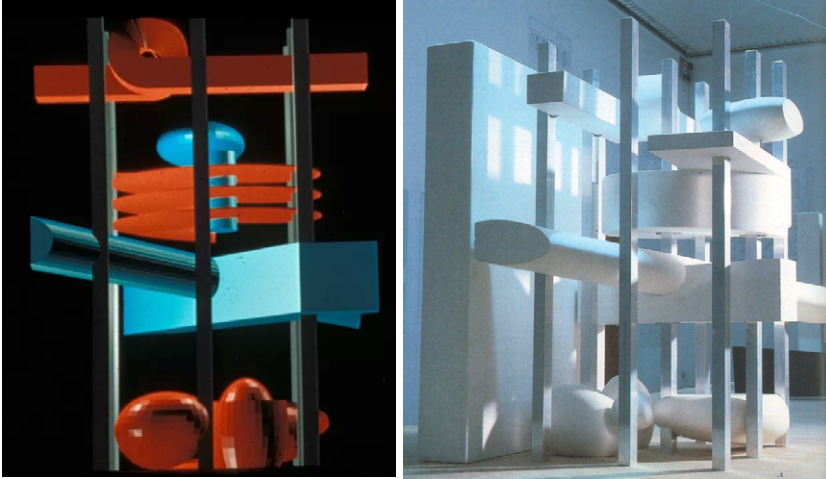
²⁹⁰ No original: "Initially, we simply assume that the weight of the TGB will be supported by columns in a regular grid. [...] in the lower regions [...] a forest of at least 225 gigantic pillars [...] And it would be impossible to excavate larger spaces below for the auditoriums. In the next step, we imagine that the outside [...] is strong enough to replace any structures inside [...] But this would demand [...] grottoes supporting the weight of 30 stories. Then we look at Beaubourg: no columns at all, but 84 trusses that span the 48 meters between sides. [...] they already consume 43% of the section [...] Projected on the library, where trusses would have to span 100 meters [...] they would have to be deeper than the floors they are supposed to liberate from the presence of structure. But could a floor become an inhabited truss? We could occupy the entire depth of a floor with a vierendeel beam [...] to span 100 meters the vierendeels would have to 'crash' through three floors and transgress the space of the voids. Now the plan is divided into parallel zones, 12.5 meters each, separated by walls of concrete; the walls are 100 meters high and act as 'deep beams' of theoretically infinite strength. Where the voids occur, they simply punch holes into the beams. [...] Because the building is colossal [...] its 100-meter height (three times the limit specified for the competition) [...] If its section expands [...] through the additional demands of structures and services, the cube [...] will turn into a tower. [...] Services must be exiled from the section. So the walls are made hollow [...] and are subdivided into vertical shafts – plenums – that supply and extract. [...] The void spaces each have their own plant rooms: five technological placentas" (KOOLHAAS, 1995, p. 669-673).

Inicialmente, nós simplesmente assumimos que o peso da TGB seria suportado por colunas em uma grade regular. [...] nas áreas inferiores [...] uma floresta de ao menos 225 pilares gigantescos [...] E seria impossível escavar grandes espaços abaixo para os auditórios. Na etapa seguinte, nós imaginamos que o exterior [...] seria forte o bastante para substituir qualquer estrutura interna [...] Mas isso exigiria [...] que as cavernas suportassem o peso de 30 andares.

Então nós olhamos para o Beaubourg: nenhuma coluna, mas 84 vigas que vencem os 48 metros entre os lados. [...] elas ocupam 43% da seção [...] Aplicadas na biblioteca, onde as vigas precisariam vencer 100 metros [...] elas precisariam ser mais altas do que os andares que elas deveriam liberar da presença da estrutura. Mas seria possível que um andar se tornasse uma viga habitada? Nós poderíamos usar a altura total do andar com uma viga vierendeel [...] para vencer 100 metros as vierendeels precisariam usar três andares inteiros e atravessar o espaço dos vazios.

Agora a planta está dividida em zonas paralelas, com 12.5 metros cada, separadas por paredes de concreto; as paredes têm 100 metros de altura e funcionam como "vigas contínuas" com resistência teoricamente infinita. Onde acontecem os vazios, eles simplesmente abrem furos na viga. [...] Como o edifício é colossal [...] com altura de 100 metros (três vezes o limite estabelecido para o concurso) [...] Se a seção for aumentada [...] devido às demandas adicionais de estruturas e serviços, o cubo [...] se transformará em uma torre. [...] Os serviços precisam sair da seção. Então as paredes são ocas [...] e são subdivididas em shafts verticais – plenos – por onde entram e saem [os serviços...]. Cada um dos vazios possui sua própria sala técnica: cinco placentas tecnológicas (KOOLHAAS, 1995, p. 669-673, tradução nossa)²⁹⁰.

Figuras 133 e 134 – Maquete eletrônica e maquete física realizadas pelo OMA para demonstração do conceito principal de concepção formal biblioteca: a inversão da lógica entre cheios e vazios no projeto espacial. Os espaços livres da biblioteca (vazios) são demonstrados como volumes, em oposição ao bloco sólido (cheio) do arquivo, representado como ausência material



Fonte: <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>. Acesso em 17 dez. 2021.

Do ponto de vista filosófico, por outro lado, a escala da construção exige do OMA uma reflexão pertinente sobre as possíveis relações entre o objeto e seu entorno imediato. A área envoltória ao sítio de implantação correspondia a um setor de urbanização relativamente recente, com edifícios de no máximo 10 anos, onde, portanto, o apelo a uma dimensão histórica não se justificaria, porém, surge mais uma vez a tensão resultante da escala, retomando a discussão sobre o automonumento e prenunciando a produção de “Bigness”:

Sem buscar por diferenças, o projeto se tornou “diferente”. O primeiro “fantasma” do eventual projeto, no local. De algum modo, a presença do cubo – instável devido às múltiplas erosões – parece a única forma de responder à “limpeza” da nova paisagem arquitetônica do entorno (nada com mais de dez anos). Mas é possível que essa caixa tenha relação com a cidade? Deveria ter? Isso é importante? Ou o tema está se tornando “foda-se o contexto”? (KOOLHAAS, 1995, p. 640, tradução nossa)²⁹¹.

²⁹¹ No original: “Not looking for differences, the project has become ‘different’. First ‘ghost’ of the eventual project, on site. Somehow, presence of cube – unstable through its multiple erosions – seems only way to respond to the surrounding ‘neatness’ of the new architectural landscape (nothing older than ten years). But can such a container still have a relationship with the city? Should it? Is it important? Or is ‘fuck context’ becoming the theme?” (KOOLHAAS, 1995, p. 640).

A partir de uma certa escala, a arquitetura adquire as propriedades da Grandeza²⁹² [...] Parece incrível que o tamanho de um edifício por si só incorpore um programa ideológico independente da vontade de seus arquitetos. [...] apenas a Grandeza instiga o regime de complexidade que mobiliza toda a inteligência da arquitetura e seus campos afins. Cem anos atrás, uma geração de avanços conceituais e tecnologias complementares desencadeou um Big Bang arquitetônico. [...] Os efeitos combinados dessas invenções foram estruturas mais altas e profundas [...] Tal massa não pode mais ser controlada por um único gesto arquitetônico [...] composição, escala, proporção, detalhe agora são discutíveis. A "arte" da arquitetura é inútil na Grandeza. [...] A grandeza não faz mais parte de nenhum tecido urbano. [...] Seu subtexto é foda-se o contexto (KOOLHAAS, 1995, p. 495-502, tradução nossa)²⁹³.

O desenvolvimento da TGB, portanto, e de acordo com as evidências disponíveis nas publicações consultadas, segue a uma sequência pendular entre concepção artística, conduzido de forma experimental a partir de modelos e maquetes e sua contraparte, executiva, onde são verificadas e ensaiadas as possibilidades de solução construtiva. Essa retroalimentação exige ajustes de parte a parte, com as premissas técnicas sujeitando o desenho e organização dos espaços à reajustes e alterações e, igualmente, com decisões plásticas, tectônicas e estéticas, sujeitando o processo de racionalização a buscar novas respostas para atender ao processo criativo.

²⁹² Embora o termo Bigness tenha sido incorporado ao debate arquitetônico contemporâneo, sua tradução com "Grandeza" no corpo do texto possibilita uma leitura mais clara do sentido pretendido por Koolhaas, que, ao invés de adotar um léxico metafórico para ilustrar as propriedades do conceito proposto por ele, preferiu adotar uma expressão literal, sem duplos sentidos possíveis, no qual a dimensão escalar do objeto representa por si só as propriedades que ele incorpora.

²⁹³ No original: "Beyond a certain scale, architecture acquires the properties of Bigness. [...] It seems incredible that the size of a building alone embodies an ideological program independent of the will of its architects. [...] only Bigness instigates the regime of complexity that mobilizes the full intelligence of architecture and its related fields. One hundred years ago, a generation of conceptual breakthroughs and supporting technologies unleashed an architectural Big Bang. [...] The combined effects of these inventions were structures taller and deeper [...] Such a mass can no longer be controlled by a single architectural gesture [...] composition, scale, proportion, detail are now moot. The 'art' of architecture is useless in Bigness. [...] Bigness is no longer part of any urban tissue. [...] Its subtext is fuck context" (KOOLHAAS, 1995, p. 495-502).

É desta forma que o sistema de acesso aos andares é estabelecido através de nove elevadores equidistantes, não por um capricho estético ou simetria mas, da mesma forma que o sistema estrutural "regular" de paredes-viga e a relação equivalente de shafts-plenos por todo o edifício, a distribuição da circulação vertical busca garantir a flexibilidade necessária para a implantação dos vazios em qualquer posição do edifício. No sentido oposto, é a partir da concepção do "cubo" como uma forma pura, que se propõe uma base contendo os auditórios e programas acessórios complementares às cinco bibliotecas. Esta proposta de "desenho" também impõe uma transferência de cargas que possibilite o "descolamento" estrutural entre base e cubo, o que se constrói através da concentração dos pilares em duas arestas do prédio de forma a criar um vão livre de 70 metros liberando o térreo.

Outras questões, que surgem durante o desenvolvimento técnico da proposta, instigam a reflexão sobre a arbitrariedade das organizações

da planta na escala colossal do Bigness que, não por acaso, irão lançar as bases para o desenvolvimento do famoso texto homônimo publicado em S, M, L, XL.

No contexto da Europa, o choque com a Grandeza nos obrigou a tornar explícito em nosso trabalho o que estava implícito em *Delirious New York*. [...] Só pela Grandeza a arquitetura pode se dissociar dos esgotados movimentos artístico-ideológicos do modernismo e do formalismo para recuperar sua instrumentalidade como veículo de modernização. [...] Só a Grandeza pode sustentar uma proliferação promíscua de eventos em um único edifício. Desenvolvendo estratégias para organizar sua independência e interdependência dentro de uma entidade maior, em uma simbiose que potencializa ao invés de comprometer a especificidade. [...] Embora a Grandeza seja um modelo de intensidade perpétua, ela também oferece graus de serenidade e até brandura. É simplesmente impossível preencher toda a sua massa com intenção. Sua vastidão esgota a necessidade compulsiva da arquitetura de decidir e determinar. Algumas zonas ficarão de fora, livres da arquitetura. A Grandeza é onde a arquitetura se torna tanto mais arquitetônica quanto menos: mais por causa da enormidade do objeto; e menos pela perda da autonomia [...] A Grandeza está além da assinatura do arquiteto, significa rendição às tecnologias; à engenheiros, empreiteiros, fabricantes; à política; à outros. [...] A Grandeza transforma a arquitetura, seu acúmulo gera um novo tipo de cidade [...] A rua se tornou o resíduo [...] A Grandeza não apenas é incapaz de estabelecer relações com a cidade clássica [...] como ela próprio é o urbano. [...] Grandeza = urbanismo vs. arquitetura. [...] A Grandeza é o último bastião da arquitetura – uma contração, uma hiperarquitetura [...] inflexível, imutável, definitiva, para sempre ali, gerada por um esforço sobre-humano. A Grandeza rende a disciplina à pós-arquitetura (KOOLHAAS, 1995, p. 503-516, tradução nossa)²⁹⁴.

²⁹⁴ No original: Against the background of Europe, the shock of Bigness forced us to make what was implicit in *Delirious New York* explicit in our work. [...] Only through Bigness can architecture dissociate itself from the exhausted artistic/ideological movements of modernism and formalism to regain its instrumentality as vehicle of modernization. [...] Only Bigness can sustain a promiscuous proliferation of events in a single container. It develops strategies to organize both their independence and interdependence within a larger entity in a symbiosis that exacerbates rather than compromises specificity. [...] Although Bigness is a blueprint for perpetual intensity, it also offers degrees of serenity and even blandness. It is simply impossible to animate its entire mass with intention. Its vastness exhausts architecture's compulsive need to decide and determine. Zones will be left out, free from architecture. Bigness is where architecture becomes both most and least architectural: most because of the enormity of the object; least through the loss of autonomy [...] Beyond signature, Bigness means surrender to technologies; to engineers, contractors, manufacturers; to politics; to others. [...] Bigness transforms architecture, its accumulation generates a new kind of city [...] The street has become residue [...] Not only is Bigness incapable of establishing relationships with the classical city [...] it is itself urban. [...] Bigness = urbanism vs. architecture. [...] Bigness is the last bastion of architecture – a contraction, a hyper-architecture [...] inflexible, immutable, definitive, forever there, generated through superhuman effort. Bigness surrenders the field to after-architecture" (KOOLHAAS, 1995, p. 503-516.

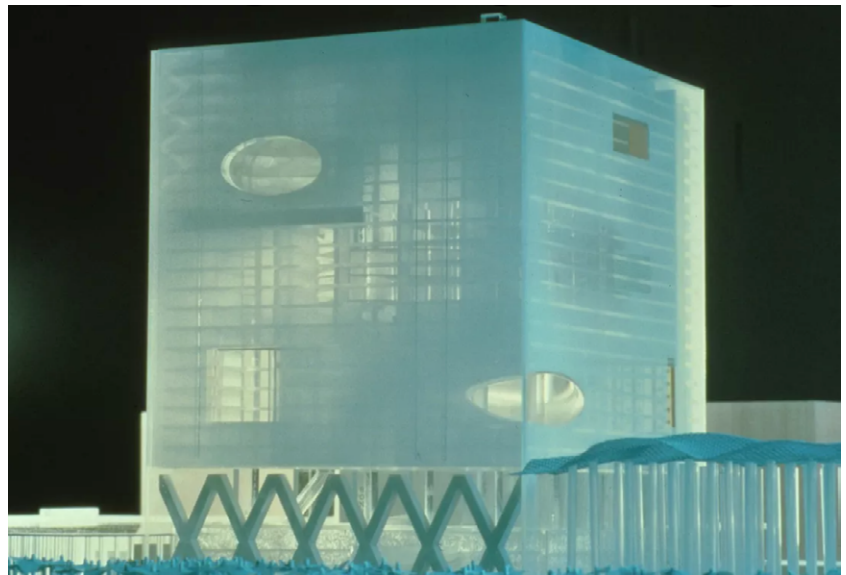
SÍNTESE

O cubo é perfurado por nove shafts de movimento vertical. Contanto que os vazios envolvam um dos cantos do elevador, eles são acessíveis.

A criação da diferença, a tarefa insustentável, se torna um prazer. Fácil, também. Formas apenas precisam ser “abandonadas”, não construídas.

Nós começamos a “pensar” as plantas. Não há nada para pensar. Será que o Bigness sozinho torna tudo fácil ao ponto do automatismo? Se o padrão de armazenamento é como um papel de parede, projetar é como rasgar o papel de parede (KOOLHAAS, 1995, p. 630-642, tradução nossa)²⁹⁵.

Figura 135 – Versão final do modelo da TGB apresentada na competição



Fonte: <https://www.oma.com/projects/tres-grande-bibliotheque>. Acesso em 12 mar. 2022.

²⁹⁵ No original: “Cube pierced by nine shafts of vertical movement. As long as a void surrounds one of the elevator squares, it’s accessible” [630]. “The creation of difference, the unbearable task, becomes pleasure. Easy, too. Forms only have to be ‘left out’, not constructed” [632]. “We begin to ‘think’ the plans. There is nothing to think. Is it that Bigness alone makes everything easy to the point of automatism? If the storage pattern is wallpaper, planning is like tearing the wallpaper of the wall” [642] (KOOLHAAS, 1995, p. 630-642).

Se o ano de 1989 marca, portanto, o fim de uma década de transformações no escritório de Rem Koolhaas, que, partindo do universo conceitual de teorias e provocações especulativas, avança de modo consistente ao produzir algumas das propostas mais significativas para a arquitetura dos anos 1980 (ainda que a maioria delas jamais tenha sido construída), a década de 1990 será, como veremos na seção final desta dissertação, aquela que de fato irá representar o ponto de inflexão máximo da carreira de Koolhaas. A exposição First Decade será o início de um processo de reflexão crítica do arquiteto à respeito das condições técnicas, financeiras e ideológicas da profissão, um questionamento

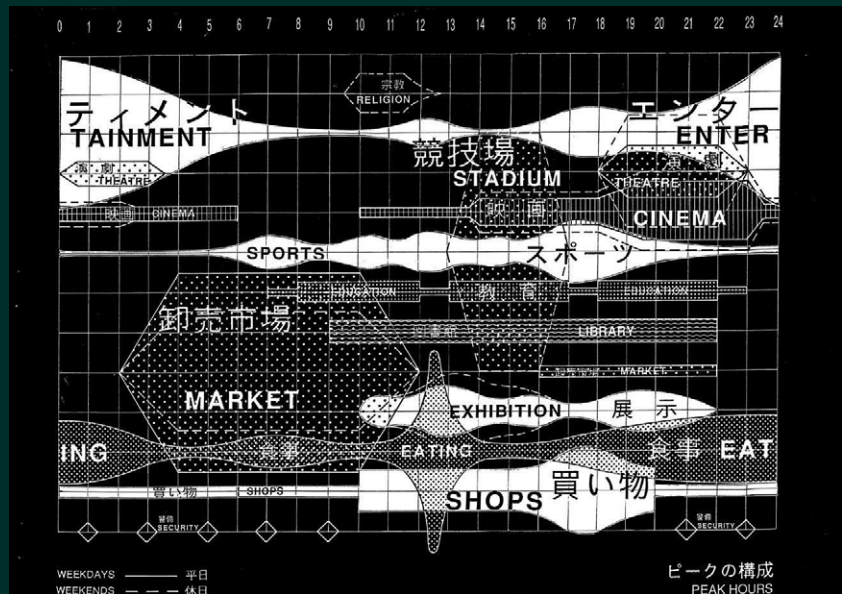
que culminará com a produção de seu livro *S, M, L, XL* (1995), uma publicação seminal que irá catapultar a carreira do arquiteto e modificar de modo irreversível a relação da profissão com o campo da cultura e da comunicação contemporânea. Neste mesmo período (1989-1999), influenciado pelas novas levas de arquitetos que passam ciclicamente pelo escritório, o OMA radicaliza ainda mais a investigação e interpolação de dados a partir de diagramas e, simultaneamente, se firma como um dos grandes arquitetos do período através de obras icônicas como a *Villa Dalva* (1991), *Nexus Housing* (1991), *Kunsthall* (1992), *Congrexpo* (1994), *Educatorium* (1995), *Bordeaux* (1998).

Nas imagens distribuídas esporadicamente ao longo desta seção apresentamos alguns dos projetos do OMA nos quais a investigação diagramática do vazio – demonstrada pela ausência de construção –, busca representar este tema como elemento estruturador do objeto arquitetônico. As questões centrais da obra de Koolhaas, em sua agenda de investigações de programas e espacialidades, que já haviam sido exploradas de forma linear – no caso da proposta de *Exodus* –, e em duas dimensões – no projeto de *La Villette* –, são reorganizadas no contexto do objeto arquitetônico, no qual o que vemos como subtração (espaço negativo) do volume, é traduzido como componente definidor do programa. A cultura da congestão do espaço urbano é trazida para o debate do objeto, e, a dimensão plural dos encontros, característica fundamental das proposições de Koolhaas, acontece através da remoção dos instrumentos arquitetônicos que confinam, limitam e restringem as possibilidades. O vazio tridimensional é a pura potência de todos os programas possíveis.

5

**urban
design
forum
yokohama**

Figura 136 – Diagrama da Lava Programática, versão analítica



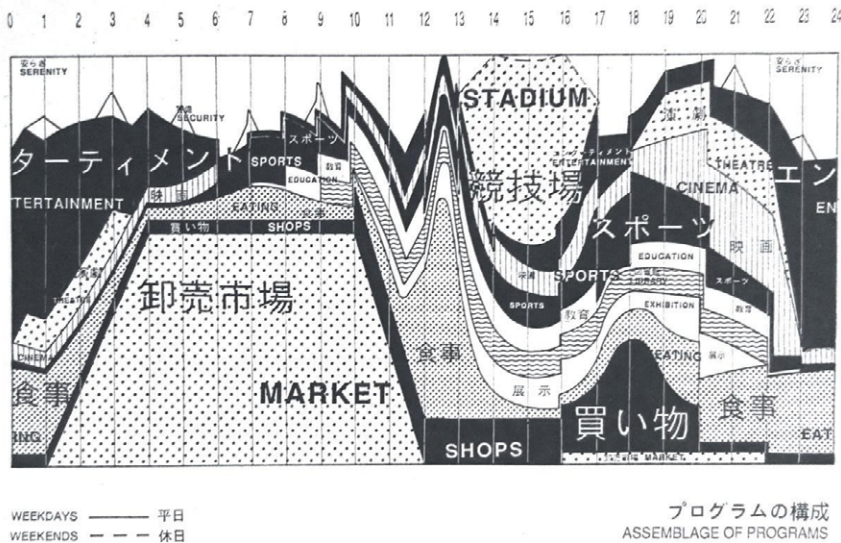
Fonte: <https://www.oma.com/projects/yokohama-masterplan>. Acesso em 12 mar. 2022.

Sobre um pano de fundo negro uma retícula regular formada por linhas na cor branca delimita o retângulo no qual se inscrevem polígonos hexagonais, retângulos e formas de geometria variada, todos acompanhados por palavras que claramente correspondem aos programas sugeridos. A combinação entre o tamanho das palavras e a relação de contraste entre as manchas e o fundo ditam um ritmo de leitura quase obrigatório. As primeiras atividades que percebemos são as que possuem maior dimensão, preferencialmente sob fundo branco, e, neste caso, lemos (nesta ordem): ENTERTAINMENT, STADIUM, CINEMA, SPORTS, EXHIBITION, SHOPS, MARKET, EATING, para somente então vasculhar o restante da imagem à procura dos demais elementos. LIBRARY, EDUCATION, THEATRE, RELIGION, SECURIT, WEEKDAYS, WEEKENDS, PEAK HOURS, MARKET (pequeno, abaixo de LIBRARY), CINEMA (em letras menores, abaixo de TAINMENT e THEATHER) são todos identificados posteriormente.

Os números de 0 a 24 marcam as linhas verticais do diagrama caracterizando a disposição horizontal como uma relação cronológica da jornada diária. Conforme a legenda sugere (abaixo, à esquerda), linhas tracejadas e cheias indicam padrões distintos entre os finais de semana e os dias úteis. A oscilação vertical dos polígonos ao longo das horas indica, de acordo com o nome do diagrama (PEAK HOURS) à variação sazonal das atividades durante a jornada diária.

Figura 137 – Diagrama da Lava Programática, versão propositiva

diagrama de ensamble de programas / assemblage of programs scheme



Fonte: <https://www.oma.com/projects/yokohama-masterplan>. Acesso em 12 mar. 2022.

Um segundo diagrama apresentado em sequência reproduz alguns dos padrões utilizados na narrativa gráfica do primeiro desenho. Imediatamente reconhecemos as divisões verticais que sugerem as vinte e quatro horas do dia, ao longo das quais os programas se organizam. No canto inferior direito desta vez lemos “ASSEMBLAGE OF PROGRAMS” (“montagem dos programas” em uma tradução livre). A lógica proposta nesta continuidade visual de elementos possibilita identificar a disposição semelhante dos polígonos e das amebas, principalmente aqueles que correspondem a MARKET, STADIUM, ENTERTAINMENT e SHOPS, cuja forma reproduz com alguma fidelidade o perfil geométrico atribuído a estas palavras no primeiro diagrama.

Uma diferença marcante, neste caso, é a ausência das linhas horizontais que, no primeiro gráfico, compõem uma retícula com as divisões verticais das horas. A compreensão transmitida pela deformação dos polígonos é a de que a variação de intensidade dos programas é ajustada de acordo com o fluxo. A demanda dos grandes núcleos de atividade, com dimensão temporal limitada, impõe uma ocupação predominante do território em determinados horários. Tais programas, contudo, ao se extinguirem, possibilitam o desenvolvimento de outras ações. Esta leitura é sugerida pelo fluxo visual dos elementos, especialmente os contínuos, os quais, subindo e descendo, e diminuindo ou ampliando sua seção

vertical, se comprimem e se expandem no espaço do diagrama reagindo aos movimentos opostos das atividades de grande intensidade como MARKET ou STADIUM.

Ou seja, conforme demonstraremos no desenvolvimento desta seção, os dois diagramas que compõem a LAVA PROGRAMÁTICA correspondem às duas instâncias de trabalho do OMA: análise e proposição, estabelecidos através de dois diagramas temporais complementares. No primeiro deles, analítico, busca-se espacializar no tempo o desenvolvimento das atividades requeridas por cada programa, encontrando suas sobreposições, ociosidades e conflitos. Já no segundo diagrama, propositivo, reconfigura-se a distribuição buscando preencher de modo contínuo as 24 horas do cronograma, com atividades que mantenham o nível de intensidade de uso observado nos horários de pico. Originalmente as 6 horas de funcionamento do mercado representavam uma demanda localizada, nas horas seguintes uns poucos programas com picos moderados de atividade se alternavam cronologicamente, oferecendo um uso mais modesto da região no restante do dia.

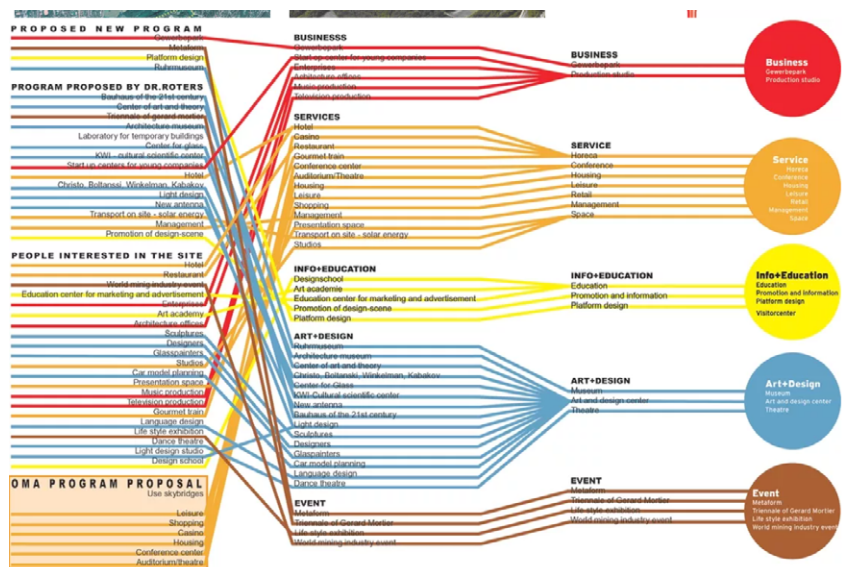
A proposta do OMA, demonstrada através do segundo diagrama, buscava adensar as relações espaciais para garantir uma intensidade de uso constante ao longo da jornada diária, com a inclusão de novos elementos e a dilatação de atividades e programas já existentes. Dessa forma o projeto buscava constituir um condensador social capaz de promover a cultura da congestão, um dos temas centrais do trabalho de Koolhaas, constantemente retomado em suas propostas anteriores, conforme vimos nos diagramas apresentados nos capítulos anteriores.

Yokohama é uma cidade portuária ao sul de Tóquio [...] a atividade portuária está sendo deslocada para o mar, deixando abandonadas áreas extensas. [...] a cidade identificou cinco locais que poderiam ser reorganizadas [...] Nossa área fica próxima a uma futura cidade – Minato Mirai 21 [...] Esta área relativamente pequena irá atingir densidades [...] quase inimagináveis aos olhos ocidentais. Em Minato Mirai nós vimos a emergência de uma [...] tipologia dominante: um volume completamente inexpressivo sem qualquer pretensão arquitetônica [...] que simplesmente representa uma quantidade maciça de metros quadrados colocada sobre o espaço urbano sem nenhuma contribuição significativa. Nossa proposta [...] precisará ser lida em relação a isso. A dificuldade da nossa área é que ela é quase completamente ocupada por dois enormes mercados públicos; um dos quais também é um estacionamento [...] usados intensamente somente entre 4:00 e 10:00 da manhã. [...] nós teremos que inventar programas para preencher o restante do dia, o que iria maximizar o uso da infraestrutura existente. Nós pensamos em ajustar o estacionamento – criando um único plano retorcido, que poderia funcionar ora como via expressa, ora como rampa, outras vezes como estacionamento e em outras como cobertura, e que poderia acomodar intermináveis programas que seriam inseridos de maneira amorfa e informal. [...] em cada vão, em cada fenda e em cada espaço disponível nós inserimos programas com o mínimo de parede, o mínimo de telhado, a mínima articulação de massa para gerar a maior densidade possível com o mínimo de permanência possível (KOOLHAAS, 1995, p. 1213-1225, tradução nossa)²⁹⁶.

²⁹⁶ No original: "Yokohama is a port city south of Tokyo [...] the harbor activity is pulling away toward the sea, leaving vast abandoned territories. [...] the city identified five sites that could be redeveloped [...] Our site is next to a future city – Minato Mirai 21 [...] This relatively small area will contain densities [...] almost unimaginable to western eyes. At Minato Mirai we saw the emergence of a [...] dominant typology: a completely inarticulate container with no architectural pretensions [...] which simply represents a massive quantity of square meters imposed on an urban site without any more positive contribution. Our scheme [...] had to be read in connection with it. The difficult thing about our site was that it [...] was almost completely occupied by two enormous market halls; one was also a parking facility [...] used intensely only between 4:00 and 10:00 in the morning. [...] we would have to invent programs to fill the rest of the day, which would achieve maximum use of the existing infrastructure. We thought we could adjust the parking lot – create a single warped plane that would be sometimes highway, sometimes ramp, sometimes parking, and sometimes roof and that could accommodate the endless programs that we would insert in an amorphous and informal manner. [...] into every gap and every slit and every available space we pushed programs with minimal containment, minimal cover, minimal articulation of mass to generate the greatest possible density with the least possible permanence" (KOOLHAAS, 1995, p. 1213-1225).

OS DATASCAPES

Figura 138 — Diagramas de dados desenvolvidos para compreender as relações entre atividades e propor um sistema de especialização dos programas propostos na transformação da usina de processamento de carvão de Zollverein (Alemanha) em um centro cultural. Metodologia derivada dos processos diagramáticos de processamento dos dados do projeto desenvolvida em Yokohama



Fonte: <https://www.oma.com/projects/zollverein-masterplan>. Acesso em 02 mar. 2022.

[...] para o OMA, esses dados visualizados servem como ponto de partida e como estímulo para interpretações. As primeiras pesquisas envolvem a exploração de opções mais ampla possível. Os estudos de programa, volume, densidades e tipologias são apresentados de forma abstrata em variações e modelos, sem que estes resultem diretamente em um desenho, e têm, nesse sentido, um caráter diagramático. A representação gráfica torna os dados manipuláveis em matéria para modelos de pensamento. As especulações mais radicais podem ser representadas sem um design. [...] A representação diagramática comparável da situação existente e as hipóteses tornam os modelos de pensamento plausíveis. [...] As explorações analíticas do OMA usando diagramas [...] revelam as estruturas inconscientes e invisíveis da sociedade contemporânea e [...] têm o efeito de borrar a fronteira entre a análise dos dados e a concepção do projeto [...] (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 84-5, tradução nossa)²⁹⁷.

²⁹⁷ No original: “[...] for OMA these visualized data serve as a point of departure and as stimuli for interpretations. The first surveys involve the widest possible exploration of the options. Studies of programme, volume, densities and typologies are set down in abstract form in variants and models, without these directly resulting in a design, and have, in that sense, a diagrammatic character. Graphic representation renders data manipulable as material for thought models. The most radical speculations can be represented without a design. [...] Comparable diagrammatic representation of the existing situation and the hypotheses make the thought models plausible.[...] OMA’s analytical explorations using diagrams [...] disclose the unconscious, invisible structures of contemporary society, and [...] has the effect of blurring the border between analysis of the data and conception of the project” (GARRITZMAN; DEEN, 1998, p. 84-5).

A proposta gráfica dos diagramas da LAVA PROGRAMÁTICA, entretanto, conforme observamos, difere sobremaneira dos padrões até então utilizados pelo escritório. Em Exodus, La Villette ou em TGB as relações

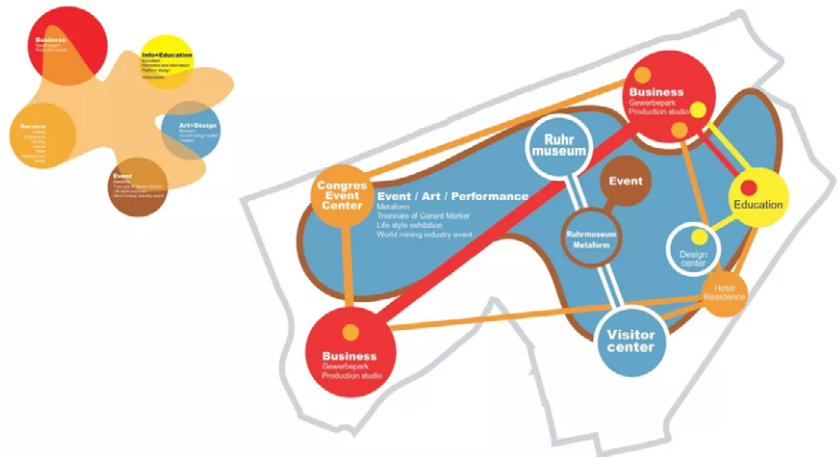
gráficas expressas nas imagens sintetizam elementos do programa, representando visualmente uma relação espacial entre áreas e atividades que, em grande medida, guarda equivalências com o conceito formal ou que possui simetrias processuais entre o modelo conceitual e objeto arquitetônico, ou seja, tratam-se de diagramas de espacialização do programa. Em Yokohama, entretanto, não é disso que tratam as relações diagramáticas apresentadas, mas da investigação dos dados de uso do programa, já não relativos à forma, mas, neste caso, ao tempo. O plano urbano corresponde à investigação analítica de informações através de protocolos gráficos visuais, inaugurando o que posteriormente viria a ser popularizado pela denominação de DATASCAPES (MAAS, 2006), ou Paisagem de Dados, em uma tradução literal, ou diagramas de dados como classificamos nessa pesquisa, como uma sequência às investigações na linha, no plano e no volume já operacionalizadas anteriormente através de outras ferramentas diagramáticas

O Salto Quântico²⁹⁸ que se processa nos métodos de projeto do OMA entre 1989 e 1991 talvez não possa ser inteiramente deduzido a partir de informações bibliográficas, e, muito possivelmente, somente uma pesquisa com acesso direto aos arquivos gigantescos do OMA²⁹⁹, complementada por entrevistas com Rem Koolhaas e os demais arquitetos do escritório neste período, possa fornecer respostas objetivas a essa investigação. Contudo, e apesar disso, acreditamos que seja possível estabelecer algumas inferências a esse respeito a partir da interpretação cruzada de alguns eventos, projetos e personagens que seguramente contribuíram para a transformação metodológica no uso dos diagramas dos quais a Lava Programática seria o primeiro reflexo.

²⁹⁸ Referência ao capítulo Quantum Leap, de S, M, L, XL, no qual Koolhaas descreve o processo de desenvolvimento do projeto de EURALILLE.

²⁹⁹ Na edição 134-135 do periódico EL CROQUIS, que aborda a produção do OMA no período 1996-2007 o texto "A arquitetura das publicações", que corresponde a uma entrevista concedida por Rem Koolhaas à Beatriz Colomina, a autora cita a existência de um arquivo no OMA composto por quatro armários repletos de documentos, projetos, maquetes, textos, cujo levantamento quantitativo realizado por ela e sua equipe, sequer conseguiu dar conta de metade do primeiro dos quatro armários. Ver Colomina, 2007, p. 350.

Figura 139 – Diagramas de dados desenvolvidos para compreender as relações entre atividades e propor um sistema de espacialização dos programas propostos na transformação da usina de processamento de carvão de Zollverein (Alemanha) em um centro cultural. Metodologia derivada dos processos diagramáticos de processamento dos dados do projeto desenvolvida em Yokohama



Fonte: <https://www.oma.com/projects/zollverein-masterplan>. Acesso em 02 mar. 2022.

No capítulo sobre a TGB apresentamos o conjunto de mudanças que se desenrolam na forma de trabalho do OMA durante a década de 1980, na qual acontece a transição da atuação do escritório do Papel para a prática profissional efetiva, especialmente após a conclusão do HDT, um divisor de águas na trajetória do escritório e um marco desta transição simbólica. Na mesma seção abordamos o desligamento de Elia Zenghelis e o impacto deste evento na organização do escritório. Neste sentido apontamos o papel crucial de uma comunicação eficiente através de desenhos enviados por fax, como o instrumento que possibilitou a descentralização das operações cotidianas, emancipando Koolhaas para uma atuação estratégica principalmente nas ações comerciais e de relações públicas do OMA.

É neste contexto, em 1989, que o escritório consegue administrar de forma bem-sucedida a participação praticamente simultânea em cinco grandes concursos de projeto, cada qual composto por uma equipe diferente, saindo vencedor em 3 deles (ZKM, Terminal Marítimo em Zeebrugge, Complexo de Escritórios do Aeroporto de Frankfurt) e recebendo uma menção honrosa pela proposta da TGB. Conforme observam Wouter Deen e Udo Garritzmann (GARRITZMANN; DEEN, 1998), é neste momento de renovação e investigação crítica dos programas tradicionais da arquitetura que os diagramas passam a operar em uma dimensão de

análise e criação através do processo de seleção e intensificação³⁰⁰, ou seja, a escolha de quais dados utilizar e qual o formato mais eficiente de representá-los.

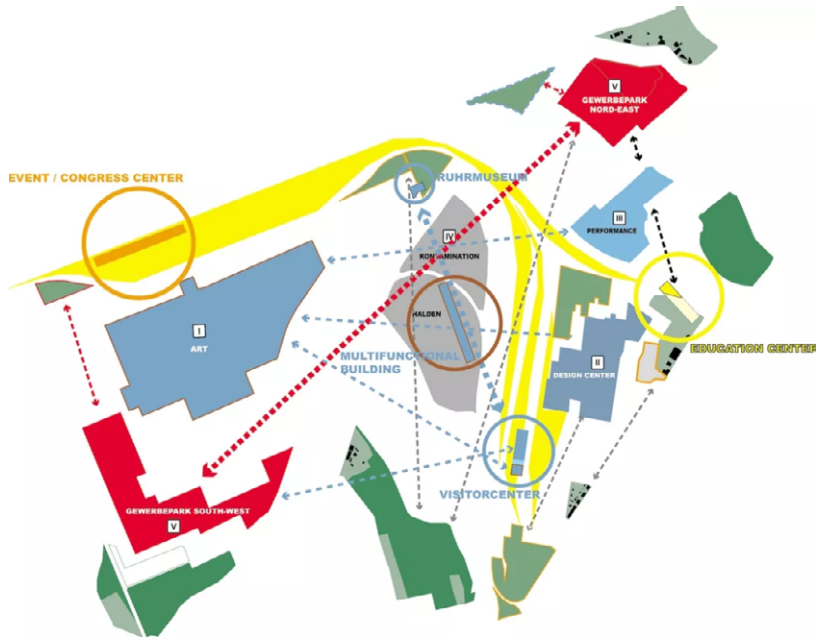
Entretanto, apesar do clima de mudanças com a ampliação da equipe, a formação de times de projeto autônomos e a descentralização estabelecida por Koolhaas na gestão do OMA, não existem indícios que sinalizem o ponto de virada entre os diagramas de espacialização de programa utilizados pelo OMA anteriormente a Yokohama e os DATASCAPES que caracterizam boa parte de sua abordagem posterior. Os projetos disponíveis no site do OMA, nas publicações realizadas pelo escritório que abrangem este período (S, M, L, XL – 1995 e Content – 2004) ou mesmo revistas importantes que cobrem a produção do escritório neste intervalo (como a *El Croquis* 53+79 – 1987/1998) trazem poucos indícios que permitam a elaboração de uma hipótese coerente.

Nosso ponto de partida, portanto, tomando por base o diagrama *Baby Rems*³⁰¹, foi analisar a produção dos escritórios com origem no OMA buscando compreender a difusão e incorporação destes elementos nos processos de projeto e representação utilizados pelos epígonos de Rem Koolhaas em suas práticas profissionais estabelecidas posteriormente ao seu trabalho no escritório holandês. Esta pesquisa inicial nos possibilitou orientar nosso olhar especificamente para a produção do MVRDV, o escritório formado por Winy Maas (M), Jacob Van Rijs (VR) e Nathalie De Vries (DV), que trabalharam no OMA (Maas e Van Rijs) e no Mecanoo (De Vries) antes de estabelecerem sua prática autônoma. A produção do MVRDV é, visivelmente, aquela onde os DATASCAPES prevalecem sobre todas as outras formas de prática diagramática, não apenas em relação a outros usos de diagramas no próprio escritório como também entre todos os escritórios pósteros ao OMA.

³⁰⁰ Uma herança que pode ser atribuída em igual medida aos métodos de jornalismo praticados por Koolhaas no HP quanto ao MPC de Dali.

³⁰¹ No caso específico desta interpretação contamos com a observação pertinente do Prof. Dr. Gabriel Girnos Elias de Souza, que, durante a banca de qualificação desta pesquisa, diante da apresentação da imagem dos *Baby Rems*, na qual atribuímos a Rem Koolhaas uma importância desproporcional na formação da prática contemporânea. Souza nos alertou para a necessidade de uma leitura mais crítica das relações entre o arquiteto holandês e seus pósteros, enxergando nelas uma mútua influência, como parecia o caso dos arquitetos fundadores do MVRDV, que estabeleceram uma prática que ao mesmo tempo em que traz nítidas similaridades com o OMA também possui um *modus operandi* característico que se destaca da produção de Koolhaas justamente por conduzir o processo projetual por meio de *datascapes* em níveis pragmáticos jamais praticados no OMA.

Figura 140 – Diagramas de dados desenvolvidos para compreender as relações entre atividades e propor um sistema de espacialização dos programas propostos na transformação da usina de processamento de carvão de Zollverein (Alemanha) em um centro cultural. Metodologia derivada dos processos diagramáticos de processamento dos dados do projeto desenvolvida em Yokohama



Fonte: <https://www.oma.com/projects/zollverein-masterplan>. Acesso em 02 mar. 2022.

Esta leitura reforça as observações realizadas por diversos autores (LOOTSMA, 2000; GARGIANI, 2019; VAN GERREWEY, 2021) que destacam como uma das características marcantes da trajetória do OMA a capacidade de Koolhaas de se associar a pessoas talentosas, tanto através de parcerias quanto angariando alunos em Delft ou em Harvard para trabalharem em sua equipe no escritório. O trabalho destes jovens arquitetos no OMA funcionava como uma via de mão dupla onde as inovações e as capacidades individuais destes estudantes e jovens arquitetos eram canalizadas para produção do escritório, com novas formas de investigação e novas ferramentas de trabalho que mantinham Koolhaas e sua empresa atualizadas, e, da mesma forma, estas novas gerações de profissionais incorporaram os métodos e as técnicas de sucesso já implementadas na atividade profissional do Office for Metropolitan Architecture.

Nesse sentido, estudando o período relativo à participação dos membros do MVRDV (Winy Maas e Jacob van Rijns) no OMA (1989-1992) – uma informação conseguida nos dados relativos às equipes de cada projeto disponibilizadas tanto no site do OMA (www.oma.eu)

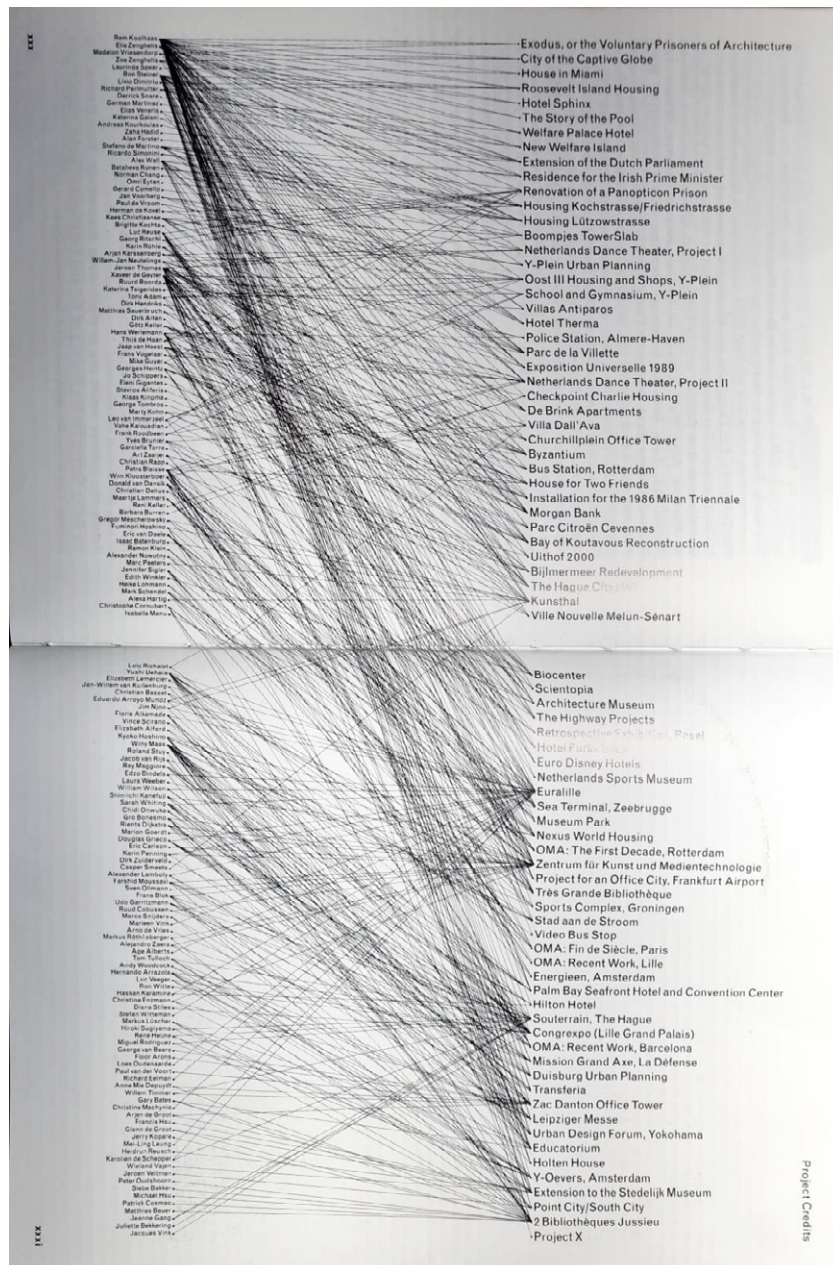
Para que seja possível compreender a concepção das relações entre projeto e sociedade que serão espacializadas por meio do diagrama da Lava Programática em Yokohama (1991) precisamos olhar novamente para a imagem dos Baby Rems apresentada na introdução da pesquisa. Nela podemos observar a capilaridade do processo de mentoria produzido por Rem Koolhaas no OMA – a exemplo das práticas de Peter Eisenman presenciadas por ele durante sua passagem pelo IAUS em Nova Iorque entre 1973-1977. Entendendo a relação entre Koolhaas e seus descendentes como uma simbiose de mútuo aprendizado, podemos compreender como a influência dos métodos desenvolvidos e aprimorados no OMA ajudou a moldar a forma como boa parte da prática da arquitetura contemporânea é produzida. Ao mesmo tempo, as contribuições trazidas por jovens arquitetos, formados por um novo *Zeitgeist*, foi essencial para a atualização de Rem Koolhaas e do OMA, tanto através da incorporação de novas tecnologias quanto por um olhar cultural renovado sobre a disciplina e suas relações com a sociedade contemporânea.

Neste sentido, a proximidade entre Delft e Roterdã acabaria proporcionando uma conveniência instrumental para a captação dos novos talentos necessários para a promoção da renovação constante do OMA idealizada por Koolhaas, especialmente após o desligamento de Elia Zenghelis, quando a concentração das funções criativas, comerciais e diretivas impõe ao arquiteto a necessidade de delegar o controle da prática cotidiana das operações de projeto à sua equipe. Dentre os egressos da TU Delft nesse período se destaca a figura de Winy Maas, que fez parte do OMA durante os três anos seguintes à sua graduação (1989).

Embora Maas tenha trabalhado no escritório de Rem Koolhaas por um período relativamente curto, seu interesse pela análise de dados seria de grande valor para o desenvolvimento de novas estratégias de projeto no OMA e fundamental para a concepção de Yokohama. Não por acaso, os assim chamados “*datascapes*”, serão a característica mais notoriamente associada ao trabalho do seu próprio escritório, o MVRDV. A importância atribuída a Maas dentro da estrutura do OMA pode ser percebida pela quantidade incomum de projetos nos quais o arquiteto se envolveu durante seu período de atuação no escritório de Koolhaas como pode ser visto na figura abaixo, em que são relacionados os projetos apresentados em S, M, L, XL com os membros da equipe do

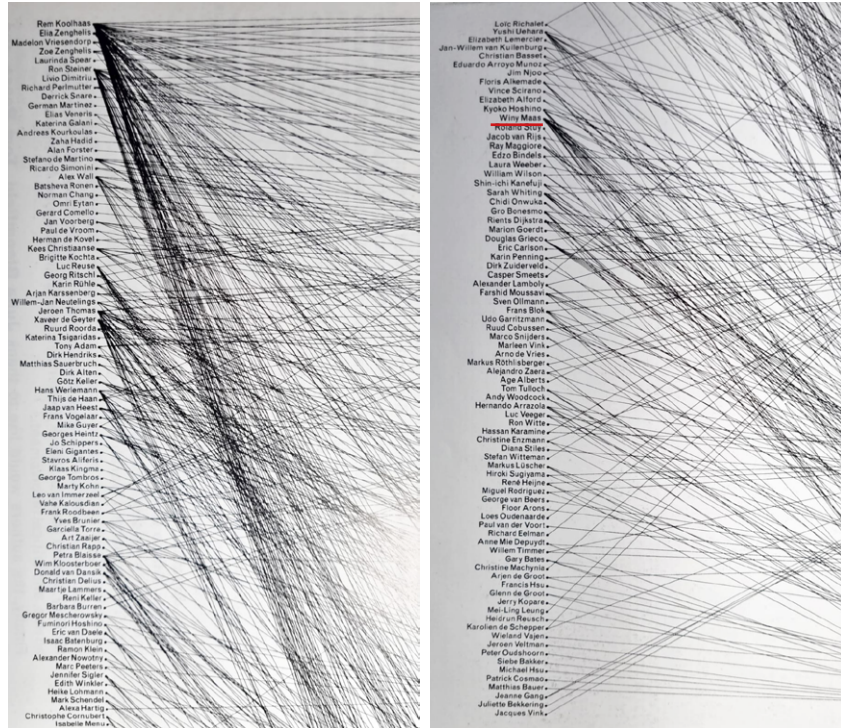
OMA no período 1978-1993.

Figura 142 – Páginas XXX e XXXI de S, M, L, XL que apresenta a relação entre os arquitetos do escritório e os projetos do OMA no período entre 1972 e 1993. O adensamento das linhas indica claramente tanto os projetos que contaram com o engajamento de uma maior quantidade de membros da equipe quanto também aqueles profissionais que se envolveram com uma maior quantidade de projetos



Fonte: Koolhaas, 1995, p. XXX, XXXI.

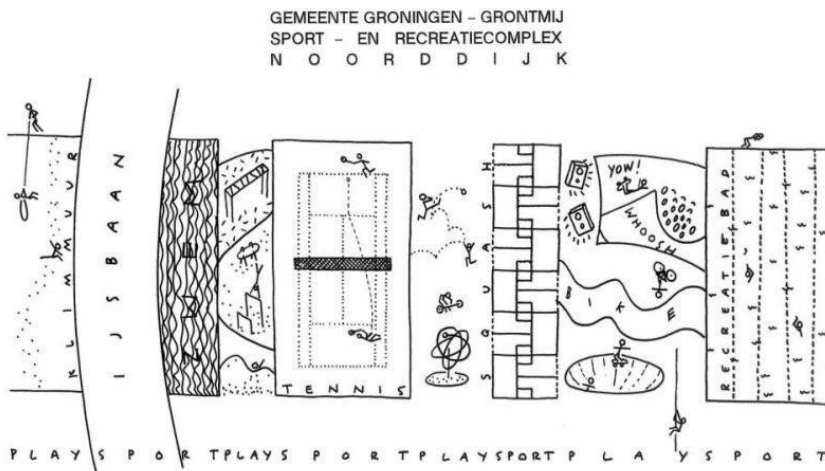
Figuras 143 e 144 – Na primeira página, à esquerda, nomes como Rem Koolhaas, Ron Steiner, Alex Wall, Luc Reuse, Jeroen Thomas, Xaveer de Geyter, Hans Werlemann e Petra Blaisse se destacam pela profusão de linhas que partem de seus nomes em direção aos projetos do escritório. Na página seguinte o nome de Winy Maas (sublinhado em vermelho) seguramente é um daqueles onde há uma das maiores confluências de linhas. Entretanto, ao contrário de arquitetos como Steiner ou Wall que fizeram parte do escritório por mais de uma década, Maas compôs o escritório durante o curto período de 1989-1992 e, ainda assim, sua participação rivaliza em quantidade com a destes e outros arquitetos com maior longevidade dentro da estrutura do OMA, o que é um indício bastante sugestivo da importância dada por Rem Koolhaas às contribuições do jovem arquiteto



O primeiro projeto do OMA que conta com a participação de Maas é o Complexo Esportivo de Groningen³⁰², um projeto realizado em 1989 no qual é possível identificar a aplicação de padrões de diagramas de análise do programa semelhantes aos utilizados na Prisão Koepel em Arnhem e em La Villette. Os estudos de espacialização do programa e composição da forma correspondem de forma bastante similar aos métodos aplicados na TGB, no Kunsthall e mesmo no Congrexpo, projetos contemporâneos à proposta para Groningen.

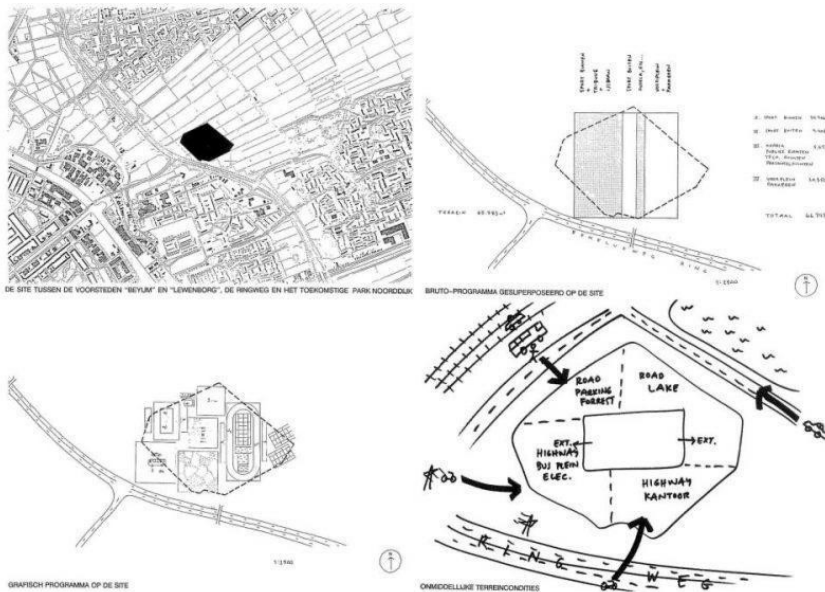
³⁰² Embora o projeto de Groningen conste na lista de projetos do OMA apresentada ao final de S, M, L, XL (KOOLHAAS, 1995, p. 1279) ele não aparece no site oficial do OMA e sequer consta em nenhuma das publicações impressas consultadas. O projeto foi divulgado pelo OMA em sua página na rede social Facebook (<https://www.facebook.com/media/albums/?id=148911565146523>) e republicado com comentários no site de teoria e crítica de arquitetura SOCKS (<https://socks-studio.com/2012/03/15/omas-1989-sport-center-project-for-noorddijk-groningen-netherlands/>).

Figura 145 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen no qual o OMA reproduz a estratégia das faixas programáticas características de La Villette



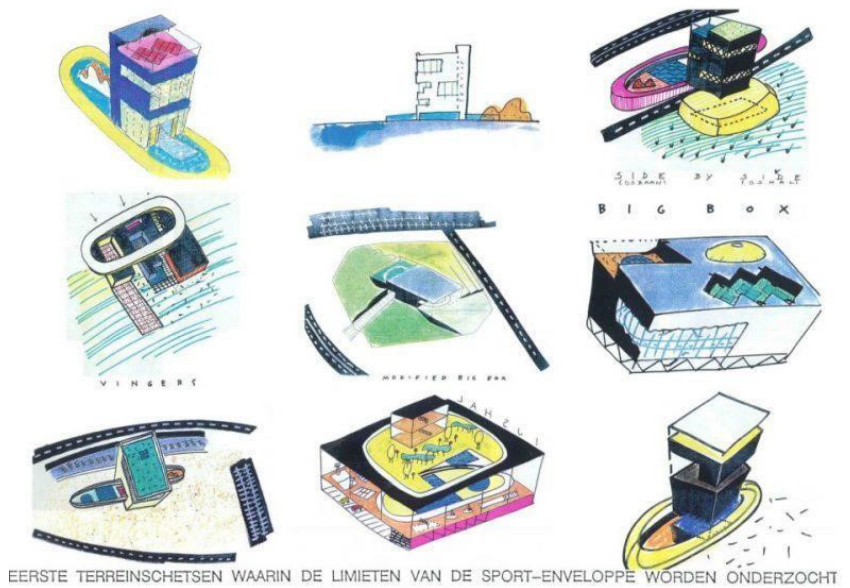
Fonte: <https://socks-studio.com/2012/03/15/omas-1989-sport-center-project-for-noorddijk-groningen-netherlands/>. Acesso em 20 jan. 2022.

Figura 146 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen no qual o OMA reproduz a estratégia de espacialização dos dados do programa utilizada nos projetos da Prisão Koepel em Arnheim e em La Villette



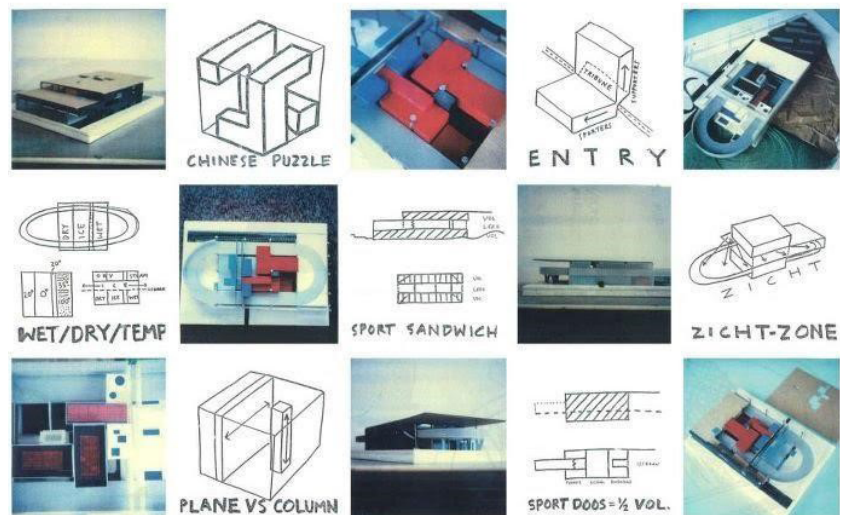
Fonte: <https://socks-studio.com/2012/03/15/omas-1989-sport-center-project-for-noorddijk-groningen-netherlands/>. Acesso em 20 jan. 2022.

Figura 147 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen nas quais se observa a aplicação de estratégias de organização espacial do programa na composição (decomposição) da forma do projeto semelhantes às adotadas nas propostas para a TGB e ZKM



Fonte: <https://socks-studio.com/2012/03/15/omas-1989-sport-center-project-for-noorddijk-groningen-netherlands/>. Acesso em 20 jan. 2022.

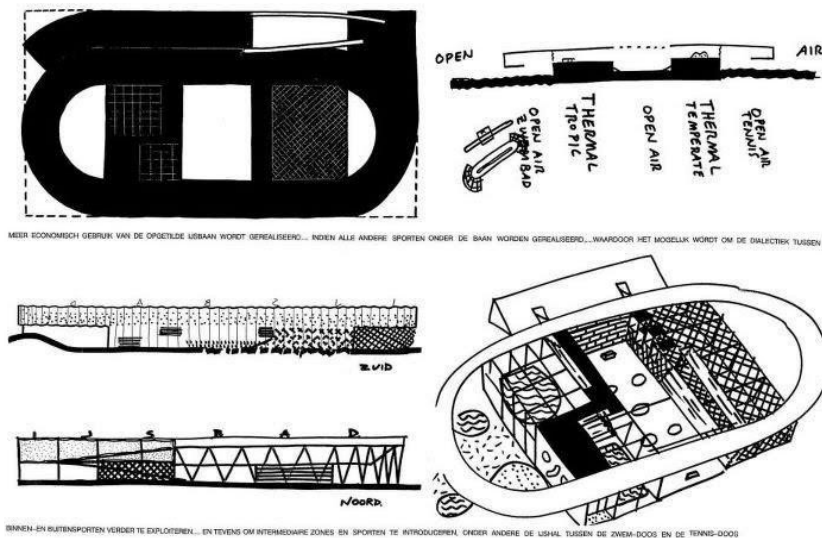
Figura 148 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen nas quais se observa a aplicação de estratégias de organização espacial do programa utilizadas no Kunsthall e no Congrexpo



DIAGRAMMEN EN MODELLEN/CONCEPT EN VERTALING

Fonte: <https://socks-studio.com/2012/03/15/omas-1989-sport-center-project-for-noorddijk-groningen-netherlands/>. Acesso em 20 jan. 2022.

Figura 149 – Diagrama do projeto para o Complexo Esportivo de Groningen nas quais se observa a aplicação de estratégias de organização espacial do programa utilizadas no Kunsthall e no Congrexpo



Fonte: <https://socks-studio.com/2012/03/15/omas-1989-sport-center-project-for-noorddijk-groningen-netherlands/>. Acesso em 20 jan. 2022.

Os projetos seguintes, nos quais Winy Maas colaborou são, por ordem cronológica: Stad aan de Stroom (1989 – Antuérpia), Agadir Convention Center (1990 – Marrocos), Hilton Hotel (1990 – Haia), Souterrain (1990 – Haia). As informações e documentações sobre estes projetos, com raras exceções, são bastante escassas em livros e revistas sobre o escritório, e mesmo nas publicações realizadas pelo OMA não há quase nenhuma referência a estas propostas. Mesmo as obras que possuem uma documentação gráfica mais expressiva (caso do projeto das estações do metrô em Haia, publicada na revista *El Croquis*, ou Agadir, publicado em *S*, *M*, *L*, *XL* e *El Croquis*) trazem pouca informação sobre os processos de concepção. Os desenhos disponíveis, nestes casos, são voltados à compreensão gráfica, com abundância de plantas, cortes e perspectivas. Em nenhum destes casos encontramos qualquer ênfase ao uso de diagramas. Somente no início de 1991, no concurso para o distrito de La Defense é que voltamos a nos deparar com processos de análise do programa, e propostas para novas relações espaço-territoriais operadas predominantemente por estas ferramentas gráficas.

MISSION GRAND AXE

Quantos desses edifícios merecem a vida eterna? Essa questão é essencialmente proibida na Europa onde o contexto urbano é assumido como algo que precisa ser preservado e respeitado, não destruído. Em muitos casos, é claro, isso é inteiramente legítimo. Mas quando olhamos para estes edifícios – seus materiais não têm a pretensão de durar para sempre, seus programas são meras articulações de uma legitimidade financeira momentânea – se torna difícil considerá-los parte da Europa em um sentido histórico. Eles não foram concebidos com reivindicações de permanência; eles são uma espécie de arquitetura de curto prazo, provisória (KOOLHAAS, 1995, p. 1099, tradução nossa)³⁰³.

O projeto Mission Grand Axe consistia em um concurso para o desenvolvimento de uma proposta de urbanização contemporânea para o distrito sob jurisdição federal de La Défense. O distrito de La Défense foi instituído através de um decreto no ano de 1958 que estabelecia o EPAD – Etablissement Public d'Aménagement de la Région de La Défense, uma área de 760 hectares (7.600.000 m²) na região noroeste de Paris como uma zona de desenvolvimento imobiliário, diferenciada dos padrões urbanos vigentes para a capital francesa. A ideia era a criação de um enclave industrial e comercial que oferecesse condições competitivas para a construção de edifícios de escritórios e empresas, de modo a equiparar o potencial imobiliário da cidade com o de outros centros metropolitanos como Londres, Berlim, etc.

A área foi criada como um território autônomo da capital parisiense sob gestão direta da administração federal francesa. Na ocasião do concurso (1991) a área inicialmente implantada de La Défense (uma pequena porção do território total integrado pelo EPAD) já se encontrava completamente construída e a premissa da competição considerava o desenvolvimento de um plano urbano que abrangesse a totalidade da área (760 hectares) dando continuidade ao eixo monumental formado entre o Louvre e o Grand Arche.

³⁰³ No original: "How many of these buildings deserve eternal life? This question is essentially forbidden in Europe where urban context is assumed to be something that should be preserved and respected, not destroyed. In many cases of course, that is entirely legitimate. But when looked at these buildings – their materials not intended to last forever, their programs merely articulations of a momentary financial legitimacy – it became difficult to consider them part of Europe in a historical sense. They were not conceived with claims of permanence; they are a kind of provisional – short-term – architecture" (KOOLHAAS, 1995, p. 1099).

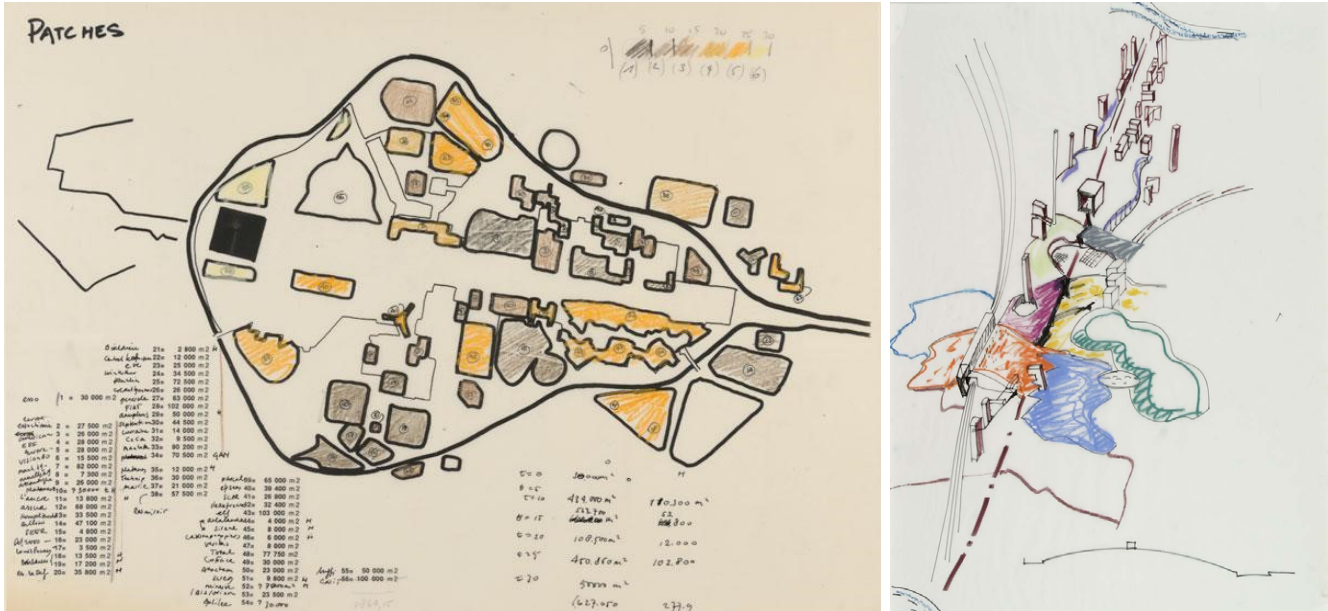
Todo o resto é plâncton – a típica acumulação de edifícios de qualidade inegavelmente inferior construídos entre os anos 1950 e 1990 que são a marca da arquitetura do século XX. A maior parte dos edifícios antigos está em ruínas. Muitos são blocos de habitação social que são extremamente impopulares. Outros são edifícios de escritórios exatamente iguais aos que vemos em qualquer parte do mundo – a tradução de uma frágil fórmula financeira em caixas de concreto com isolamento térmico e vidro espelhado (KOOLHAAS, 1995, p. 1096, tradução nossa)³⁰⁴.

O OMA descreve a ocupação pré-existente da área como um conjunto urbano constituído por edifícios de habitação social, condomínios residenciais de classe média e prédios de escritório genéricos, com poucas edificações memoráveis ou simbolicamente importantes para a história da cidade. Contudo, em sua leitura do contexto histórico de Paris estabelecida pelo OMA, a ideia da tabula rasa proposta por Le Corbusier em seu Plan Voisin sobre a capital francesa ainda era uma memória traumática para o contexto europeu, em que o tema da demolição de edificações era encarado como um tabu. A reação europeia às ideias de Le Corbusier teria produzido um conservadorismo (literal) generalizado, que atribuiria a todas as edificações existentes um caráter histórico a ser preservado.

Os primeiros estudos desenvolvidos pelo escritório disponíveis no site do FRAC – Fonds Régional d'Art Contemporain demonstram uma tentativa de uma abordagem gráfica para compreender as relações estabelecidas no trecho consolidado de La Defense e, igualmente, esboçam em perspectiva uma ideia de qual seria o efeito do prolongamento do eixo monumental que une o Grand Arche ao Louvre (uma sugestão da organização do concurso).

³⁰⁴No original: "And everything else is plankton – the typical accumulation of undeniably inferior building built between the fifties and the nineties that forms the index of 20th-century architecture. Most of the older buildings were in disrepair. Many were social-housing blocks that were extremely unpopular. Others were office buildings like those going up all over the world – the translation of a flimsy financial formula into concrete box with insulation and mirror-glass" (KOOLHAAS, 1995, p. 1096).

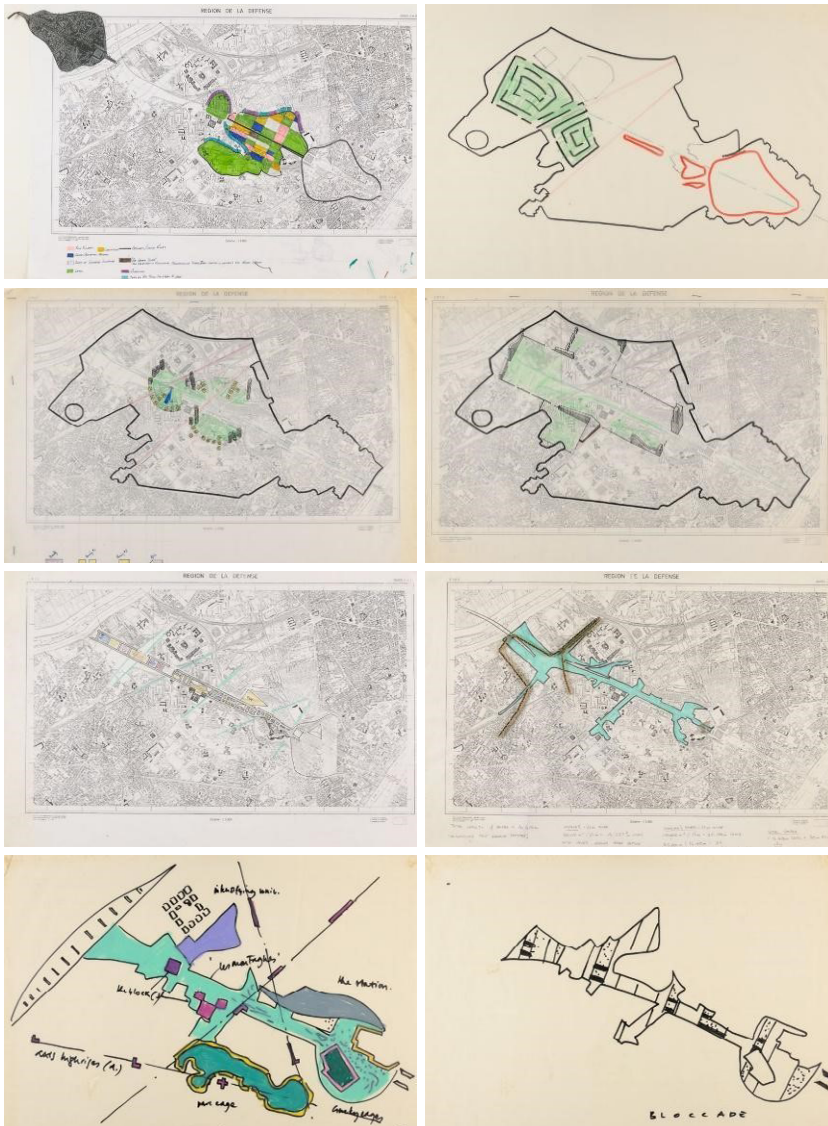
Figuras 150 e 151 – Análises gráficas do setor consolidado de La Défense e do eixo sugerido pelo programa para a continuidade da implantação do projeto urbano do EPAD e croquis do OMA simulando a continuidade do eixo monumental Eiffell - Grande Arche complementando seu prolongamento até o braço seguinte do rio Senna conforme solicitação do programa



Fonte: FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain) e <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris-64.html?authID=110&ensembleID=311>. Acesso em 21 jan. 2022.

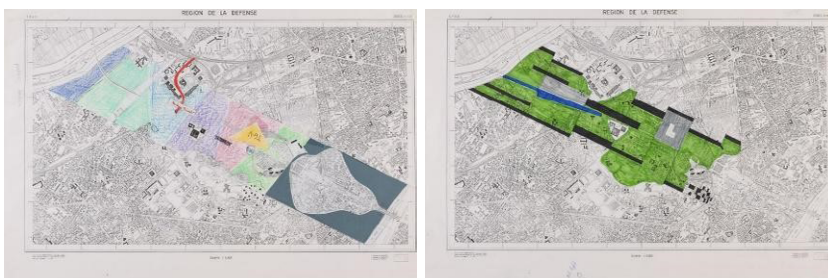
Nas outras imagens do projeto encontramos diversas possibilidades ensaiadas pelo OMA para organizar espacialmente o que deveria ser um novo setor urbano da cidade de Paris, voltado ao empreendimento imobiliário e industrial. Os diagramas demonstram a aplicação de abordagens gráficas variadas como metodologia de projeto: desde propostas mais formais – que impõem novas diretrizes de organização do espaço sem qualquer consideração ao traçado existente – passando às contextuais – que vão traçando limites de intervenção baseados no desenho original das ruas e marcos urbanos –, até as processuais – que retomam os sistemas de faixas sucessivas de La Villette ou constituem uma estrutura linear estruturada por programas sequenciais (que reproduzem o conceito utilizado em Exodus).

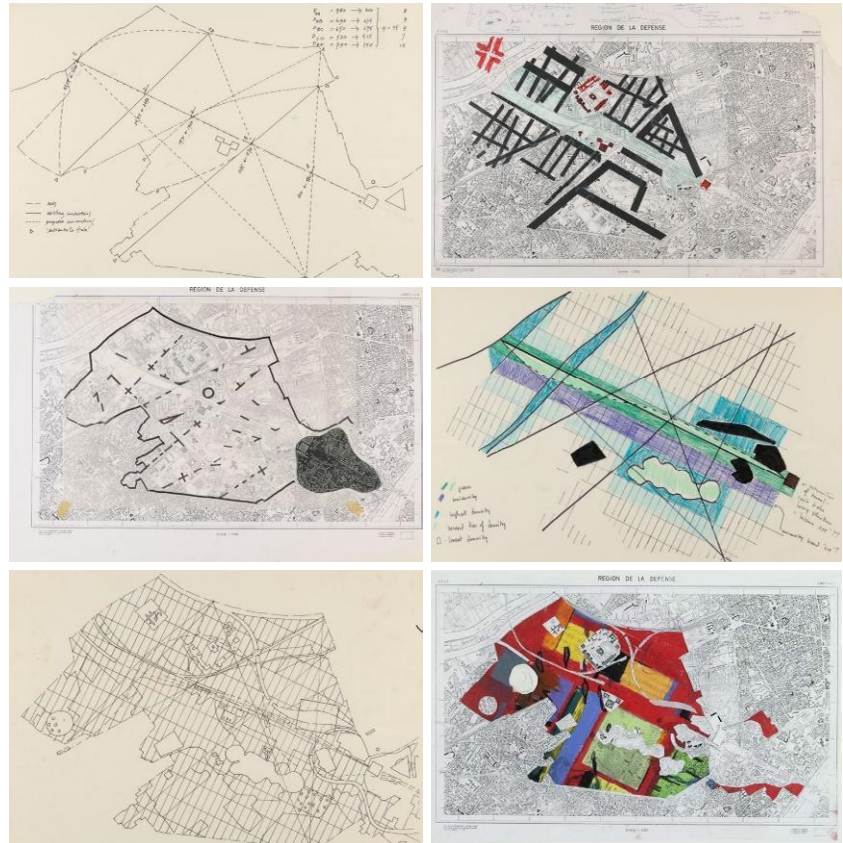
Figuras 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158 e 159 – Estudos de projeto realizados pelo OMA para a proposta de La Défense na qual se observam diversos conceitos de composição e organização do site a partir de critérios formais ou programáticos como já utilizados em Exodus e La Villette



Fonte: FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris-64.html?authID=110&ensembleID=311>. Acesso em 21 jan. 2022.

Figuras 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166 e 167 – Diagramas de composição baseados em eixos de organização relacionados à morfologia urbana do território complementados por estratégias de faixas programáticas e a inclusão da malha de Manhattan





Fonte: FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris-64.html?authID=110&ensembleID=311>. Acesso em 21/01/2022.

Figura 168 – Diagramas do conceito de obsolescência programada, que acabaria se tornando o partido fundamental da proposta do OMA para o concurso. Através desse sistema se estabeleceu a possibilidade de um critério objetivo para viabilizar a liberação gradual da área do concurso para dar espaço à implantação de um novo sistema de organização urbana

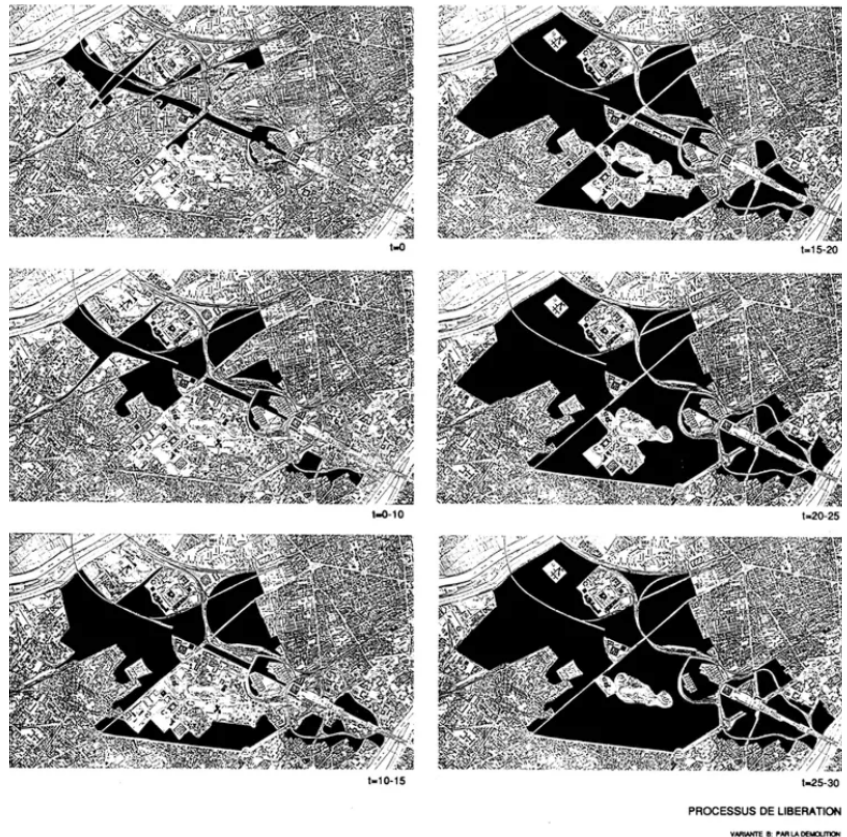


Fonte: FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris-64.html?authID=110&ensembleID=311>. Acesso em 21 jan. 2022.

Neste diagrama, finalmente encontramos a concepção original de um processo decisório estabelecido sobre critérios técnicos: os dados frios do território. Através dessa relação sugerida pelo diagrama, o OMA define a proposta apresentada pelo escritório no projeto MISSION GRAND AXE no qual, para implantação de novos parâmetros de uso urbano sobre um território já ocupado se propõe um método de remoção gradual das unidades construtivas tomando por base a ideia de uma obsolescência programada para as construções, compreendidas como programas com data de vencimento, adaptados transitoriamente a uma realidade com expiração definida.

Neste projeto, através do diagrama que assinala a expiração da validade das construções, com defasagem de 5 anos, podemos assinalar o princípio do desenvolvimento de métodos de análises de informações do programa através de diagramas de espacialização de dados, os já citados DATASCAPES. Como solução para o impasse entre preservação e renovação, o escritório sugere a adoção de um prazo de validade de 25 anos para todas as construções inscritas no perímetro estabelecido para o concurso, com exceções feitas a edifícios de destacada importância histórica ou valor simbólico como um cemitério existente, um parque, uma universidade, etc. Desta forma, por meio de demolições sucessivas, com execução programada em intervalos de 5 em 5 anos, os edifícios atuais (genéricos) seriam gradualmente removidos e o território seria liberado para novos usos com toda área do EPAD disponibilizada ao longo de um processo de remoções de 25 anos de duração.

Figura 169 – Diagrama demonstrativo do processo de liberação gradual do território do EPAD em ciclos de demolição realizados quinquenalmente (5 x 5 anos) até a eliminação completa de construções na área para a implantação de uma nova malha urbana



Fonte: <https://www.oma.com/projects/mission-grand-axe-la-defense>. Acesso em 14 jan. 2022.

³⁰⁵ No original: “So we looked at La Défense with, on the one hand, the unpleasant and absurd burden of having to invent a concept for an area that was already filled and, on the other hand, the knowledge that there is one major limit to our imagination – the limit of a new beginning – and wondered... What would happen if, even in Europe – especially in Europe – we declare every building in the entire zone that is older than 25 years worthless – null and void – or at least potentially removable? How does such a question change the parameters and interpretation of this project, which we found intolerably sad with this tenuous axis supposed giving coherence and quality to this zone? We analyzed this question in numerical terms and discovered that if we laundered the site in five-year increments by simply erasing all buildings over the age of 25, vast areas would gradually be liberated. We would preserve buildings of merit, or buildings of sentimental value – Nanterre, a very beautiful courthouse, a park, a station – and of course we would keep the Grand Arche, the CNIT, and the Tour Fiat as a kind of 20th-century acropolis” (KOOLHAAS, 1995, p. 1105).

Então nós olhamos para La Défense tendo, em uma mão, o fardo absurdo e desagradável de ter que inventar um conceito para uma área já ocupada, na outra a noção de que existe um limite principal para nossa imaginação – o limite de um novo começo – e imaginamos... O que aconteceria se, mesmo na Europa – especialmente na Europa – nós declarármos inúteis todos os edifícios com mais de 25 anos em toda esta área – nulos – ou ao menos potencialmente demovíveis? Como uma questão como essa altera os parâmetros e a interpretação deste projeto, o qual vemos como intoleravelmente triste, com esse eixo tênue supostamente dando coerência e qualidade à esta região? Nós analisamos esta questão em termos numéricos e descobrimos que se nós limpármos o terreno em ciclos de cinco anos simplesmente apagando todas as construções com mais de 25 anos, vastas áreas iriam gradualmente ser liberadas. Nós preservariármos obras de mérito, ou edificações de valor sentimental – Nanterre, um belo tribunal, um parque, uma estação – e evidentemente nós iriármos manter o Grand Arche, o CNIT, e a Torre Fiat como uma espécie de acrópole do século XX (KOOLHAAS, 1995, p. 1105, tradução nossa)³⁰⁵.

O núcleo da proposta de La Défense reside, portanto, em encontrar uma fórmula capaz de solucionar o embate entre a permanência da matéria configurada pela arquitetura e as mudanças sociais inevitáveis, um tema de investigação recorrente na obra de Koolhaas e do OMA. A partir das discussões iniciais estabelecidas pelo arquiteto em seu livro *Delirious New York* (1978)³⁰⁶, a questão é ampliada de forma significativa em *Cities within the City* (1978)³⁰⁷, abrangendo a crítica dos autores à compreensão equivocada – proposta pelo urbanismo modernista – da cidade como um organismo único³⁰⁸, e introduzindo as primeiras reflexões de Koolhaas baseadas em análises demográficas (declínio populacional)³⁰⁹. No mesmo ano (1978), conforme discutimos no capítulo anterior, os projetos de Binnenhof, em Haia, e do Panóptico, em Arnheim, oferecem a oportunidade concreta de investigar soluções alternativas para a espacialização dos programas que busquem responder ao conflito entre estas dinâmicas, principalmente através da incorporação da indeterminação espacial por meio da dinâmica do vazio³¹⁰.

Se no Panóptico esta solução havia sido visualizada por meio do diagrama de planificação da área das atividades sobre o desenho da planta, em processo semelhante ao realizado em La Villette, a incorporação, no corpo do edifício, da dinâmica do vazio como elemento de organização do espaço, foi realizada por operações subtrativas nas quais o corpo do edifício (o Panóptico) e seu subterrâneo, são compreendidos como um sólido. Esta operação aritmética entre volumes será desdobrada como um processo explícito (consciente) no projeto do TGB, conforme já demonstrado anteriormente. Em La Défense, contudo, diferente dos referidos projetos, onde há um vazio a ser preenchido (La Villette) ou um sólido a ser escavado (Panóptico/TGB), existe uma ocupação de território que se pretende anular para a introdução de uma nova ordem de regulação espacial, mais atrativa aos setores especulativos.

Entretanto, igualmente, não se pode apelar para as ações drásticas promovidas por Haussmann ou sugeridas por Corbusier, e, da mesma forma, é preciso eleger um critério que possibilite a implantação da proposta. A escolha baseada em um aspecto técnico desenhado pelo diagrama do OMA oferece uma resposta segura para ambas as questões. Em primeiro lugar, pela eleição de um dado pragmático para arbitrar as escolhas do que deve ser demolido, os arquitetos constroem uma espécie de blindagem às críticas inevitáveis da proposta. Da mesma forma, através da contemplação subjetiva de aspectos estéticos, históricos ou

³⁰⁶ No qual a análise conduzida pelo arquiteto sobre a suposta incongruência entre as atividades urbanas e os programas interiores das edificações, ofereceu os subsídios para a interpretação da fachada como um elemento chave para a organização estrutural da sociedade, explicada através do conceito metafórico da lobotomia.

³⁰⁷ Manifesto publicado por Koolhaas em conjunto com Oswald Matthias Ungers, Peter Riemann, Hans Kollhoff e Arthur Ovaska na revista *Lotus International* 19 (1978, pp. 82-97) derivado de seminário organizado pelos arquitetos sobre a cidade de Berlim no verão do ano anterior (1977).

³⁰⁸ De acordo com Lara Schrijver, o manifesto evoca a interpretação da cidade como um conjunto de centralidades diversas interligadas através da malha urbana e dispersas através do território da cidade. Ver Schrijver, L. Oswald Matthias Ungers and Rem Koolhaas, *recalibrating architecture in the 1970s*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021, pp. 53-86.

³⁰⁹ Uma das questões fundamentais para o manifesto é a interpretação dos impactos do declínio populacional de Berlim sobre o espaço urbano, com a redução da densidade demográfica correspondendo a uma degradação urbana nas áreas mais afetadas pela perda de população, devido à diminuição relativa da atividade urbana.

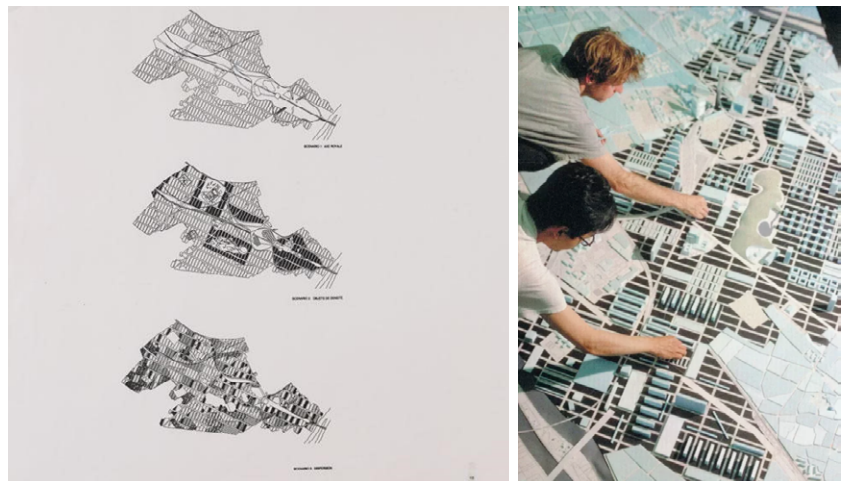
³¹⁰ O vazio, neste caso, é inserido no corpo do edifício, sendo incorporado dessa forma ao glossário de elementos técnicos através dos quais se instrumentalizam as decisões arquitetura – paredes estabelecem limites, rampas e escadas e elevadores operam conexões verticais, pilares, vigas e lajes transferem cargas, janelas e aberturas oferecem visuais, ventilação e iluminação –, incorporando tanto a possibilidade de múltiplos programas (indeterminação) quando promovendo a cultura da congestão (encontro de programas e atividades diversas).

sociais que sugerem a possibilidade de manutenção de determinados edifícios e atividades, seus autores oferecem a capacidade de escolha, pela sociedade, de elementos significativos para a cidade que devem ser mantidos.

Nesse ensejo, o diagrama proposto consegue simultaneamente condensar a análise urbana estabelecida por Koolhaas em sua trajetória arquitetônica e estabelecer uma proposta de intervenção urbana compatível com a dinâmica determinada pelo programa do plano de La Défense. Faltava, contudo, uma definição objetiva a respeito do desenho urbano da nova área, liberada após os sucessivos ciclos de demolição quinquenais: o que implementar?

Nós realizamos uma série de estudos tentando imaginar um plano urbano para esta área. Ficou "interessante"? "Dinâmico"? Realizamos uma proposta que se conecta com investigações atuais sobre a teoria do caos, ou alguma analogia – nunca é mais do que uma analogia – para desdobramentos paralelos em outras disciplinas? O que aconteceria se nós simplesmente pegássemos o método menos limitante e mais abrangente – a malha de Manhattan, uma combinação de disciplina no plano bidimensional e uma potencial liberdade de expressão tridimensional – e fizéssemos disso uma espécie de polêmica utilitária? (KOOLHAAS, 1995, p. 1119-1123, tradução nossa)³¹¹.

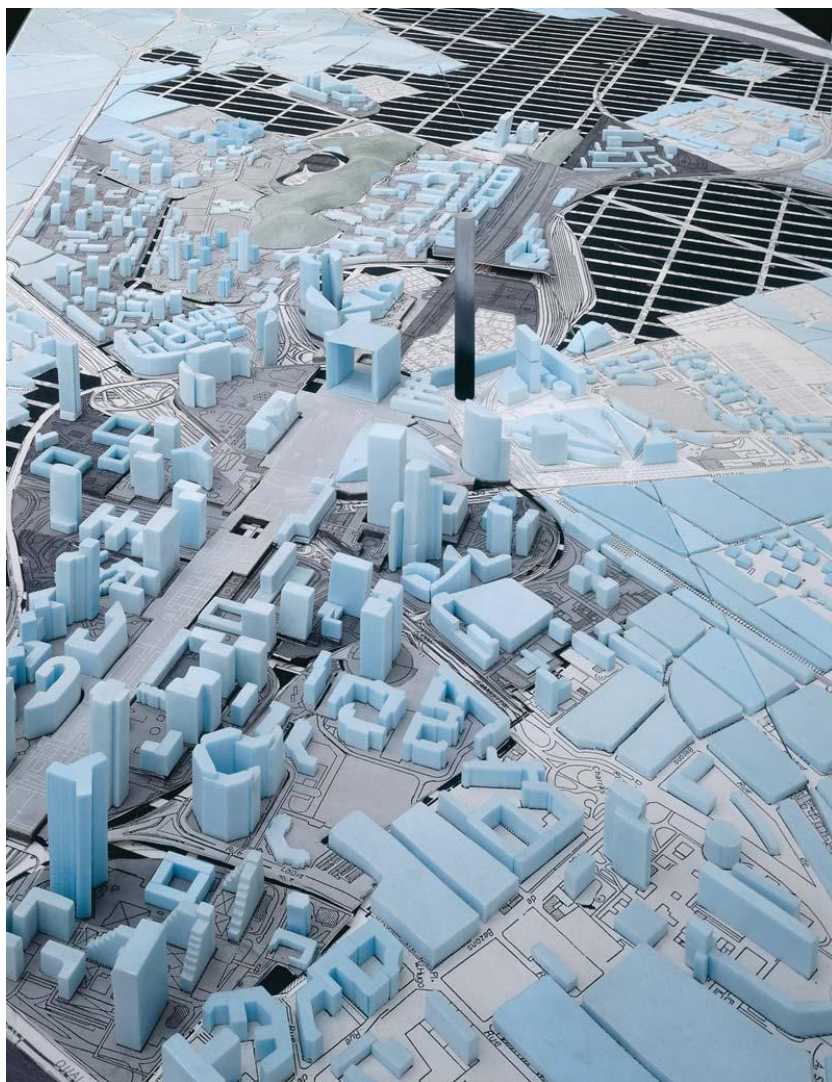
Figuras 170 e 171 – Malha de Manhattan aplicada sobre o território de La Défense liberado de construções. Na maquete os arquitetos do OMA simulam diversos padrões de ocupação de quadra derivados de contextos urbanos variados. As imagens disponíveis no site do FRAC foram produzidas durante o desenvolvimento do concurso. A última imagem sugere uma diversidade de usos a exemplo da proposta da Broadacre City de Frank Lloyd Wright, uma das referências recorrentes de Koolhaas em suas análises e projetos urbanos



³¹¹ No original: "We made a series of studies to try to imagine an urban plan for this area. Do we make it 'interesting'? 'Dynamic'? Do we make a plan that is connected to present investigations of chaos theory, or some analogy – it can never be more than an analogy – to parallel developments in other disciplines? Or what happens if we simply take the method that is least limiting and most enabling – the Manhattan grid, a combination of two dimensional discipline and almost independent potential freedom of expression in the third dimension – and turn into a kind of utilitarian polemic?" (KOOLHAAS, 1995, p. 1119-1123).

Fonte: <https://www.oma.com/projects/mission-grand-axe-la-defense>; FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris-64.html?authID=110&ensembleID=311>.

Figura 172 – Imagem da maquete na qual são representadas as construções atuais do território parisiense no entorno do novo conjunto urbano de La Defense



Fonte: FRAC (Fonds Régional d'Art Contemporain), <https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/oma/la-defense-paris-64.html?authID=110&ensembleID=311>. Acesso em 21 jan. 2022.

Sobre o novo território a proposta do OMA seria a adoção de uma nova malha urbana, plasmando o arruamento de Manhattan sobre o novo bairro parisiense (preservadas apenas suas estruturas e edificações históricas), uma organização espacial capaz de oferecer as condições necessárias para o desenvolvimento de um novo padrão de ocupação urbana para a qual foram ensaiadas diversas possibilidades de construção, simulando possibilidades distintas de uso do solo e concepção de quadra.

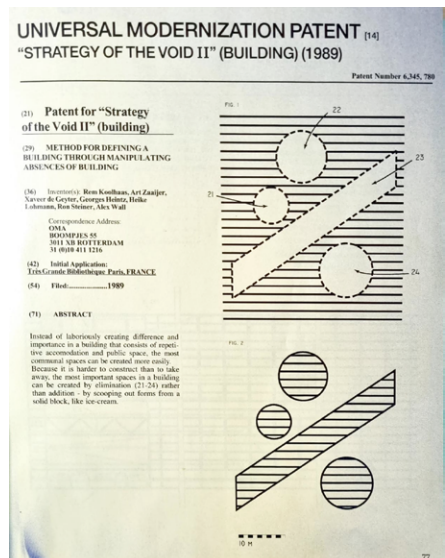
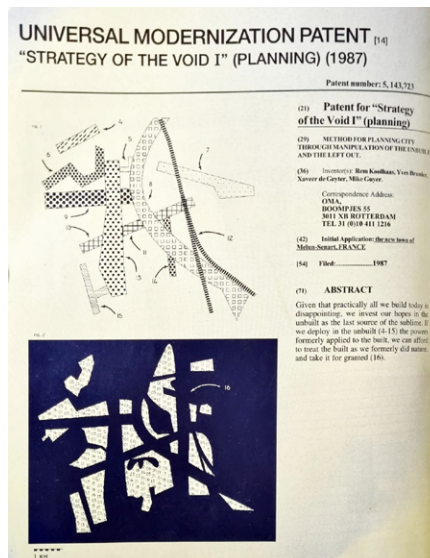
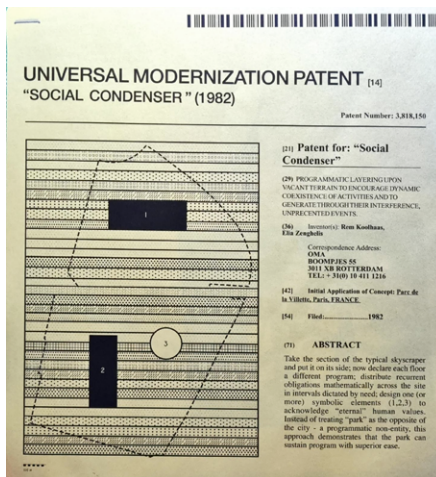
PATENTE

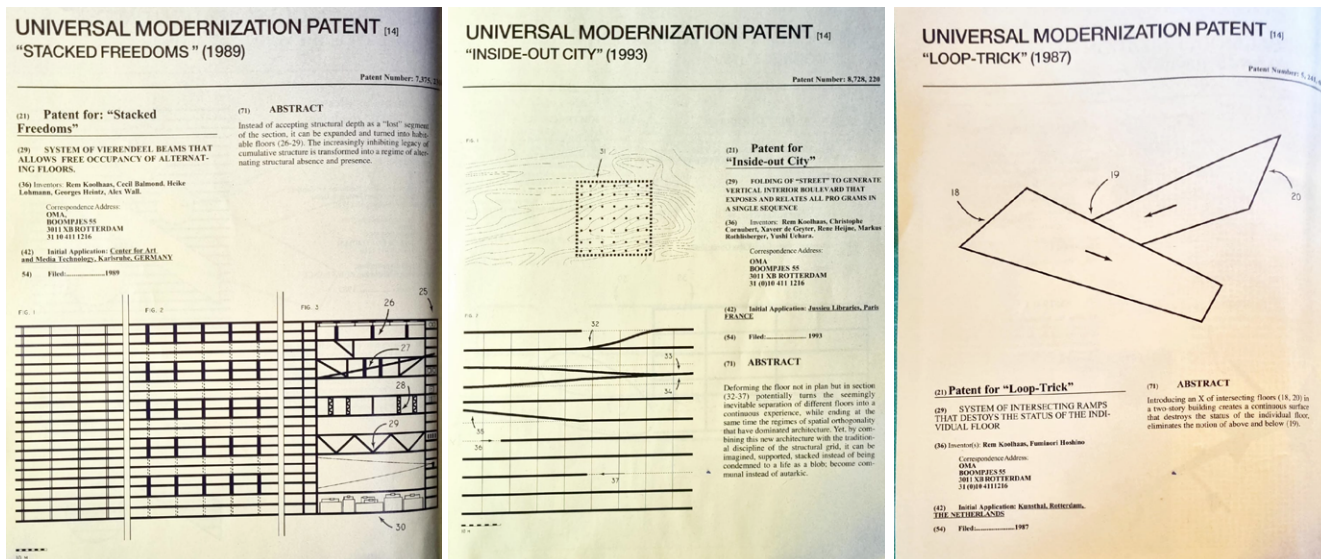
A autoria do conceito original desenvolvido neste diagrama e que seria o elemento definidor da abordagem do OMA para este concurso foi atribuída pelo próprio OMA a Winy Maas e Rem Koolhaas em 2004 na publicação da revista CONTENT, na qual o OMA satiriza os pedidos de patente apresentando conceitos e soluções utilizados em projetos do escritório como invenções inéditas cuja autoria precisa ser reivindicada para a posteridade. É neste método de análise e proposição, inaugurado em MISSION GRAND AXE que reside o cerne do método diagramático que será desenvolvida em YOKOHAMA onde a estratégia de espacialização do programa será conduzida a partir da planificação gráfica do tempo.

³¹² No original: "The half-life of architecture's collective memory is now around six months. Ideas emerge, inspire, and are conveniently forgotten. Here, OMA stakes its claim for eternity" (KOOLHAAS, 2004, p. 73).

A meia-vida da memória coletiva da arquitetura atualmente está em torno de seis meses. Ideias emergem, inspiram e são convenientemente esquecidas. Aqui o OMA reivindica o estabelecimento da eternidade para as suas (KOOLHAAS, 2004, p. 73, tradução nossa)³¹².

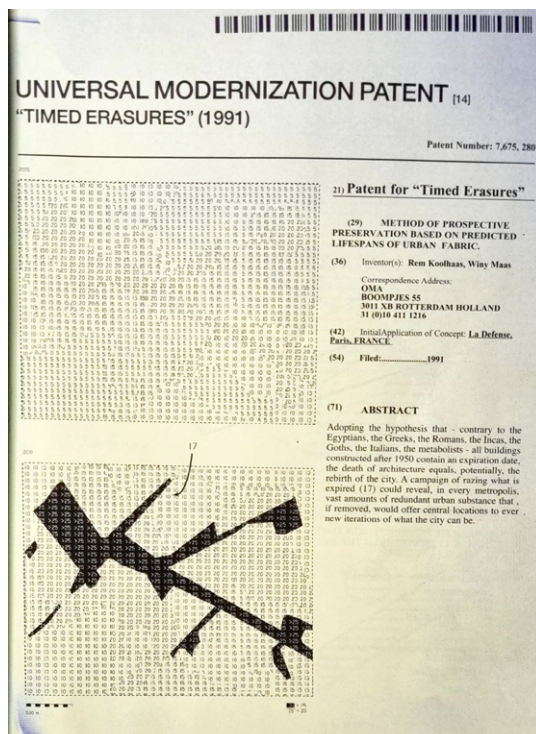
Figuras 173, 174, 175, 176, 177 e 178 – Alguns dos irônicos pedidos de "patentes" apresentados pelo OMA, nos quais o escritório explicita algumas das ideias e conceitos desenvolvidos em projetos como La Villette, Melun Sénart, La Défense, TGB, ZKM, Jussieu, entre outros





Fonte: Content, 2004, pp. 73-83;510-513.

Figura 179 – Diagrama demonstrando a aplicação do conceito de obsolescência programada como um método que reconhece a temporalidade efêmera dos programas da arquitetura e prevê um sistema de renovação urbana planejada ao longo do tempo de acordo com o prazo de existência programado para os edifícios. A patente é creditada a Rem Koolhaas e Winy Maas e foi desenvolvida para o projeto Mission Grand Axe em La Défense, realizado pelo OMA em 1991



Fonte: Koolhaas, 2004, p. 75.

S, M, L, XL

[...] Eu sabia que queria fazer parte de algo maior. Eu sentia uma espécie de exaustão por conta da necessidade do meu envolvimento com a sobrevivência do escritório, envolvimento em um grau emocional inacreditável. Aquilo se tornou insustentável, não no sentido de ter muitas bocas para alimentar, eu nunca tive um problema com isso, qualquer um que trabalhe para nós sabe que não se trata disso. É mais que eu não queria que isso fosse um problema nessa escala. Em que você não sabia de um dia para o outro se ia ter trabalho. Certamente, considerando as ambições que tínhamos e ainda temos, não poderíamos ter continuado daquele jeito. Se você não pode se manter de forma contínua, está acabado (KOOLHAAS, 1996, tradução nossa)³¹³.

Antes de retomarmos nossa análise sobre o desenvolvimento da lava programática, o qual, conforme adiantamos, consideramos a versão inaugural, no OMA, do modelo de diagrama de dados, ou os famosos datascapes, é preciso situar o momento crítico, em todos os sentidos possíveis, que envolveram o escritório e seu fundador durante o período de sua produção. Acreditamos que esta ambientação é necessária pois o desenvolvimento deste modelo específico de diagrama é consequência deste momento de dúvidas e questionamentos, do qual este dispositivo emerge, novamente como uma resposta inédita aos formatos de criação vigentes, num tour de force realizado por Koolhaas, que envolveu a revisão crítica da atuação do OMA em um questionamento epistemológico da disciplina da arquitetura, seus instrumentos de trabalho e os objetivos de suas ações.

Esta crise – econômica, pessoal e profissional – deflagrada durante o início dos anos 1990, deriva dos questionamentos de Rem Koolhaas a respeito dos meios de produção da disciplina, a instabilidade econômica do mercado profissional, a insegurança crítica dos contratos, a distância constante da família, o alto investimento financeiro necessário para viabilizar a continuidade do escritório, o controle da qualidade dos projetos, a pressão de clientes, as negociações com fornecedores, as restrições de orçamento, a necessidade constante de auto-promoção para captação de novos trabalhos... Todos estes temas serão objeto de reflexão do arquiteto à partir da exposição organizada pelo escritório em 1989, na qual o OMA expõe os resultados de sua primeira década de atividade.

³¹³ No original: [...] I knew I wanted to be part of something bigger. I felt kind of exhausted by my need to be involved with the office's survival, involved to an unbelievably emotional degree. That became unbearable, not in the sense of having so many mouths to feed, I've never had a problem with that, everyone who works for us knows that's not what it's about. It's more that I didn't want it to be an issue on that scale. That you didn't know from one day to the next whether you had work. Certainly, considering the ambitions we had and still have, we couldn't have gone on like that. If you can't present yourself as a continuity, you're finished". Disponível em: <https://jasperdehaanarchitecten.nl/en/jasperde-haan-architects/writings/interview-with-rem-koolhaas.aspx>. Acesso em 01 mar. 2022.

Neste mesmo ano, uma jovem editora chamada Jennifer Siegler, recém contratada pela Rizzoli International Publications foi encarregada da pesquisa para a publicação de um livro sobre a obra do OMA para uma série em andamento sobre arquitetos pós-modernos, na qual já haviam sido contemplados os arquitetos Aldo Rossi, Charles Moore e Michael Graves (SOUZA, 2015, p. 183). Contudo, de acordo com Souza (2015) a chegada de Siegler neste momento frenético de projetos e transformações em andamento no escritório atrairia as atenções da editora para a cultura profissional da empresa mais do que para os projetos realizados³¹⁴. O próprio Koolhaas, naquele momento não estava interessado em uma publicação, muito provavelmente considerando que um livro dedicado a uma obra construída praticamente inexistente, recheado de propostas não realizadas, contribuiria ainda mais para reforçar a imagem prevalente do OMA como uma prática especulativa, sem lastro no mundo real.

Naquele momento, o escritório de Rem Koolhaas se encontrava em plena atividade, com cinco concursos de projeto sendo desenvolvidos praticamente de forma simultânea – o Terminal Marítimo em Zeebrugge, o Aeroporto de Frankfurt, a Biblioteca Nacional da França (TGB), o Centro de Arte e Tecnologias de Mídia (ZKM) e o Complexo Esportivo de Groningen – ao mesmo tempo em que o escritório se encontrava às voltas com o desenvolvimento executivo e acompanhamento de um conjunto de obras, inauguradas nos anos seguintes, que se provariam fundamentais para o reconhecimento público do OMA³¹⁵.

Ainda de acordo com Souza (2015, p. 183) o convívio de Siegler com a produção do OMA, convenceria a editora a buscar ampliar o escopo da publicação para além dos padrões restritos estabelecidos para a série em andamento da Rizzoli, introduzindo a Koolhaas a figura do designer Bruce Mau (que acabaria se tornando co-autor da publicação) e pensando em um livro não mais sobre a obra do escritório, mas um livro autoral produzido em conjunto com Rem Koolhaas e sua equipe. Dessa forma o volume inicial da publicação, originalmente um conteúdo de 264 páginas, com um cronograma estimado em equivalentes 264 dias, acabaria se tornando em S, M, L, XL, o ciclópico monolito de 1378 páginas³¹⁶, cujo processo de produção se desdobraria ao longo de quase seis anos – das pesquisas iniciais de Siegler (em 1989) até o evento de lançamento oficial da publicação (realizado em 1995).

O desenvolvimento de S, M, L, XL, muito provavelmente o livro mais

³¹⁴ É importante salientar que boa parte das obras inauguradas pelo OMA no início dos anos 1990, decorrentes, em sua maioria, dos esforços de Koolhaas de captação de novos clientes e divulgação do OMA no período pós-Netherlands Dance Theater, tais como o Plano Diretor Euralille (1988-1993), o edifício do Congrexpo (1989-1993), o Kunsthal (1986-1991), as Nexus Housing (1987-1990) e a Vila Dalva (1984-1991) se encontravam em andamento no período da pesquisa de Siegler sobre o escritório.

³¹⁵ Ver nota anterior.

³¹⁶ Embora a última página do livro traga grafado o número 1344 a publicação possui ainda 31 páginas iniciais numeradas em algarismos romanos XXXI e mais 2 páginas não numeradas no início e fim desta introdução, totalizando 1378 páginas.

importante no campo da arquitetura no último meio século, acabaria por consumir todos os recursos pessoais e financeiros do OMA e do BMD (Bruce Mau Design) (SOUZA, 2015, p. 184) e se estabelecia como um divisor de águas não somente para a carreira destes escritórios, mas também para o campo da arquitetura e do design gráfico de um modo geral. A publicação condensa quase 20 anos da produção de Rem Koolhaas e introduz textos e reflexões inéditas (e polêmicas) no debate público da disciplina, que se tornaram referências seminais no campo da arquitetura. Além disso, a publicação reúne escritos de variados formatos, produzidos pelo arquiteto, que abordam questões inusuais para os padrões dos textos da profissão. Com uma linguagem direta e epigramática seu autor investiga o universo particular da sua própria prática num misto de reflexão irônica, sátira social e crítica aos limites, contradições e ingenuidades do discurso profissional da arquitetura.

Nas muitas centenas de páginas da publicação de Koolhaas e Mau encontramos textos que se tornaram, por assim dizer, canônicos. Entretanto, para os efeitos práticos desta dissertação, buscaremos abordar apenas aqueles cujos reflexos conduzem aos processos investigados neste capítulo, e, mais especificamente, aqueles nos quais enxergamos relação direta com os episódios diagramáticos que buscamos desenvolver nesta seção. Neste sentido consideramos que as passagens já citadas anteriormente – Exodus, Imagining Nothingness, The Terrifying Beauty of the Twentieth Century, Field Trip, Weird Science, Elegy for the Vacant Lot e Bigness – correspondem a episódios cujo conteúdo já foi discutido e analisado ao longo dos demais capítulos desta pesquisa. Portanto, buscaremos nos concentrar, especificamente, nas questões discutidas em What Ever Happened to Urbanism – escrito em 1994, durante o processo de produção de S, M, L, XL –, o qual interpretamos como reflexões derivadas diretamente das experiências vivenciadas por Rem Koolhaas em La Défense, e consolidadas no diagrama temporal de Yokohama³¹⁷.

³¹⁷ Outro desdobramento destes questionamentos, que não será abordado neste dissertação, são as reflexões publicadas pelo arquiteto em Junkspace (2002), um texto posterior às investigações coordenadas por Koolhaas em Harvard, sobre o Delta do Rio das Pérolas na China e sobre Lagos na Nigéria, quando a percepção do regime caótico de urbanização evidencia o despreparo completo da disciplina do Urbanismo e a incapacidade dos gestores públicos de promover qualquer resposta eficiente às patologias urbanas derivadas da escala demográfica do crescimento desenfreado das cidades.

RENDIÇÃO

Este século tem sido uma batalha perdida em relação à quantidade. Apesar de suas promessas iniciais, e sua bravura frequente, o urbanismo foi incapaz de ser reproduzido e implementado na escala exigida por sua demografia apocalíptica. [...] A promessa alquimista do Modernismo – de transformar quantidade em qualidade através da abstração e repetição – foi um fracasso. [...] O que torna sua experiência desconcertante e humilhante (para os arquitetos) é a persistência e o aparente vigor da cidade, apesar do fracasso coletivo de todos os agentes que agem sobre ela ou tentam influenciá-la [...] A urbanização generalizada modificou a própria condição urbana para além do seu reconhecimento. “A” cidade já não existe. À medida que o conceito de cidade é distorcido e estendido além do precedente, cada insistência em sua condição primordial [...] por meio da nostalgia, leva irrevogavelmente à irrelevância [...] Uma profissão que persiste em suas fantasias, ideologias, pretensões, ilusões de engajamento e controle [...] Se deve existir um “novo urbanismo”, ele não será baseado nas fantasias gêmeas de ordem e onipotência; ele será o palco das incertezas; já não voltado à disposição de objetos mais ou menos permanentes, mas à irrigação de territórios com potencial; [...] Redefinido, o urbanismo não será apenas, ou principalmente, uma profissão, mas uma forma de pensar, uma ideologia: aceitar o que existe. [...] o urbanismo pode iluminar, se tornar uma Ciência Alegre – Urbanismo Suave. E se simplesmente declararmos que não há crise – redefinindo nossa relação com a cidade não como seus produtores, mas como meros sujeitos, como seus apoiadores? Mais do que nunca, a cidade é tudo o que temos (KOOLHAAS, 1995, p. 961-971, tradução nossa)³¹⁸.

³¹⁸ No original: “This century has been a losing battle with the issue of quantity. In spite of its early promise, its frequent bravery, urbanism has been unable to invent and implement at the scale demanded by its apocalyptic demographics. [...] Modernism’s alchemistic promise – to transform quantity into quality through abstraction and repetition – has been a failure. [...] What makes this experience disconcerting and (for architects) humiliating is the city’s defiance persistence and apparent vigor, in spite of the collective failure of all agencies that act on it or try to influence it [...] Pervasive urbanization has modified the urban condition itself beyond recognition. ‘The’ city no longer exists. As the concept of city is distorted and stretched beyond precedent, each insistence on its primordial condition [...] irrevocably leads via nostalgia to irrelevance. [...] A profession persists in its fantasies, its ideology, its pretension, its illusions of involvement and control [...] If there is to be a ‘new urbanism’ it will not be based on the twin fantasies of order and omnipotence; it will be the staging of uncertainty; it will no longer be concerned with the arrangement of more or less permanent objects but with the irrigation of territories with potential; [...] Redefined, urbanism will not only, or mostly, be a profession, but a way of thinking, an ideology: to accept what exists. [...] urbanism can lighten up, become a Gay Science – Lite Urbanism. What if we simply declare that there is no crisis – redefine our relationship with the city not as its makers but as its mere subjects, as its supporters? More than ever, the city is all we have” (KOOLHAAS, 1995, p. 961-971).

A crítica explícita ao urbanismo como disciplina moderna, contida em *What Ever Happened to Urbanism* (1994)³¹⁹, não soa como uma resposta edipiana típica – através da qual ideólogos de novas gerações buscam a superação de seus predecessores em sua afirmação intelectual no cenário global da disciplina –, muito embora esta seja, naturalmente, uma das camadas projetadas sob o verniz “aparentemente desideologizado” de seu discurso. As reflexões suscitadas por Koolhaas, neste texto, podem ser relacionadas diretamente às experiências com planos diretores desenvolvidos pelo próprio OMA, nos quais as ferramentas tradicionais de projeto urbano e os métodos de organização e distribuição de atividades sobre o território, são vistos pelo arquiteto como tentativas frágeis de controle sobre um espaço que já não pertence aos domínios da disciplina.

³¹⁹ “O que aconteceu com o Urbanismo?” em uma tradução livre.

As afirmações de impotência do urbanismo, como forma de intervenção sobre o espaço urbano, encontram eco nas pesquisas desenvolvidas pelo arquiteto sobre as condições territoriais de Roterdã, Berlim, Nova Iorque, Atlanta, nas quais Koolhaas observa as inconsistências do discurso da disciplina e sua incapacidade de incorporar as múltiplas realidades, muitas vezes contraditórias, presentes nas relações entre arquitetura e cidade. Conforme ressalta o texto, as tentativas de organização propostas através dos instrumentos técnicos do urbanismo, longe de responder adequadamente ao declínio das condições de sociabilidade do espaço urbano, soam como experimentos raquíticos diante da escala da cidade, e evidenciam o esforço inútil exercido pelos arquitetos que, através destas ações, buscam desesperadamente manter uma ilusão de controle sobre as atividades – uma demonstração explícita (e embaraçosa) de impotência.

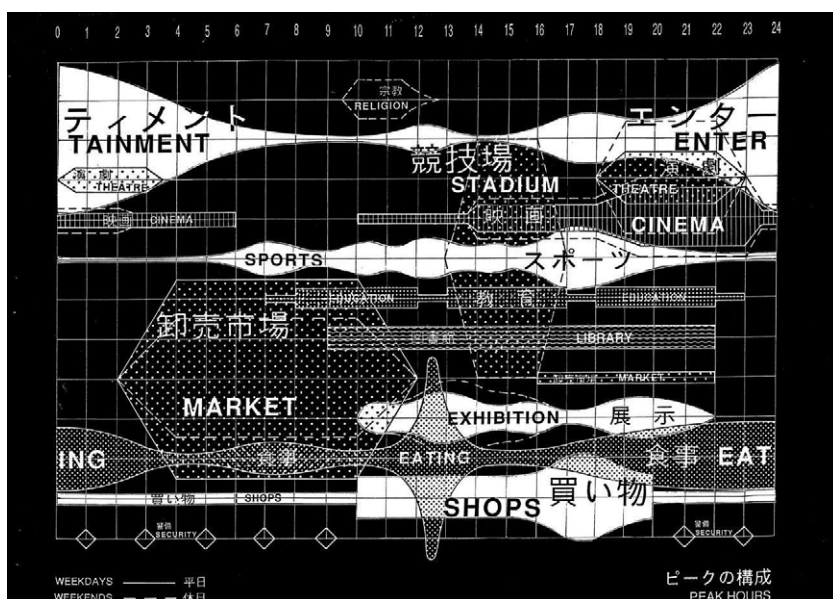
Como uma resposta às pretensões ambiciosas do urbanismo modernista do século XX, o arquiteto propõe como resposta um modelo de intervenção no território capaz de incorporar as dinâmicas sociais em constante transformação no espaço metropolitano: o Urbanismo Leve. Esta forma de ação sobre a cidade, conforme estabelecido neste texto, consiste em pensar as intervenções da arquitetura menos como matéria construída, e mais como potencialização dos recursos já existentes. Dessa forma, através da inclusão da maior quantidade de atividades possíveis sobre o território através da menor intervenção física possível, Koolhaas retoma os princípios da cultura da congestão e do condensador social reunidos em um novo modo de urbanismo. Através dele, o território será compreendido a partir do vazio, da ausência de atividades, derivadas das relações de sazonalidade e duração de cada programa, ou seja, a defasagem, no tempo, dos diferentes usos possíveis. A partir disso, o urbanismo suave busca incorporar programas novos às áreas existentes nos horários “abandonados” por outras formas de ocupação. Estas ações buscam dinamizar o espaço promovendo o máximo aproveitamento do território durante todas as horas do dia. Este conceito teórico, entretanto, só será desenvolvido após a construção diagramática de um modelo de intervenção espacial, no qual será possível observar a ociosidade das áreas urbanas e o potencial de intervenção disponível para novas atividades através de mínimas intervenções arquitetônicas. Este modelo foi concebido por meio do diagrama de dados elaborado em resposta às condições específicas da proposta urbana de Yokohama e denominado Lava Programática.

LAVA-PROGRAMÁTICA

Nós queremos investigar uma alternativa ao peso da construção real de cidades. Nós o chamamos de "urbanismo suave" [...] um urbanismo que não tem necessariamente pretensões de permanência ou estabilidade, uma espécie de urbanismo-plâncton que pudesse se infiltrar e invadir.

[...]

Nós evitamos projetar edifícios, com suas inevitáveis limitações e separações; contínuo e amorfo, o projeto envolve o local como uma lava programática. Três camadas de atividades públicas são manipuladas para suportar o maior número possível de eventos com a mínima quantidade de definição permanente. Observando que os horários de pico do mercado acontecem nas primeiras horas da manhã, propusemos um espectro complementar de eventos que irão preencher o ciclo de 24-horas com uma composição de picos sucessivos e simultâneos – uma exploração máxima da localização e sua infraestrutura – para criar um pico de 24-horas, um mosaico heterogêneo da vida do século XXI (KOOLHAAS, 1995, p. 1210-1225, tradução nossa)³²⁰.

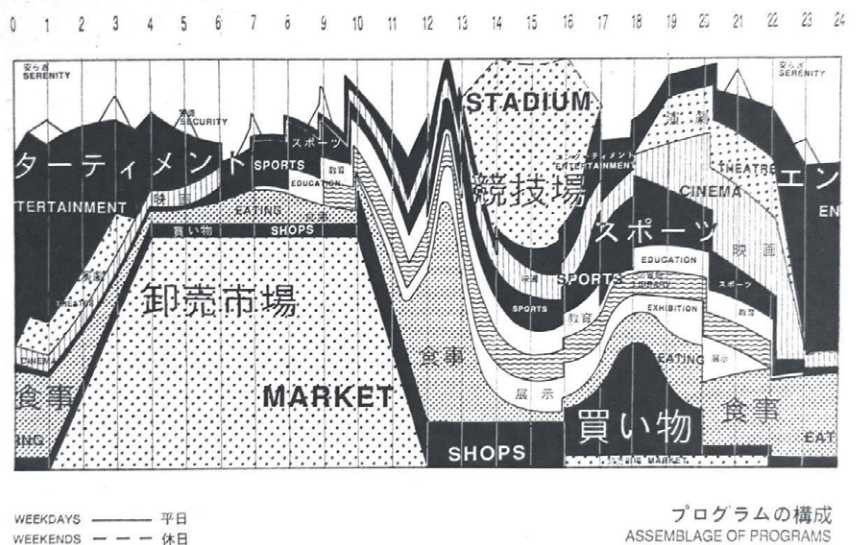


³²⁰ No original: "We wanted to investigate an alternative to the heaviness of real construction of cities. We would call it 'lite urbanism' [...] an urbanism that would not necessarily have pretensions toward permanence or stability, a plankton-like urbanism that could infiltrate and invade. [...] We have avoided designing buildings, with their inevitable limitations and separations; continuous and formless, the project engulfs the site like programmatic lava. Three layers of public activity are manipulated to support the largest possible number of events with the minimum amount of permanent definition. Noting that the peak hours of the market occur in the early morning, we propose a complementary spectrum of events that would fill the 24-hour cycle with a montage of successive and simultaneous peak – a maximum exploitation of the location and its infrastructure – to create a 24-hour peak, a mosaic of heterogeneous 21 st-century life" (KOOLHAAS, 1995, p. 1210-1225).

Voltando a observar o primeiro diagrama apresentado interpretamos a busca do OMA em representar a distribuição do programa em uma relação espaço-temporal através de colunas numeradas de zero (0) a vinte e quatro (24) expressando a ocupação da jornada diária pelas diversas atividades a serem atendidas pelo projeto. Enquanto a divisão vertical estabelece os horários de pico das atividades, as divisões horizontais demonstram a demanda espacial, ou seja, quanto maior a

dimensão ocupada horizontalmente pela atividade no gráfico, maior é a sua duração e quanto maior a verticalidade do polígono que representa o programa maior é o espaço que ele ocupa no território. Sobreposições entre os objetos indicam programas que compartilham parcialmente uma determinada locação e cujos picos ocorrem simultaneamente. A linha tracejada que projeta o formato do teatro em um polígono verticalmente mais generoso indica a expansão da demanda para a atividade aos finais de semana (conforme representação adotada na legenda do lado esquerdo inferior do diagrama). Enquanto as manchas oscilantes de ENTERTAINMENT, EATING, SPORTS representam a permanência constante destas atividades nas 24 horas da jornada diária (com momentos de maior e menor intensidade), outras atividades como STADIUM e MARKET, apesar de demandarem áreas significativamente grandes para o desenvolvimento de seus programas, têm uma duração pouco dilatada na jornada diária, tornando as mesmas áreas praticamente vazias durante todo o restante do dia.

diagrama de ensamble de programas / assemblage of programs scheme

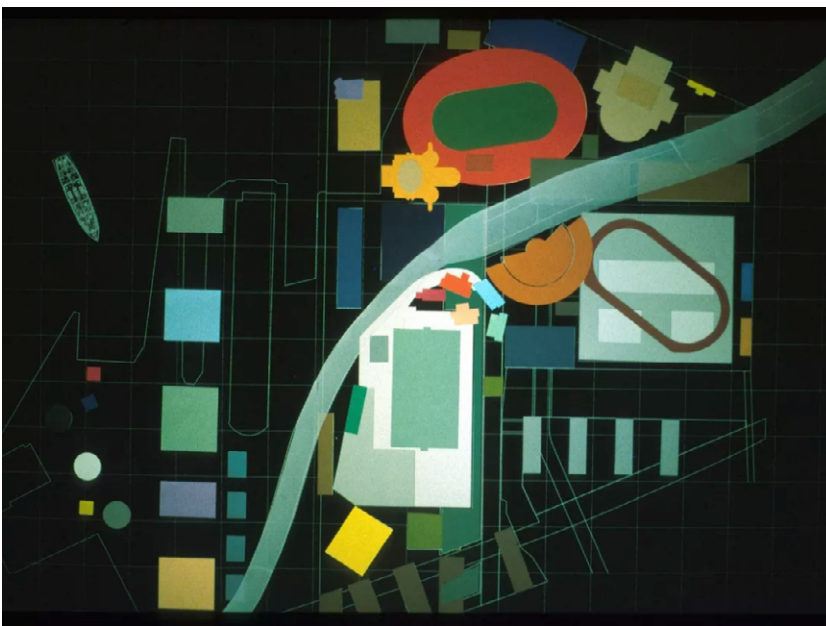


O segundo diagrama, propositivo, busca reorganizar a mesma jornada de forma a otimizar o uso do espaço disponível pelo consórcio de atividades que compõem o programa. Desta forma vemos que as atividades que possuem uma duração pontual na jornada diária são substituídas por outras que surgem para ocupar o espaço ocioso. Neste sentido podemos observar como o vazio deixado pelo encerramento do MARKET (entre as 10 horas da manhã e o meio-dia), é gradualmente preenchido pela combinação dos programas de EATING, EXHIBITION, LIBRARY,

EDUCATION, SPORTS, CINEMA e ENTERTAINMENT, que se dilatam no espaço para atender à oferta disponível de espaço. Da mesma forma vemos o encolhimento parcial destes programas quanto é necessário dar vazão à demanda imposta pelo STADIUM, entre 13 e 17 horas.

A compreensão da dinâmica, operada a partir da planificação das operações do programa em uma equação entre espaço necessário para cada uma das atividades e seus respectivos crescimento, ápice e declínio (começo, meio e fim), oferecem uma leitura privilegiada da fragilidade estrutural do programa existente: a ociosidade espacial de áreas imensas do território para as quais a demanda é localizada em janelas temporais restritas. Esta compreensão exigiu a construção de um diagrama alternativo por meio do qual se pudesse enxergar uma solução compatível com demanda das atividades e que, ao mesmo tempo, encontrasse usos possíveis (para preencher o restante da jornada diária) sem prejuízo para as atividades já existentes.

Figura 180 – Distribuição espacial do programa em diferentes edifícios e atividades organizadas ao longo do território urbano disponível para o projeto

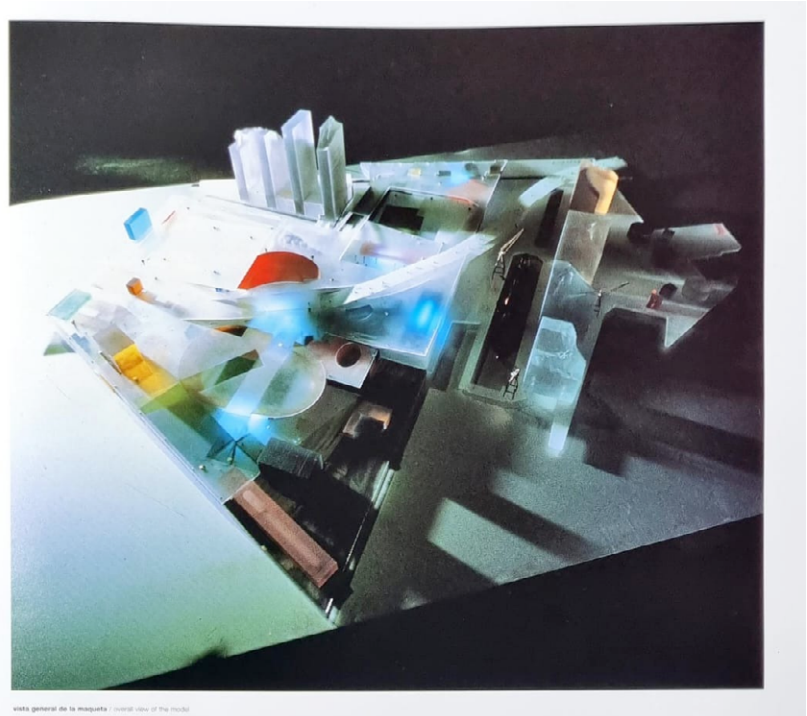


Fonte: <https://www.oma.com/projects/yokohama-masterplan>. Acesso em 12 mar. 2022.

O desenho final da laje (com a modulação espacial dos componentes, sua posição, altura, proporção, encontros e afastamentos) é produzido num segundo momento. Como em todos os projetos do OMA, a solução formal é sempre derivada da concepção espacial sintetizada através da

representação das relações desejadas ou pretendidas para os elementos do programa e as condições específicas do território de implantação. Esse método traz flexibilidade às definições do objeto e permite a investigação de possibilidades distintas de resolução objetiva para as mesmas situações de contiguidade, hierarquia, visibilidade, proporção. Por essa razão a modelagem de diversas maquetes alternativas é uma característica do trabalho do OMA (amplamente adotada por praticamente todos os escritórios contemporâneos), que, através disso, assume o caráter subjetivo e especulativo da resposta formal, pois o cerne da proposta não reside no material de acabamento, na transparência dos vidros ou na forma das colunas, mas sim nas possibilidades criadas para o arranjo do programa em sua relação interna (entre atividades) e externa (com a cidade e seu contexto imediato).

Figura 181 – Maquete produzida em lâminas transparente possibilita a visualização da sobreposição espacial das atividades do programa e sugere a fluidez espaço-temporal desenvolvida pela cultura da congestão na metrópole

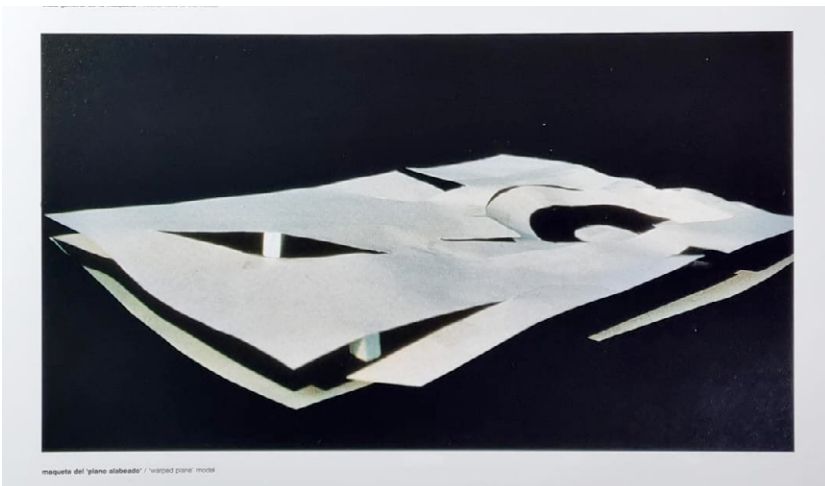


Fonte: <https://www.oma.com/projects/yokohama-masterplan>. Acesso em 12 mar. 2022.

Conforme temos buscado apresentar ao longo das seções anteriores desta dissertação, o trabalho de Rem Koolhaas e do OMA, tem se pautado pela investigação das capacidades de intervenção da arquitetura sobre o território a partir da formulação espacial de estratégias programáticas.

Esta concepção tem sido desenvolvida e aperfeiçoada a partir do método paranóico-crítico (MPC), no qual análise e criação se fundem como estratégia de projeto e são consolidadas por meio de diagramas. Estes instrumentos gráficos são utilizados, a partir de Yokohama, como forma de depurar o volume gigantesco de dados e informações coletadas pelo escritório, em um processo de seleção e intensificação, no qual propostas formais emergem como resposta às relações desejadas para o programa.

Figura 182 – Maquete da superfície contínua proposta como instrumento de integração das diversas atividades do projeto. A superfície se expande ou se contrai para acomodar os diferentes edifícios e seus programas na equação espaço temporal proposta para o projeto



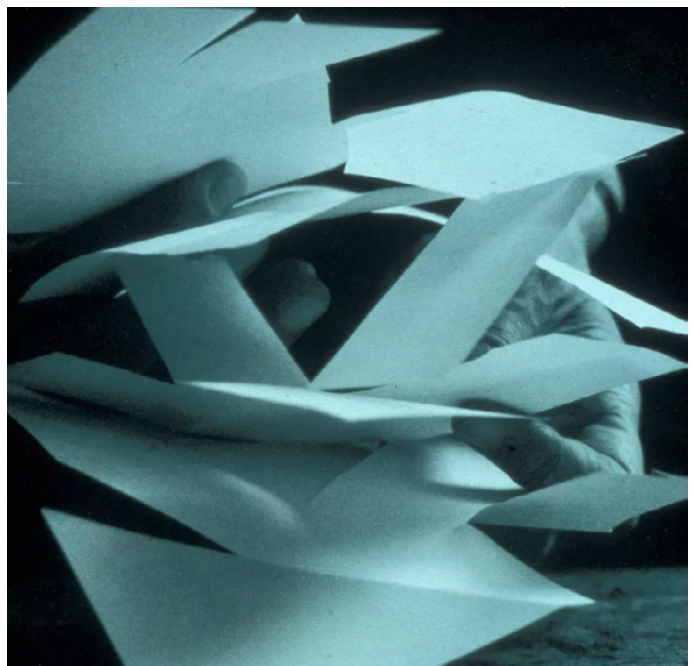
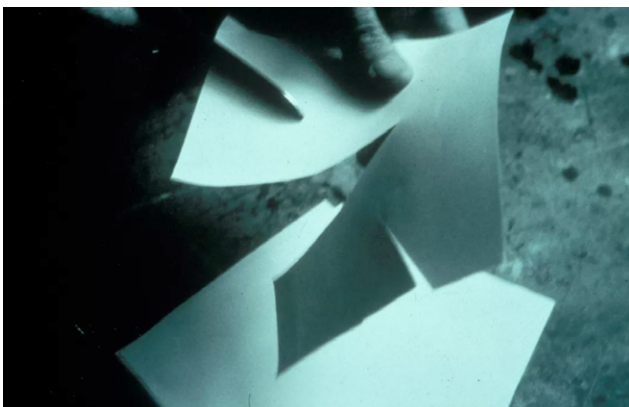
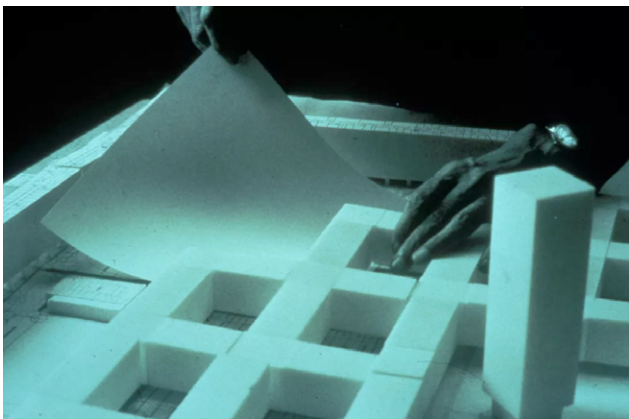
Fonte: Levene; Cecilia, 1998, p. 357.

Embora possa ser vista como uma combinação das três estratégias anteriores (LINHA, PLANO, VOLUME), nas quais uma linha (trajetória) se desdobra em um plano contínuo (espaço) desenvolvendo em altura a formação de um objeto tridimensional (volume) no qual os andares são compostos a partir de cortes, dobras e inclinações da mesma superfície original, a solução proposta almeja, acima de tudo, definir a espacialização do tempo, a partir da percepção construída pelo diagrama das relações cronológicas do programa. A visualização dos ciclos de uso cotidianos, suas relações de área e a concentração pontual de cada atividade, restrita a momentos específicos, favoreceu a percepção do escritório de que a forma imperativa de desenvolvimento espacial do conjunto arquitetônico precisaria responder de forma dinâmica à cronologia dos usos urbanos.

A partir da compreensão desta abordagem, o projeto foi entendido como

um empilhamento do território, no qual diferentes andares são formados a partir da dobra da superfície, topologicamente desdobrada em planos verticais, horizontais e inclinados de modo contínuo (plasmando do diagrama programático o conceito de fluidez do tempo). Em cada dobra do espaço-tempo são inseridos eventos capazes de responder ao intervalo de ociosidade entre duas ou mais atividades finitas. Desta forma, o programa identifica as arquiteturas específicas e duração restrita de suas atividades e, através do grande plano espacial constitui um único elemento tridimensional, flexível e responsivo, interligando estes diferentes programas que possibilitam a ocupação do território de forma constante.

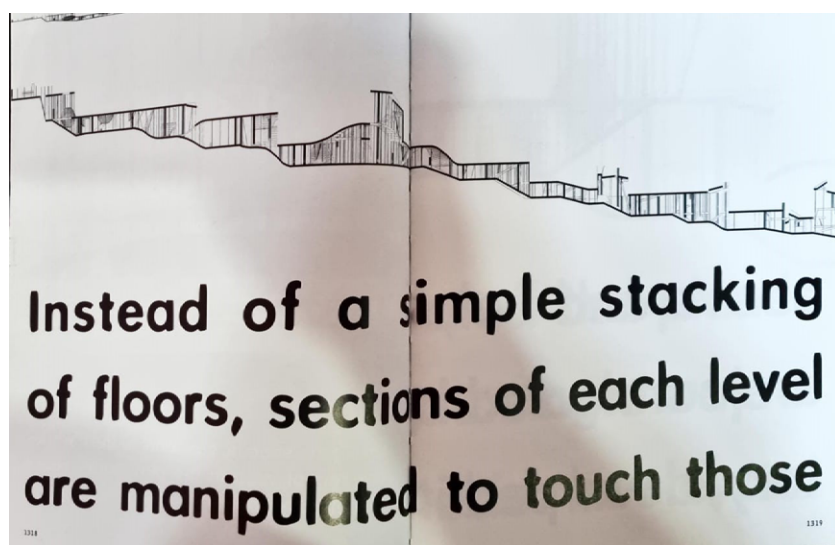
Figuras 183, 184, 185 e 186 – Concepção do plano continuamente dobrado sobre si mesmo formando os diferentes andares e ambientes da biblioteca de Jussieu



Fonte: <https://www.oma.com/projects/jussieu-two-libraries>. Acesso em 13 jan. 2022.

O desdobramento do plano, formando os pavimentos em um escalonamento gradual, e a incorporação dos programas através do eixo vertical, serão retomados como estratégias centrais em projetos subsequentes do escritório. Podemos observar essa mesma sistemática sendo utilizada nas famosas bibliotecas de Jussieu (1992) e Seattle (1998-2004), na embaixada da Holanda (1996-2002) e, mais recentemente, no centro cultural em Gwanggyo (2016-2020). Nestes projetos (como também em outros onde o efeito é menos pronunciado) se observa o conceito de uma promenade formando uma espiral ascendente contínua, em torno da qual se desenvolve o programa, e se formam os espaços de convívio e convergem os ambientes fechados, de modo que podemos entender a circulação como um grande empilhamento da rua urbana, com todas as suas características de encontro e convívio.

Figura 187 – Demonstração da continuidade da superfície proposta para a biblioteca de Jussieu



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 1318-1319.

Do ponto de vista diagramático, contudo, Yokohama significou, acima de tudo, o momento de preponderância dos dados que passou a caracterizar a produção de Koolhaas, algo que se percebe claramente na montagem de S, M, L, XL, no qual se expressa, acima de tudo, uma gênese diagramática de pensamento, do qual o livro é a maior expressão. Um condensador de dados da vida moderna na qual se insere o universo da arquitetura, o livro-manifesto do OMA acumula e sobrepõe diversas camadas e categorias de informação, não necessariamente relacionadas

diretamente à produção do escritório, mas que se estabelecem como pontos isolados de expressão cultural aos quais se interpõe a interpretação do usuário, já não mais um leitor, mas um manipulador dos dados acumulados. Fotografias, relatos, descrições, pensamentos, ficções, reflexões, notas técnicas, rascunhos, plantas, croquis, teorias, todos os elementos compositivos do volume não obedecem uma ordem de leitura cronológica ou linear, mas estão dispostos de acordo com uma categorização dimensional referenciada ao universo do consumo (S, M, L, XL), anulando a compreensão da profissão com uma disciplina autônoma, pelo contrário, nublando a interpretação da arquitetura como sujeita ao condicionamento inalienável de regras sociais, econômicas, culturais, políticas que compõe a cidade contemporânea.

Figura 188 – Representação da planta de Yokohama sobreposta à maquete da proposta. Ícones, logomarcas, textos indicativos de atividades, reproduções de imagens culturalmente reconhecíveis (como os fotogramas de Muybridge) sugerem diversas camadas, literais e figurativas, de interpretação e consumo. As imagens do livro se articulam com as possibilidades de interpretação subjetivas operadas pelo leitor



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 1318-1319.

Não por acaso as páginas finais da apresentação do projeto de Yokohama representam a planta de arquitetura contaminada por ícones, imagens, logotipos e sobreposta à maquete física da proposta, outro objeto formado por múltiplas camadas transparentes ou semi-transparentes, sugerindo a inserção da proposta no plano da congestão urbana da metrópole, sua intensificação e sua leitura multidimensional

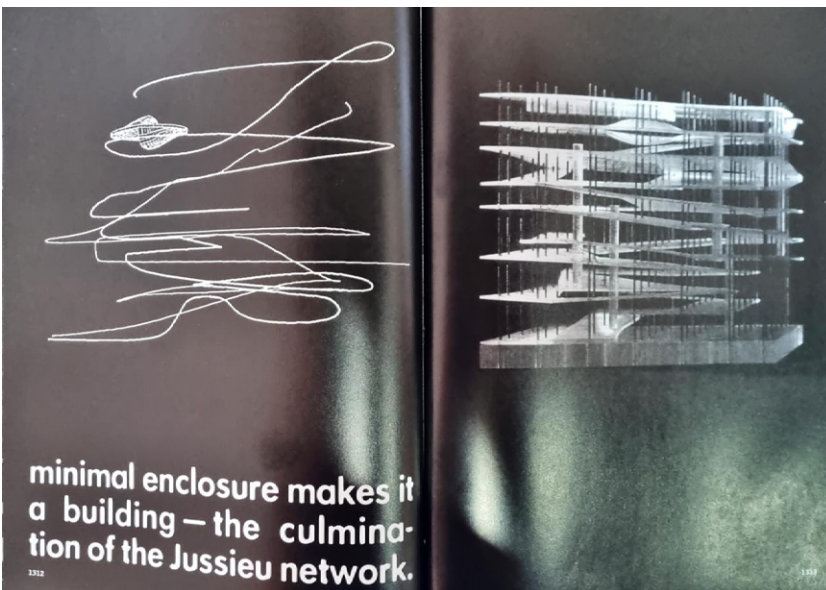
enquanto objeto técnico-cultural. Sua relação é óbvia e direta com os aspectos pluraís do livro-mídia que o contém e do qual se extrai, sempre no registro da manipulação subjetiva do objeto, a interpretação planejada pelo arquiteto, na qual, através do entrecruzamento de dados e informações, as experiências são filtradas através do plano ampliado da produção cultural.

Figura 189 – Página dupla de S, M, L, XL, o deboche provocativo de Koolhaas ao inserir uma página de propagandas de disk-sexo como um dos elementos da cultura contemporânea da qual a arquitetura faz parte. Como quase tudo na publicação, as imagens tem múltiplas camadas de subjetivação possíveis



Fonte: Koolhaas, 1995, p. 1258-1259.

Figura 190 – Página dupla de S, M, L, XL

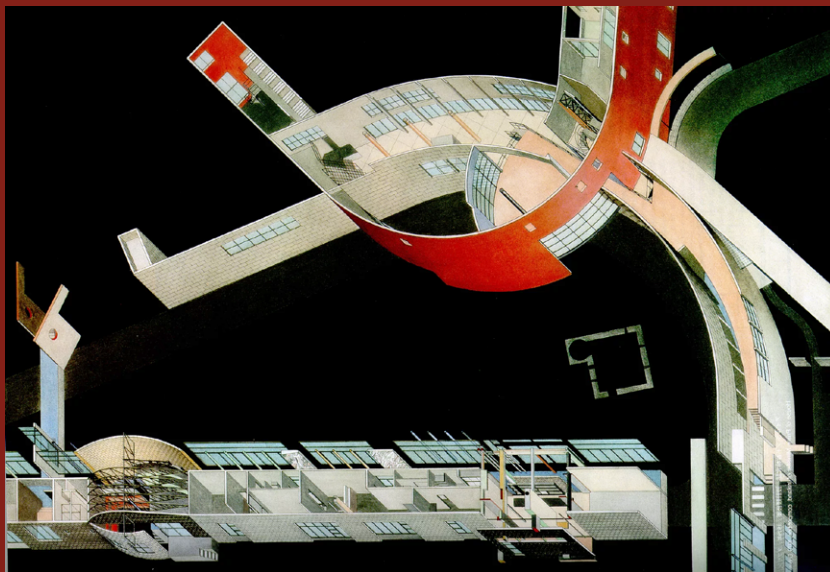


Fonte: Koolhaas, 1995, p. 1312-1313.

Não por acaso a proposta do OMA para Jussieu encerra a publicação de S, M, L, XL apartada de todas as categorias anteriores, e classificada como P. S. Por tratar-se de projeto de 1992 faz pouco sentido acreditar que tenha entrado como um projeto de última hora na montagem do livro, o que justificaria sua posição heterodoxa em relação ao restante da composição dos capítulos. Seu destaque, na última seção, soa como um manifesto, uma declaração de princípios do OMA, através da qual se afirma no universo da disciplina. Nela, Koolhaas estabelece o objeto da arquitetura como um elemento indissociável do universo da informação onde o traçado emaranhado deste croqui de Jussieu pode ser lido como o percurso que dá origem ao projeto, a continuidade entre arquitetura e cidade, mas também permite interpretar o multiverso complexo dos signos culturais que traduzem a relação entre arquitetura e sociedade.

**considerações
finais**

Figura 191 – “A arquitetura é a ação de produzir o abrigo adequado para as atividades humanas. Minha forma favorita é a esfera. O teste de uma inteligência de primeira linha é a capacidade de manter duas ideias opostas na mente ao mesmo tempo e ainda manter a capacidade de funcionar”. No original: “Architecture is the business of manufacturing adequate shelter for human activities. My favorite form is the sphere. The test of a first-rate intelligence is the ability to hold two opposite ideas in the mind at the same time, and still retain the ability to function”. F. Scott Fitzgerald. *The Crack-Up*. Tradução nossa. Frase utilizada por Koolhaas em DNY, na introdução ao capítulo sobre o Rockefeller Center, protagonizada pelo arquiteto Raymond Hood. Na imagem, projeto do OMA para o concurso de expansão da residência do Primeiro Ministro Irlandês (1978)



Fonte: <https://www.oma.com/projects/irish-prime-minister-residence>. Acesso em 08 mar. 2022.

Dois sentimentos me invadem ao receber o Prêmio Nobel de Literatura. Por um lado, sinto-me lisonjeado. Muito lisonjeado. Mas por outro lado, e este é o sentimento amargo que prevalece em mim, tenho a convicção de que este tipo de reconhecimento unânime se relaciona, de maneira direta e inequívoca com o declínio de um artista. Esta premiação prova que minha obra é compatível com os gostos e as necessidades de júris, especialistas, acadêmicos...e reis. Obviamente eu sou o artista mais confortável para vocês. E este conforto tem pouco a ver com o espírito que uma obra artística deve ter. O artista deve questionar, impactar. Por isso me arrependo, por minha canonização final como artista. Contudo o sentimento mais persistente, o simples orgulho me conduz, hipocritamente a agradecer a vocês por estabelecerem o fim da minha aventura criativa. Não quero que pensem que os culpo ao dizer isso. Nada disso. Aqui há um único responsável. Sou eu mesmo. Obrigado³²¹.

³²¹ Declaração do personagem Daniel Mantovani, protagonista do filme *O cidadão ilustre* (Gastón Duprat/Mariano Cohn, Argentina, 2016) em sua cerimônia de laureação com o Prêmio Nobel de Literatura.

A proposta de abordagem estabelecida por Koolhaas – ao menos desde *Our New Sobriety* (1980) –, tem sido intervir, explicitamente

através da arquitetura, no desenvolvimento e na produção de novas formas de cultura e sociabilidade. Para tal, o escritório se baseia nas relações potenciais oferecidas pela densidade e pela tecnologia do contexto demográfico metropolitano, no qual a instabilidade opera um fator chave ao qual o OMA tem estrategicamente buscado responder. A matriz dos temas de pesquisa do escritório tem gravitado em torno dos aspectos urbanos excepcionalmente produzidos no contexto das grandes metrópoles globais, primeiramente atribuídos pelo arquiteto à cidade de Nova Iorque, como subprodutos legítimos do processo acelerado da urbanização americana, cujo desenvolvimento característico ocorrido na ilha de Manhattan corresponderia ao seu epicentro.

Esta análise *sui generis* dará a tônica de seu primeiro livro, *Delirious New York* (1978), publicação na qual os aspectos cruciais deste urbanismo autogerido serão aglutinados sob a denominação emblemática do Manhattanismo, modelo de desenvolvimento urbano cuja epítome seria a promoção da cultura da congestão, segundo Koolhaas a maior das qualidades da metrópole. Sob esta égide, Koolhaas agrega os princípios da malha, automonumento, cisma e lobotomia, como os elementos chave para a compreensão da arquitetura metropolitana novaiorquina e suas relações específicas com o espaço urbano da ilha de Manhattan. Muito embora estes termos sejam raramente mencionados em seus projetos, as concepções trabalhadas em cada um deles evidenciam sua origem e tornam clara a sua reinterpretação em diversos contextos e escalas, como temos demonstrado ao longo dos capítulos desta dissertação.

Da mesma forma, é possível compreender, como outros aspectos de investigação espacial do contexto metropolitano frequentes na obra do arquiteto, como a dicotomia estabelecida entre vazio (indeterminação espacial) e arquitetura (determinação) se somam ao catálogo de temas desenvolvidos em *DNY* de forma coesa. Estes índices compõem uma agenda própria de temas e questões perseguidas por Rem Koolhaas através do OMA, na qual relações espaciais são agenciadas – por meio de dispositivos urbanos e arquitetônicos –, compondo cenários capazes de potencializar e dialogar com as constantes transformações sociais, uma aposta do movimento moderno reinterpretada pelo arquiteto à luz de suas próprias teorias, através da qual se estabelecem novas formas de intervenção urbana, buscando a promoção dos encontros inusitados, uma característica premente na cultura da congestão, trazida por Koolhaas para o centro do debate arquitetônico contemporâneo.

Figura 192 – Maquetes de estudo para a Biblioteca de Jussieu, diversas formas podem ser ensaiadas para atender um conceito. O diagrama, em Koolhaas, é processual, não figurativo



Fonte: <https://www.oma.com/projects/jussieu-two-libraries>. Acesso em 10 mar. 2022.

É neste campo ampliado da arquitetura metropolitana, que Rem Koolhaas e o OMA têm buscado estudar, compreender, agir e intervir. As mudanças que identificamos ao longo desta trajetória do arquiteto e seu escritório, tem relação direta com os próprios processos de maturação do OMA. A evolução do domínio técnico de Koolhaas acompanha o avanço da indústria da construção, e é amplificado pelo incremento em potencial das capacidades dos materiais. Seu desenvolvimento profissional, contudo, não se limita simplesmente à atualização tectônica, mas avança também, ou até principalmente, em sincronia com as mudanças nas relações entre a arquitetura e a sociedade. Esta sintonia fina, com a qual Koolhaas se conecta transversalmente ao campo ampliado da cultura no qual se insere a disciplina da arquitetura, já atinge meio século (1972-2022), entretanto, dados os objetivos desta pesquisa, nosso recorte compõe as duas décadas iniciais da produção do OMA (1972-1992). De acordo com nossa interpretação, é neste período da história que se concentram as etapas de formação do método diagramático, desenvolvido por Koolhaas como instrumento de abordagem de novas formas de espacialização do programa.

O incremento da escala dos projetos do OMA também exigiu a

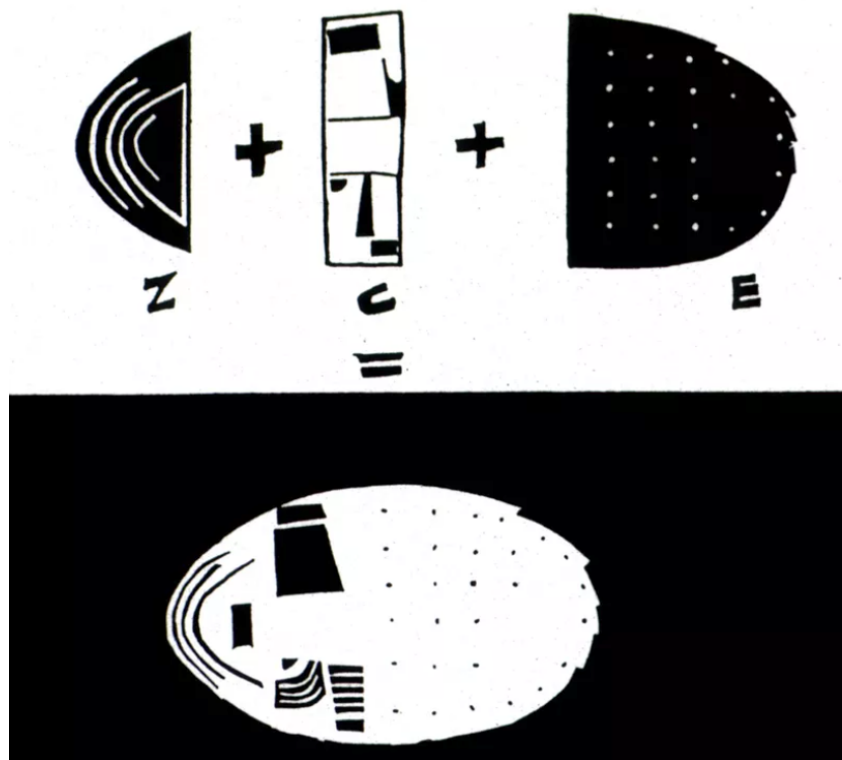
necessidade de transformação de uma prática e de um pensamento adaptando-o para dimensões desconhecidas pelo escritório nos primórdios de sua atuação. Projetos como TGB (1989), Euralille (1994) – e CCTV (2012) inclusive –, vão além, e inauguram escalas de trabalho e relações urbanas bastante inéditas para a construção civil de um modo geral. As dimensões dos objetos são de tal ordem de grandeza que extraem do arquiteto, de forma quase isolada, reflexões sobre o papel da arquitetura em sua relação com a cidade. Koolhaas busca compreender e criar novos instrumentos e abordagens para o campo da arquitetura e do urbanismo, por meio dos quais seja possível superar a defasagem entre as técnicas de trabalho da profissão e as novas dinâmicas dos edifícios-cidade que abrigam capacidades inauditas de urbanidade em seus interiores colossais ao mesmo tempo em que interrompem a leitura tradicional da cidade moderna (pós-Haussmaniana).

O texto *Bigness* (KOOLHAAS, 1995, p. 495), neste sentido – mesmo que seja, diretamente, herdeiro das discussões iniciadas pelo arquiteto no contexto do Manhattanismo, no qual o conceito de automonumento (derivado da escala titânica dos arranha-céus novaiorquinos) busca compreender a absorção da mega-escala de um edifício em sua relação com a urbe –, estabelecerá o ponto inicial desta teorização. Sua escritura representa um esforço original e inédito de superar a ausência de qualquer discussão séria no campo da arquitetura sobre estes objetos ciclópicos que, por sua aparente “banalidade” ou “frivolidade” não mereceram a atenção dos intelectuais da disciplina e foram “abandonados” aos caprichos do mercado imobiliário sem qualquer consideração pela cidade e seu contexto.

Ao longo de sua carreira, Rem Koolhaas tem buscado estabelecer um processo amplo e transversal de análise cultural dos programas da arquitetura, e investigar suas relações com as transformações sociais cada vez mais velozes no contexto de urbanização global e metropolização das grandes cidades. Neste cenário, o arquiteto e sua equipe – constantemente renovada –, tem buscado impor uma agenda própria de intervenção, reinterpretando edifícios, conceitos e temas da arquitetura moderna, principalmente aqueles desenvolvidos por Ivan Leonidov, Konstantin Melnikov, Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Frederick Law Olmsted, Raymond Hood e Oswald Mathias Ungers. Tais arquitetos têm suas obras, escritos e teorias constantemente revisitadas por Koolhaas – a quem o arquiteto

cita nominalmente, conforme apresentamos ao longo dos capítulos da pesquisa –, que busca, através do delírio crítico – presente no método de Salvador Dali, e incorporado pelo arquiteto em suas releituras – atualizar e hibridizar estes modelos da disciplina ao contexto crescente de metropolização das grandes cidades através do filtro diagramático do OMA.

Figura 193 – Concepção diagramática do Congrexpo (1991-1994). Autonomia e integração através de recursos mínimos



Fonte: <https://www.oma.com/projects/congrexpo>. Acesso em 08 mar. 2022.

Esta estratégia tem início em Exodus (1972), projeto que incorpora os temas de investigação e questionamento das capacidades da arquitetura – derivados das teorias do construtivismo russo de Leonidov –, reinterpretados por Koolhaas em The Surface (1969), potencializados pela análise promovida pelo arquiteto das relações urbanas impostas ao cenário metropolitano pela ruptura provocada pelo Muro (1971) e amalgamados pelas imagens impactantes derivadas de releituras dos objetos do Superstudio (especialmente Continuous Monument, 1969 e Twelve Ideal Cities, 1971). O diagrama linear, proposto pelo OMA neste projeto, representa uma linha contínua que atravessa o centro de Londres, criando um território autônomo no coração da capital inglesa. O

vazio criado através da imposição de muros sobre o território, possibilita sua autonomia interna. Através dela – a autonomia – não somente a arquitetura é livre para exercer suas ambições – imorais para os parâmetros da cidade existente –, quanto seus habitantes – apartados das antigas regras de conduta da sociedade tradicional –, desfrutam de uma liberdade inédita. Nesse encontro surrealista entre o guarda-chuvas e a máquina de costura³²², o Muro de Berlim ressurgue como heterotopia.

A expansão da linha de ação de Exodus em um plano de intervenção, se desenvolve na segunda década do escritório, quando a compreensão da potência libertadora das células autônomas é estendida sobre a superfície metropolitana do parque La Villette. A estratégia busca suplantar a restrição programática exercida pelas limitações da arquitetura, dando vazão à pura potência do vazio (ausência de arquitetura) como o verdadeiro condensador social da vida urbana para a capital parisiense. A leitura em camadas, que estabelece a investigação e compreensão dos ritmos dos objetos, dos fluxos e da construção da paisagem do parque é atingida através do diagrama do plano, em que as relações lineares de Exodus são transportadas para uma escala bidimensional.

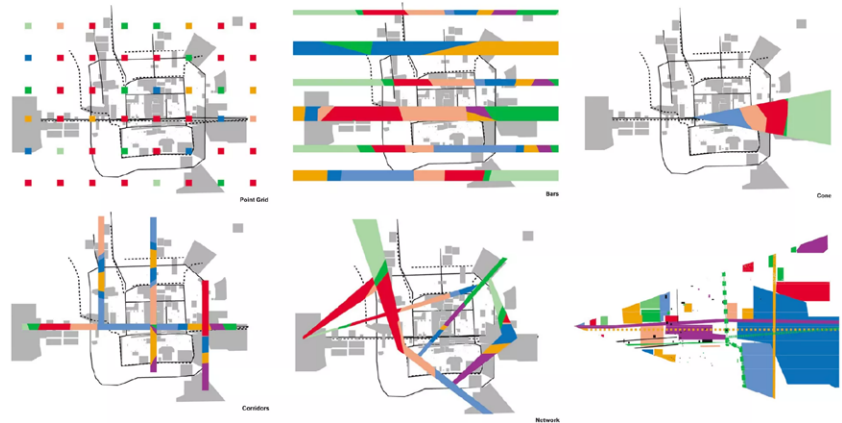
A investigação destes temas e potências é escalada uma vez mais – enquanto método de intervenção espacial –, desta vez no eixo vertical, através da tridimensionalidade urbana da TGB, projeto em que o OMA busca equacionar a tensão entre as necessidades imensas de armazenamento, estabelecidas pelo programa, e a demanda pela diferenciação e ineditismo subentendidas como expectativas do júri. Neste processo, investigando a escala do objeto em suas relações com o entorno da cidade, e, especialmente por conta de sua dimensão titânica – da qual derivam as reflexões que darão origem ao Bigness –, Koolhaas e sua equipe irão guiar as definições do projeto baseados em um pragmatismo técnico. Esta escolha possibilita ao escritório fundir os princípios do Manhattanismo à investigação dos limites entre arquitetura e espaço urbano, para propor a cultura da congestão, o cisma e a lobotomia como elementos do automonumento/Bigness, do qual o projeto da TGB é seu manifesto. Esta concepção, mais uma vez, só é possível a partir da investigação tridimensional representada pelo diagrama do volume.

Este processo ininterrupto de questionamento e inovação conduzidos por Rem Koolhaas no OMA, será acelerado pelas reflexões do arquiteto derivadas da exposição produzida sobre a primeira década de atividade

³²² Uma das frases de impacto escritas por André Breton em seus manifestos (BRETON, 2001, p. 330) sugere o encontro entre uma máquina de costura e um guarda chuvas: “[...] belo como o encontro fortuito, numa mesa de dissecação, de uma máquina de costura e de um guarda-chuva”. A frase de Breton, é, na verdade, uma citação da frase retirada do livro Cantos de Maldoror (1969) do poeta francês Isidore Lucien Ducasse, mais conhecido por seu pseudônimo Conde Lautréamont. A imagem evocada por Lautréamont estabelece uma relação entre dois elementos sem qualquer semelhança ou proximidade (de uso), e, portanto, surge como um exemplo mais do que perfeito para a construção simbólica proposta pelo Surrealismo. Um dos famosos quadros de Dalí, inspirado nesta frase acabaria sendo, justamente Machine à Coudre et d’un Paraplui, 1941 (Máquina de costura com um guarda-chuvas, em tradução livre).

do escritório. A crise profissional suscitada por esse momento se tornará o impulso catalisador do qual irá derivar seu livro *S, M, L, XL* (1995), no qual se consolida uma última forma de investigação diagramática, muito provavelmente aquela mais comumente associada à imagem do OMA: a de manipulação gráfica dos dados e informações de projeto. Esta etapa, que tem origem no projeto La Défense (Mission Grand Axe, 1991) se desenvolve de forma emblemática na abordagem proposta pelo OMA para o projeto de Yokohama através do diagrama da lava programática, no qual se investigam as possibilidades temporais dos programas para a produção da cultura da congestão.

Figura 194 – Diagramas do OMA de investigação de possibilidades de preservação de Beijing (2003)



Fonte: <https://www.oma.com/projects/beijing-preservation>. Acesso em 08 mar. 2022.

Neste projeto Koolhaas cunha seu modelo de Lite Urbanism, uma forma de abordagem da arquitetura sobre o espaço urbano na qual se busca o aproveitamento máximo da infraestrutura – para promoção de novas formas de sociabilidade – considerando a instabilidade como fator primordial da metrópole. O Lite Urbanism busca intervir sobre o espaço através dos mínimos recursos materiais possíveis. Em Yokohama esta concepção será desenvolvida através da compreensão do território como uma sobreposição tridimensional de espaços nos quais a superfície contínua do território é operacionalizada por deformações que incorporam todas as atividades possíveis por meio de operações topológicas de corte, dobra, torção, alargamento, perfuração, etc. Esta concepção da arquitetura é traduzida na publicação de *S, M, L, XL*, em que os dados, imagens, textos, projetos, se mesclam de forma difusa e

alteram o sentido de todas as leituras possíveis em qualquer dimensão. O livro é a representação máxima do pensamento diagramático desenvolvido no OMA.

Desta forma, quando observamos os diagramas apresentados nos projetos, muitas vezes nos deparamos com processos de análise de dados para os quais não existem quaisquer indícios de uma relação com a forma final adotada para o objeto arquitetônico. São diagramas que buscam mapear relações sociais, narrativas visuais da paisagem, dados econômicos sem expressão direta sobre o território, ou cuja interpretação prescinde de uma triangulação com outras informações do projeto (via de regra representadas em outro diagrama). Outras vezes, contudo, a disposição dos dados do programa em um determinado sistema de representação diagramática produz uma imagem da qual os arquitetos retiram conceitos visuais que se materializam na forma do objeto arquitetônico.

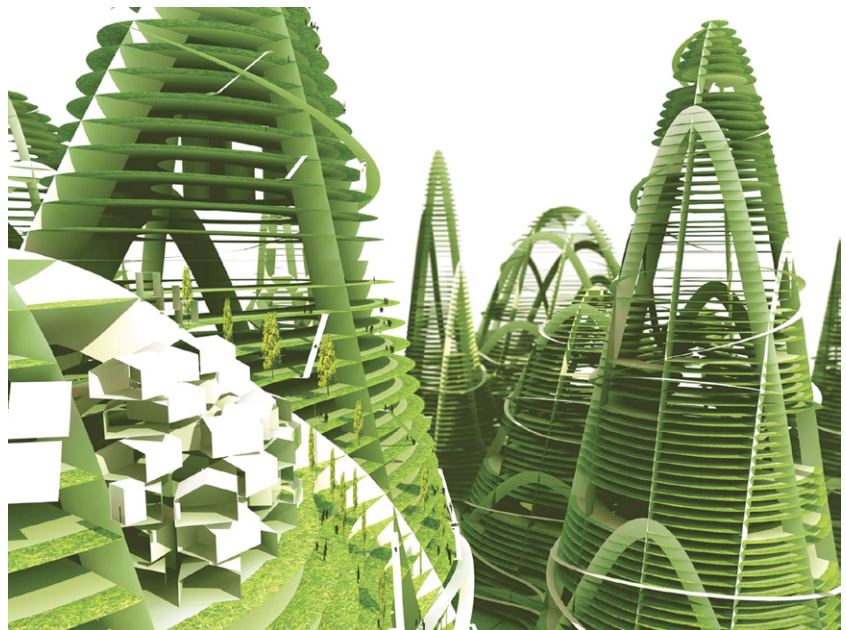
Esta prática, entretanto, desenvolvida por Koolhaas ao longo deste período, e que aborda diferentes formas de espacialização dos seus temas de investigação, corresponde a uma manifestação do zeitgeist no universo da arquitetura dessa geração, em que as transformações urbanas e sociais viam na arquitetura uma ferramenta em potencial, capaz de responder às crises urbanas de identidade, cultura, segurança, lazer, diversidade. Não por acaso a consagração de Koolhaas, em 2000, através do recebimento do prêmio Pritzker, acontece na esteira do sucesso retumbante de S, M, L, XL, que confere ao arquiteto um status de celebridade, um ícone da cultura Pop, para o qual afluem clientes como Miuccia Prada e Universal Studios. Neste intervalo, entre 1995 e 2000, Koolhaas estabelece seu Think Tank AMO, no qual seu método de investigação cultural através de diagramas é orientado para o desenvolvimento de estratégias de consumo em diversos setores da indústria de serviços.

Essa sequência de eventos, é, simultaneamente, a consagração de um dos maiores intelectuais da arquitetura contemporânea e, em igual medida, a marca de uma transição na qual sua obra se torna o epicentro de uma nova cultura arquitetônica, já não mais orientada para o questionamento da organização social, mas à sua reprodução mais eficiente. O encontro da sociedade de consumo globalizada e em rede com a arquitetura teve como trunfo a sua difusão cultural e como prejuízo a sua perda de identidade. Se a perda da aura do objeto artístico provocada pela

disseminação da fotografia foi objeto de atenção da filosofia no século XX, a perda de identidade pode ser o paralelo do século XXI, como aponta Koolhaas em sua análise final da sociedade contemporânea em *The Generic City*, texto que encerra seu livro *S, M, L, XL*.

De modo equivalente, os diagramas, uma ferramenta fundamental em arquitetura para a superação das limitações impostas pelo pensamento modernista, atinge seu ápice cultural na virada do século XXI, em um momento em que os computadores pessoais oferecem possibilidades cada vez mais promissoras para o desenvolvimento de projetos em arquitetura através da incorporação de ferramentas de modelagem e parametrização sem precedentes no universo técnico da profissão. Estas possibilidades, entretanto, que foram vistas como promessas libertadoras, capazes de conduzir a arquitetura a um outro nível de complexidade e interação social transformadora, se mostraram uma miragem, e produziram pouco além de efeitos sensualmente impactantes sem propor qualquer discussão relevante para uma sociedade cada vez mais carente de respostas sociais.

Figura 195 – China Hills (2009) MVRDV



Fonte: <https://www.mvrdv.nl/projects/181/china-hills?photo=2415>. Acesso em 08 mar. 2022.

³²³ Escritório fundado por Winy Maas, que, como vimos no capítulo sobre a TGB foi uma das grandes influências de Koolhaas para o desenvolvimento dos diagramas de interpretação de dados do programa como matriz geradora de possibilidades de espacialização do programa.

Conforme apontou Jones (2010), o reverso desta polarização, protagonizada pela manipulação estatística dos diagramas do MVRDV³²³ – um dos Baby Rems apresentados na pesquisa –, se caracteriza por

uma alienação equivalente na qual a especulação informacional carente de interpretação crítica produz conjuntos formidáveis de teorização vazia, cujo impacto real pouco avança além dos Monofestos³²⁴ acadêmicos, concebidos como os novos coffee-table books, outra herança da influência de Koolhaas absorvida apenas em seus aspectos cosméticos. A esperança de muitos dos especialistas e entusiastas da arquitetura residia, contudo, nos jovens arquitetos como Bjarke Ingels, que pareciam capazes de conciliar propostas inovadoras no campo das demandas sociais com objetos comercialmente viáveis para o universo da incorporação imobiliária que domina as cidades e a política urbana ao redor do mundo. Entretanto, declarações recentes do arquiteto dinamarquês³²⁵ e suas fotografias recentes com políticos amplamente favoráveis à implantação de regimes autocráticos³²⁶, fazem reverberar a afirmação de Koolhaas em seu discurso de recebimento do Prêmio Pritzker no Parque Arqueológico de Jerusalém:

O sistema é definitivo: a economia de mercado. Trabalhamos em uma era pós-ideológica e por falta de apoio abandonamos a cidade ou quaisquer questões mais gerais. Os temas que inventamos e sustentamos são nossas mitologias particulares, nossas especializações. Não temos nenhum discurso sobre organização territorial, nenhum discurso sobre assentamento ou convivência humana. Na melhor das hipóteses, nosso trabalho explora e explora de forma brilhante uma série de condições únicas. O fato de o aspecto arqueológico deste sítio ser enfatizado acima de sua carga política mostra que a inocência política é parte importante do equipamento do arquiteto contemporâneo (KOOLHAAS, 2000, tradução nossa)³²⁷.

Apesar disso, existem, sem sombra de dúvidas, novas práticas projetuais e profissionais cujo trabalho com diagramas, a exemplo do método produzido por Koolhaas, são capazes de conciliar investigações diagramáticas e análises críticas. Nestes trabalhos os dados não são manipulados de forma isolada, como um delírio estatístico alienado do mundo real, e, tampouco, os diagramas produzidos atendem à mera construção pós-fato³²⁸, mas se articulam de forma significativa para produzir a compreensão sobre fatos e processos sociais, urbanos e ambientais. Um exemplo desta atuação diagramática pode ser observada nos trabalhos de Kate Orff, uma das alunas de Koolhaas em Harvard que assina o capítulo Landscape – Zhuhai, na publicação Project on the City I: Great Leap Forward (2001)³²⁹. Não por acaso o trabalho da arquiteta se

³²⁴ Monofestos é o termo cunhado por Gabriel Girmos Elias de Souza em sua tese de doutorado para denominar a fusão entre manifesto e monolito que caracteriza as publicações dos portfólios dos escritórios de arquitetura contemporânea a partir de S, M, L, XL (1995). Ver Souza, 2014.

³²⁵ Em seu último livro, Formgiving (2020), o arquiteto declara com entusiasmo sua crença na arquitetura como uma ferramenta capaz de superar as dicotomias entre desenvolvimento sustentável e capitalismo tardio. Como exemplo desta visão tão ingênua quanto problemática, o arquiteto enfatiza o poder transformador da arquitetura ao citar a recém inaugurada usina de energia Copenhill (2019) como um modelo paradigmático, que, entretanto, será visto pela próxima geração (a qual pertence o filho do arquiteto, citado neste contexto) como algo corriqueiro. Como se uma estação de energia na proporção territorial e populacional da Dinamarca correspondesse de forma significativa para a solução dos problemas sociais e ambientais do planeta.

³²⁶ <https://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/bjarke-ingels-se-reune-com-bolsonaro-para-discutir-projetos-no-nordeste-brasileiro/>.

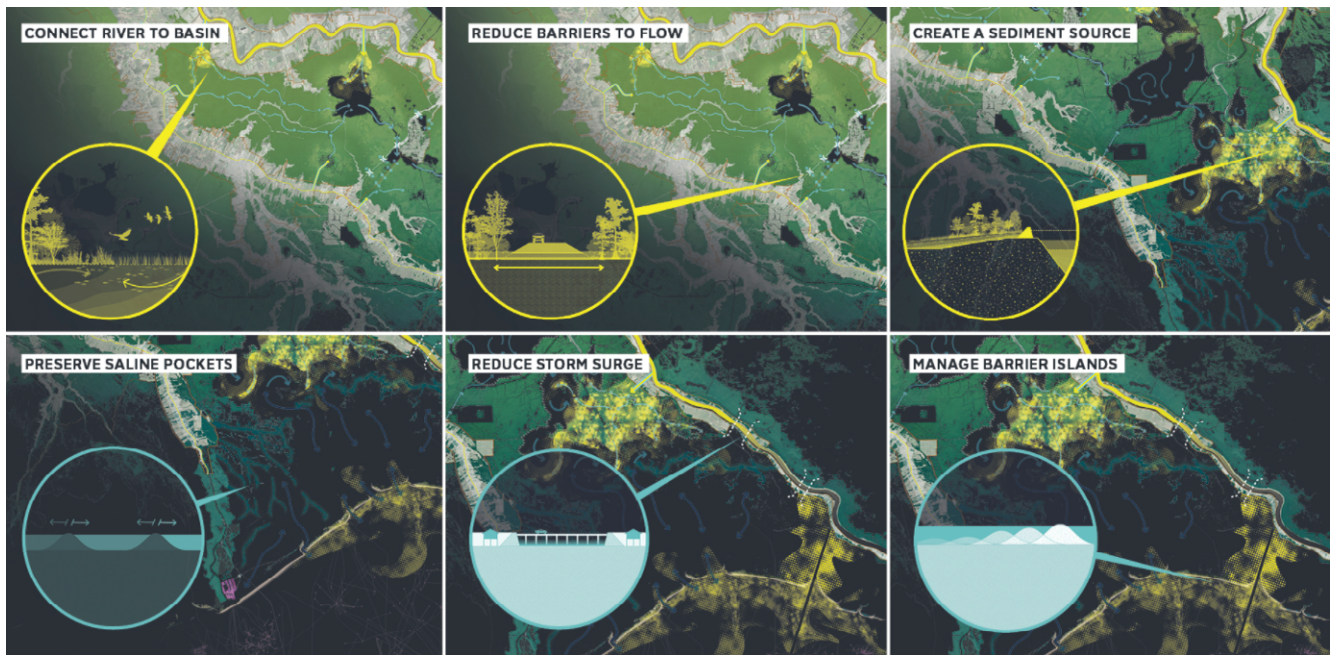
³²⁷ No original: "The system is final: the market economy. We work in a post- ideological era and for lack of support we have abandoned the city or any more general issues. The themes we invent and sustain are our private mythologies, our specialization's. We have no discourse about territorial organization, no discourse about settlement or human co-existence. At best our work brilliantly explores and exploits a series of unique conditions. The fact that this site's archeological aspect is emphasized above its political charge, shows the political innocence is an important part of the contemporary architect's equipment" (KOOLHAAS, 2000). Disponível em https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Rem_Koolhaas_Acceptance_Speech_2000.pdf. Acesso em 12 mar. 2022.

³²⁸ A exemplo que acontece na obra do BIG.

³²⁹ Publicação organizada por Rem Koolhaas em parceria com Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba e Sze Tsung Leong e que trata de uma investigação pluridimensional sobre o desenvolvimento urbano e ambiental da região conhecida como o Delta do Rio das Pérolas na China, uma região sobre a qual se projetava, à época de publicação do livro, um crescimento demográfico exponencial capaz de atingir 36 milhões de pessoas em 2020 e que atualmente conta com cerca de 58 milhões de pessoas.

orienta, predominantemente, para a investigação de transformações na paisagem e em projetos voltados à mitigação dos impactos ambientais provocados pelo aquecimento global.

Figura 196 – Exemplo da estrutura de investigação desenvolvida pelo OMA aplicada no SCAPE de Kate Orff para estabelecer intervenções na paisagem capazes de atender aos problemas derivados do aquecimento global



Fonte: <https://www.scapestudio.com/projects/our-future-coast/>. Acesso em 08 mar. 2022.

A menos que rompamos nossa dependência com a arquitetura real e passemos a vê-la como uma forma de pensar todas as questões, das mais políticas às mais práticas, nos liberando da questão da eternidade para refletir sobre temas obrigatórios e atuais, que precisam de respostas imediatas, como a pobreza e o desaparecimento da natureza, a arquitetura talvez não chegue ao ano de dois mil e cinquenta (KOOLHAAS, 2000, tradução nossa)³³⁰.

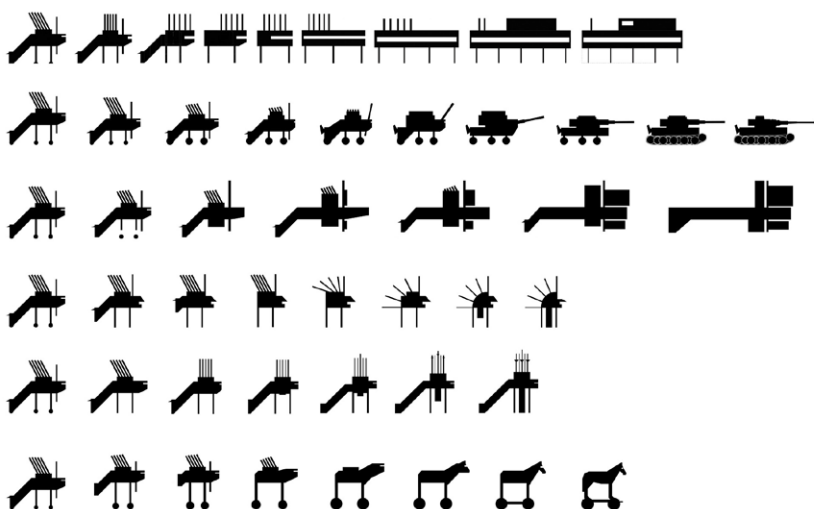
³³⁰ No original: "Unless we break our dependency on the real and recognized architecture as a way of thinking about all issues, from the most political to the most practical, liberate ourselves from eternity to speculate about compelling and immediate new issues, such as poverty, the disappearance of nature, architecture will maybe not make the year two-thousand-fifty" (KOOLHAAS, 2000).

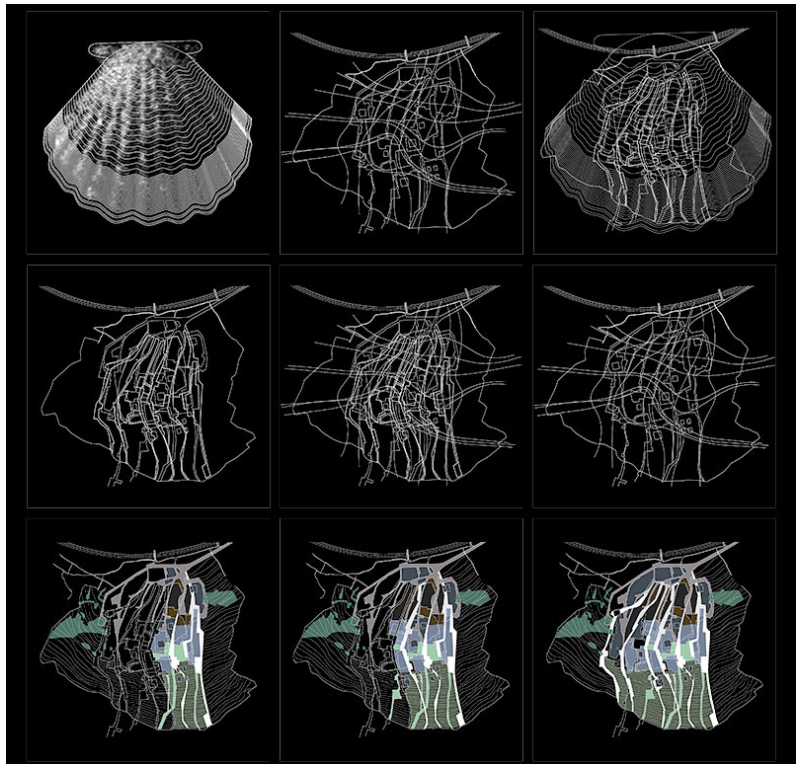
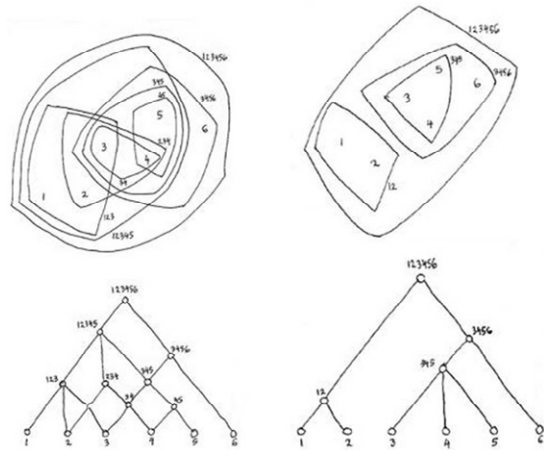
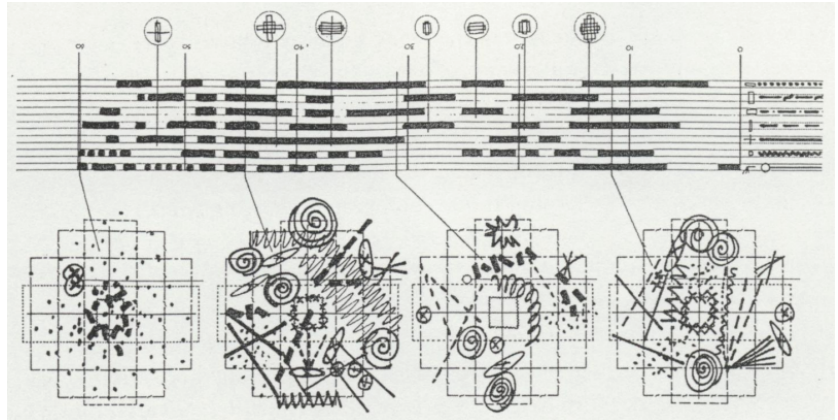
Nesse sentido, este trabalho buscou compreender o papel fundamental realizado pelos diagramas nos processos de transformação da arquitetura ao longo das décadas finais do século XX, a partir do protagonismo exercido pela obra de Rem Koolhaas através do OMA. Nossa expectativa inicial, entretanto, foi suplantada por uma relação ainda mais profunda do que imaginávamos. Passamos a entender não apenas os elementos gráficos, mas também os textos, as imagens, os projetos, a própria arquitetura, como instâncias do pensamento diagramático de seu autor.

Esta relação nos indica uma possibilidade viável de entrecruzamento de diferentes matrizes de pensamento, de abordagens híbridas nas quais diferentes suportes e mídias operacionalizam o processo criativo e possibilitam a descoberta de novas formas, não apenas de arquitetura, mas de sociabilidade, de pensamento, de reflexão.

Num futuro próximo buscaremos investigar diferentes formas de estruturação de pensamento a partir de técnicas diagramáticas como instrumento de formação pedagógica para alunos de graduação em arquitetura. Acreditamos que o potencial demonstrado nesta pesquisa possa, de alguma forma, contribuir para o aprimoramento na formação de futuros arquitetos, apresentando possibilidades fluídas de sobreposição não apenas de mídias, mas especialmente de estruturas de pensamento e lógicas de articulação de raciocínio, nas quais os diagramas operam como instrumento fundamental de transformação. As questões icônicas do objeto arquitetônico se tornaram prevalentes no universo da arquitetura e os usos possíveis dos dados na manipulação da chamada arquitetura paramétrica pouco acrescenta além de outras formas de customização em massa de objetos igualmente voltados ao consumo imagético. O apelo para uma estratégia diagramática de estruturação do pensamento parece mais vivo do que nunca.

Figuras 197, 198, 199 e 200 – De cima para baixo: John Hejduk. Security Transformations (Security Transformations [Villa Savoye, Military Tank, Wall House 2, House of the Painter, House of the Musician, Trojan Horse) / Diagrama de Lawrence Halprin / Diagrama de Christopher Alexander / Diagrama de Eisenman





Fonte: <https://cargocollective.com/InfamousLines/John-Hejduk>. Acesso em 08 mar. 2022 / WASSERMAN, 2012, pp. 33-52, <https://www.jstor.org/stable/43332529> / <https://urbanidades.arq.br/2009/07/27/christopher-alexander-a-cidade-nao-e-uma-arvore/>. Acesso em 08 mar. 2022 / <https://eisenmanarchitects.com/City-of-Culture-of-Galicia-2011>. Acesso em 08 mar. 2022.

referências

ADAM, R. **The globalisation of Modern Architecture**: the impact of politics, economics and social change on Architecture and Urban Design since 1990. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

ANDERSON, R. A Screen that Receives Images by Radio. **AA Files**, n. 67, 2013, pp. 3-15. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23595534>.

ARBO, Jade Bueno. A teoria dos atos de fala: desafios e possibilidades. **Lampejo, revista eletrônica de filosofia e cultura**, Fortaleza, v. 7, n. 1, 2018. http://revistalampejo.apoenafilosofia.org/?page_id=1395.

ARMANDO (VAN DODEWEERD, Herman Dirk). Een internationale primeur. **Gard Sivik**, Jaargang 7, Haia-Roterdã, 1964. Disponível em: https://www.dbnl.org/tekst/_gar001196401_01/colofon.php. Acesso em 07 mar. 2022.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Cambridge: Harvard University Press, 1962.

AZEVEDO, Francisco Ferreira. **Dicionário analógico da língua portuguesa**: ideias afins/thesaurus. Rio de Janeiro: Lexikon, 2016.

BAIRD, George. "Criticality" and its discontents. **Harvard Design Magazine**, Cambridge, n. 21, 2004.

BAIRD, George. 1982, **The Competition Entry for Parc de la Villette**. Em VAN GERREWEY, Christophe.

BALJON, J. Lodewijk. **Designing Parks**. Amsterdã: Architectura & Natura Press, 1992.

BASAR, Shumon. **Couple Format**: The Identity Between Love and Work. 2016. Disponível em: <https://www.e-flux.com/architecture/superhumanity/66873/couple-format-the-identitybetween-love-and-work/>.

BAYLE, Christophe. Structured through emptiness: Melun-Sénart. [1987]. In VAN GERREWEY, Christophe. **Oma/Rem Koolhaas**: A Critical Reader from "Delirious New York" to "S, M, L, XL". Basileia: Birkhäuser Verlag, 2020, pp.150-151.

BEELEER, Raymond (Ed.). The Princeton Journal. **Thematic Studies in Architecture**, New Jersey, v. 2, 1985.

BIASINI, Emile J. Les Grands Projets: an overview. **RSA Journal**, v. 139, n. 5421, ago/set 1991, pp. 561-570. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41375632>.

BLANCH, Ferrán Ventura. **Del método paranoico crítico de Salvador Dali en la obra de Rem Koolhaas**. Celebraciones y destrucciones en el imaginario colectivo. 2017 (Doutorado) – Universidade de Sevilla, Sevilla, 2017.

BÖCK, Ingrid. Six Canonical Projects by Rem Koolhaas. Essays on the History of Ideas. **Architektur + analyse 5**, Berlim, 2015.

BRETON, A. **Manifestos do surrealismo**. [trad. Sergio Pachá]. Rio de Janeiro: Nau, 2001.

BROOKS, Blair Asbury. **How the Zero Group Became One of Art History's Most Viral Movements**. 2014. Disponível em: https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/zero-group-52526.

CANNELL, Michael. **I. M. Pei: Mandarin of Modernism**. Nova Iorque: Clarkson Potter, 1995.

CAPDEVILA, P. M. An Italian querelle: radical vs. tendenza. **Log**, n. 40, 2017, pp. 67-81. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26323872>.

CARAGONNE, A. **The Texas Rangers: notes from an architectural underground**. Cambridge: MIT Press, 1995.

CHOAY, Françoise. **La Villette Park Competition Second Place Entry by the Office of Metropolitan Architecture with a critique by Françoise Choay**. 1985.

CHUPIN, Jean-Pierre; CUCUZZELLA, Carmela; HELAL, Bechara. **Architecture Competitions and the Production of Culture, Quality and Knowledge: An International Inquiry**. Montreal: Potential Architecture Books Inc., 2015.

COLLARD, Sue. Architectural gestures and political patronage: The case of the grands travaux. **International Journal of Cultural Policy**, v. 5, n. 1, 1998, pp. 33-47. DOI: 10.1080/10286639809358088.

COLLARD, Susan. The architecture of power: François Mitterrand's Grands Travaux revisited. **International Journal of Cultural Policy**, v. 14, n. 2, 2008, pp. 195-208. DOI:10.1080/10286630802106375.

COLOSSO, Paolo. **Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes**: entre a Bigness e o business. 2015 (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2015.

COSTA, Eduardo Augusto. Mudanças epistemológicas na arquitetura: entre arquivos, exposições e publicações. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 72, pp.129-147, jan-abril 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2178-149420210107>.

DALI, S. **Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet**: interprétation paranoïaque-critique. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1963.

DALI, S. Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste. **Le Minotaure**, n. 1, 1933.

DAVIDSON, Cynthia; ZENGHELIS, Elia. A Conversation with Elia Zenghelis. **Log**, n. 30, 2014, pp. 69–105. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43631737>.

DUARTE, Rovenir Bertola. **El diagrama arquitectónico después de Deleuze**: estudio de casos holandeses. 2015 (Doutorado) – Universidade Politècnica da Catalunya - UPC, Barcelona, 2015.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Perspectiva, 1986.

EISENMAN apud DREXLER. Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. Nova Iorque: Oxford University Press, 1975, pp. 15-37.

EISENMAN, Peter. **Diagram Diaries**. Londres: Thames & Hudson, 1999.

EISENMAN, P. **The formal basis of modern Architecture**. Zurique: Lars Müller, 2006.

EISENMAN, P.; ROWE, C. Interview with Peter Eisenman: the last grand tourist: travels with Colin Rowe. **Perspecta**, n. 41, 2008, pp. 130-9. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40482322>.

EISENMAN, Peter; ANSARI, Iwan. **Entrevista para The Architectural Review**. 2013. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman>. Acesso em 07 mar. 2022.

EISENMAN, Peter; CIUFFI, Valentina. **Rem Koolhaas is stating "the end" of his career, says Peter Eisenman**. Entrevista de Peter Eisenman. 2014. Disponível em: <https://www.dezeen.com/2014/06/09/rem-koolhaas-at-the-end-of-career-says-peter-eisenman/>. Acesso em 07 mar. 2022.

ELKINS, James. **Why are our pictures puzzles?** On the modern origins of pictorial complexity. Nova Iorque e Londres: Routledge, 1999.

FELICORI, B. Quando i Superstudiosi ispiravano alla Land Art. **Domus**, 2020. Disponível em: <https://www.domusweb.it/it/dall-archivio/2020/01/24/flussi-tra-arte-e-architettura-quando-i-superstudio-si-ispiravano-alla-land-art.html>. Acesso em 05 out. 2021.

FIGUEIREDO, Sérgio. **The NAI Effect: Creating Architecture Culture**. Roterdã: nai010 publishers, 2016.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. [trad. Raquel Ramalhete]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

FOUCAULT, Michel; JAY, Miskowiec. "Of Other Spaces." **Diacritics**, v. 16, n. 1, 1986, pp. 22–27. Disponível em: <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>.

FREUD, S. A dissolução do complexo de Édipo (1924). In FREUD, S. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1972, v. XIX.

GARCIA, M. **The diagrams of architecture: AD Reader**. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

GARGIANI, Roberto. **Rem Koolhaas OMA, The Construction of Merveilles**. Lausanne: EPFL Press, 2019.

GARRITZMANN, U.; DEEN, W. Diagramming the contemporary. OMA's little helper in the quest for the new. **Diagrams**, OASE, v. 48, 1998, pp. 83-92. Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/48/DiagrammingTheContemporary>.

GIROUD, Frank; HOMES, Josep. **El Ángelus, nueva edición ampliada**. Barcelona: Norma Editorial, 2020.

GONZÁLEZ, Carlos García. **Atlas de Exodus**. 2014 (Doutorado) – Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2014.

GORDON, A. **On Pinkness**: The Pink House and its Secret Spatial Heart. The Miami Rail (24/06/2017). Disponível em: <https://miamirail.org/architecture/on-pinkness-the-pink-house-and-its-secret-spatial-heart/>. Acesso em 24 nov. 2021.

GOULET, Patrice. The second chance for modern architecture: Rem Koolhaas. 1985. L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 238. In VAN GERREWEY, Christophe. **Oma/Rem Koolhaas**: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 's, M, L, XL'. Basileia: Birkhäuser Verlag, 2020, pp. 106-108.

GOULET, Patrice. Concours international pour le Parc de La Villette. Chapitre II. A l'ombre de la rigueur. In L'Architecture d'Aujourd'hui, n. 227, jun/1983.

HAYS, Michael. **Architecture Theory since 1968**. Cambridge: The MIT Press, 1998.

HULZING, C.; VISSER, T. (Eds.) **The Dutch Nul Group in an international context**. Roterdã: Stedelijk Museum Schiedam/ Barbera van Kooij, NAI Publishers, 2011.

IZAR, Gabriela. **Diagramática**: descrição e criação das formas na arquitetura seriada de Peter Eisenman. 2015 (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2015.

JAMIESON, Claire. **NATØ**: Exploring architecture as a narrative medium in postmodern London. 2015 (Doutorado) – Royal College of Art, Londres, 2015.

JENCKS, Charles. **The Language of Post-Modern Architecture**. Londres: Academy, 1977.

JONES, Wes. Big Forking Dilemma: Contemporary Architecture's Autonomic Turn'. **Harvard Design Magazine**, Cambridge, n. 32 / **Design Practices Now**, v. 1, 2010. Disponível em: <http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/32/big-forking-dilemma-contemporary-architectures-autonomic-turn>.

KIPNIS, Jeffrey. **By other means**. Notes, Projects, and Ephemera from the Miscellany of Peter Eisenman. Veneza: GAA-Foundation, 2016. Disponível em <https://eisenmanarchitects.com/By-Other-Means>. Acesso em 06 mar. 2022.

KOOLHAAS, Rem. **Bjarke Ingels**. Time Magazine. The 100 most influential people list of 2016. Artists. 2016. Disponível em: <https://time.com/collection-post/4301248/bjarke-ingels-2016-time-100/>. Acesso em 07 mar. 2022.

KOOLHAAS, Rem. Being O.M.U.'s ghostwriter. Rem Koolhaas in conversation with Robert Somol. Em PETIT, Emmanuel. **Reckoning with Colin Rowe**. Ten architects take position. Nova Iorque e Oxfordshire: Routledge, 2015.

KOOLHAAS, Rem. **Brasília por Rem Koolhaas**. Disponível em: <http://revistacentro.org/index.php/koolhaaspt/>. Acesso em 07 mar. 2022.

KOOLHAAS, Rem; COLOMINA, Beatriz. The Architecture of Publication. Conversation between Beatriz Colomina e Rem Koolhaas. In CECILIA, Fernando Márquez; LEVENE, Richard. (Eds.). **AMO OMA Rem Koolhaas** [II]. El Croquis Editorial, Madrid, n. 134-135, 1996/2007.

KOOLHAAS, Rem. **Delirious New York**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1995.

KOOLHAAS, Rem; MCGETRICK, Brendan (Eds). **Content**. Köln: Taschen, 2004.

KOOLHAAS, Rem. **Discurso de Rem Koolhaas na cerimônia de recebimento do Pritzker Prize**. Disponível em: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Rem_Koolhaas_Acceptance_Speech_2000.pdf. Acesso em 07 mar. 2022.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. **S, M, L, XL, Office for Metropolitan Architecture**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1995.

KOOLHAAS, Rem; OORTHUYS, Gerrit. Ivan Leonidov's Dom Narkomtjajprom. **Oppositions 2**, Moscow, jan/1974.

KOOLHAAS, Rem. **Our New Sobriety**. Manifesto do OMA exposto na Bienal de Arquitetura de Veneza de 1980. Disponível em: <https://biennalewiki.org/?p=6771>. Acesso em 07 mar. 2022.

KOVÁRY, Z. The enigma of desire: Salvador Dalí and the conquest of the irrational. **PSYART**: a hyperlink journal for the psychological study of the arts, jun/2009. Disponível em: http://psyartjournal.com/article/show/kovry-the_enigma_of_desire_salvador_dal_and_th. Acesso em 04 out. 2021.

LONG, J. **OMA NY**: Search Term. Nova Iorque: Rizzoli, 2021.

LOOTSMA, B. **Reality bytes**. selected essays 1995-2015. Berlin, Basel: Birkhäuser, 2016. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783035602593>.

LOOTSMA, Bart. **Superdutch, new architecture in the Netherlands**. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2000.

MAKOVSKY, Paul. Baby Rems. **Metropolis Magazine**, jan/2011. Disponível em: <http://www.metropolismag.com/January-2011/Baby-Rems/>.

MANIAQUE, C. In search of the ephemeral. **Archphoto 2.0**, Gênova, n. 1, 2011.

MARJANOVIC, Igor. **Learning From Postcards**: Architecture, Labor, and Montage. 91st Acsa Annual Meeting Proceedings, Recalibrating Centers And Margins. 2003.

MARJANOVIC, Igor. **Postcards and the Making of Architectural History**: The Cases of Alvin Boyarsky and Rem Koolhaas. 92nd Acsa Annual Meeting Proceedings, Archipelagos: Outposts of the Americas. 2004.

MARJANOVIC, Igor. Alvin Boyarsky's Chicago: An Architectural Critic in the City of Strangers. **AA Files**, v. 60, pp. 45-64, 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41378496>.

MARTÍNEZ-MILLANA, Elena; CÁNOVAS ALCARAZ, Andrés. The panopticon prison as a "social condenser": The study of the project for De Koepel prison by Rem Koolhaas/OMA (1979-1988). **Frontiers of Architectural Research**, pp. 1-22, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.foar.2021.08.004>.

MARULLO, Francesco. Pure program and almost no form. **San Rocco Magazine**, n. 07, summer/2013.

MAAS, Winy; van RIJS, Jacob. **FARMAX**: excursions on Density. Roterdã: Nai Publishers, 2006.

MILLET, C. **Dali and me**. Zurique: Scheidegger and Spiess, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **Do diagrama às experiências, rumo a uma arquitetura de ação**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2017.

MOZAS, Javier. **50 Hybrid Buildings**: Catalogue on the art of mixing uses. Vitoria-Gasteiz: a+t architecture publishers, 2020.

MOZZATO, Alioscia. Colin Rowe and Aldo Rossi. Utopia as Metaphor of a New City Analogous to the Existing One. **Studies in History and Theory of Architecture**, n. 6, 2018, pp. 142-158. Disponível em: <https://sita.uauim.ro/article/> DOI:10.54508/sITA.6.11.

NEUMEYER, Fritz; ROGIER, Francesca. OMA's Berlin: The Polemic Island in the City. **Assemblage**, n. 11, abril/1990, pp. 36-53. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3171134>. Acesso em 07 mar. 2022.

NIEMÖLLER, Joost. New Journalism en de Haagse Post. **Passionate**, Roterdã, Jaargang 9, n. 06, 2002. Disponível em: https://www.dbnl.org/tekst/_pas002200201_01/_pas002200201_01_0105.php. Acesso em 07 mar. 2022.

NIERMANN, Ingo. **The White Slave – Interview With Rem Koolhaas**. 2016. Disponível em: <http://fiktion.cc/die-weise-sklavin-the-white-slave-on-january-31-2016-fiktions-cofounder-ingo-niermann-talked-to-rem-koolhaas-in-amsterdam-about-the-white-slave-in-the-run-up-to-the-screenplays-p/>. Acesso em 07 mar. 2022.

NORTHCUTT, Wayne. François Mitterrand and the Political Use of Symbols: The Construction of a Centrist Republic. **French Historical Studies**, v. 17, n. 1, 1991, pp. 41-58. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/286282>.

ORTIZ, Federico. (2020) Architecture Competitions as Pedagogical Tools. Bridging the Unit and the Office. In HERNÁNDEZ, Jorge Mejía; NUIJSINK, Cathelijne. Footprint, Delft architecture theory journal. Vol. 14 No. 1 (2020): Issue # 26 | Spring / Summer 2020 | The Architecture Competition as Contact Zone: Towards a Historiography of Cross-Cultural Exchanges. Delft: Jap Sam Books / Architecture Theory Group - Faculty of Architecture and The Built Environment - TU Delft, 2020. DOI: <https://doi.org/10.7480/footprint.14.1.4300>

OTTONI, Paulo. John Langshaw Austin e a Visão Performativa da Linguagem. **Delta: Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v. 18, n. 1, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-44502002000100005>.

PAI, H. **The portfolio and the diagram: Architecture, discourse, and modernity in America**. Cambridge: MIT Press, 2002.

PARKER, Ian. High Rise. A bold Danish architect charms his way to the top. **The New Yorker**. September 10, 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/high-rise>. Acesso em 07 mar. 2022.

PARNELL, Lindsay. **The "Three Giants" of Dutch Literature:** Hermans, Reve and Mulisch. 2016. Disponível em: <https://theculturetrip.com/europe/the-netherlands/articles/the-three-giants-of-dutch-literature-hermans-reve-and-mulisch/>. Acesso em 07 mar. 2022.

PASSARO, Andrés Martín. **O projeto arquitetônico e a análise projetual como instrumento de trabalho**. 1996 (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

PATTEEUW, Véronique (Ed). **OASE #94**. OMA. The first decade. Roterdã: nai010 publishers, 2015.

PLEIJ, Sander. **"I hate being an architect"**. The architect decides to do an "intuitive" interview, and unveils The Rem Koolhaas Method. Recuperado de <https://medium.com/@pleij/i-hate-being-an-architect-7c42abbc6d>. Acesso em 22 jun. 2020. Atualmente indisponível. Disponível na íntegra em holandês: <https://www.vn.nl/Wie-is-Rem-Koolhaas> e em inglês está parcialmente disponível em <https://www.archdaily.com/514696/chasing-rem-one-journalist-s-journey-to-pin-downkoolhaas>. Acesso em 07 mar. 2022.

PONS, J. P.; LÓPEZ, V. M. M. El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo. **EGA – Expresión Gráfica Arquitectónica**, v. 15, n. 16, 2010, pp. 96-105. Disponível em: <https://doi.org/10.4995/ega.2010.1016>.

ROMM, S.; SLAP, J. W. Sigmund Freud and Salvador Dalí: personal moments. **American Imago**, v. 4, n. 40, pp. 337–347, 1983. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26303570>. Acesso em 13 set. 2021.

ROTHMAN, Roger. **Tiny Surrealism**: Salvador Dali and the Aesthetics of the Small. Lincoln: The University of Nebraska Press, 2012.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Cambridge: The MIT Press, 1984.

SCHEEREN, Rodrigo. **Diagrama, dobra e parâmetro**: assimilação de conceitos filosóficos e tecnologias digitais na arquitetura contemporânea. 2016 (Mestrado) – Instituto de Arquitetura e Urbanismo - IAU, Universidade de São Paulo - USP, São Carlos, 2016.

SCHRIJVER, Lara. The Archipelago City: Piecing together Collectivities. **Urban Formation and Collective Spaces**, OASE, v. 71, pp. 18-37, 2006. Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/71/TheArchipelagoCityPiecingTogetherCollectivities>.

SCHRIJVER, Lara. OMA as tribute to OMA: exploring resonances in the work of Koolhaas and Ungers. **The Journal of Architecture**, v. 13, n. 3, pp. 235-261. DOI: 10.1080/13602360802214927.

SCHRIJVER, Lara. **Oswald Mathias Ungers and Rem Koolhaas, Recalibrating Architecture in the 1970s**. Bielefeld: transcript, 2021.

SELF, Jack. Rem Koolhaas (1944–). **The Architectural Review**, Issue 1456, Novembro 2018. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/essays/reputations/rem-koolhaas-1944>. Acesso em 07 mar. 2022.

SIEGLER, J. Rem Koolhaas, 2000. **Interviews, Index Magazine**, Issue 25, September 2000. Disponível em: http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml. Acesso em 07 dez. 2021.

SILVA, Marcio Renato Pinheiro. Lição crítica: Roland Barthes e a semiologia do impasse. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2005000100005>.

SKLAIR, L. Iconic Architecture and capitalist globalization. **City**, v. 1, n. 10, 2006, pp. 21-47. DOI: 10.1080/13604810600594613.

SOMOL, R. **Green Dots 101**. The Berlage Institute Report. Hunch 11: Rethinking Representation. Roterdã: Episode Publishers, 2007.

SOMOL, R.; WHITING, S. Notes around the Doppler Effect and other moods of Modernism. **Perspecta**, Cambridge, v. 33, 2002, pp. 72-7. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1567298>. Acesso em 12 out. 2020.

SOMOL, Robert. Dummy Text, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture. In D'ANGELIS, C. K. V.; SPERLING, D. M. (2021). Dummy Text ou a Base Diagramática da Arquitetura Contemporânea. **Risco Revista de Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo** (Online), n. 19, pp. 1-29. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/1984-4506.risco.2021.187325>.

SOUZA, G. **Ficções projetuais**: projeto gráfico e discurso profissional em livros contemporâneos de escritórios internacionais de arquitetura e urbanismo. 2015. Tese (Doutorado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Rio de Janeiro, 2015.

SPERLING, D. M. Architecture as a digital diagram. **International Journal of Architectural Computing**, v. 2, n. 3, 2004, pp. 371-387. Disponível em: <https://doi.org/10.1260/1478077043505414>.

SPERLING, D. M. **Arquitetura contínuas e topologia**: similaridades em processo. (Mestrado) – Departamento de Arquitetura e Urbanismo - EESC-USP, São Carlos, 2003.

STATHATOS, I. Le Vide: The Time Rem Failed to Seduce François. **San Rocco Magazine**, n. 12, summer/2013.

STERN, Robert. **Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy**.

SUNWOO, Irene. From the "Well-Laid Table" to the "Market Place": The Architectural Association Unit System. **Journal of Architectural Education**, v. 65, n. 2, 2012, pp. 24-41. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41820035>.

SUNWOO, Irene. Pedagogy's Progress: Alvin Boyarsky's International Institute of Design. **Grey Room**, n. 34, 2009, pp. 28-57. DOI: <https://doi.org/10.1162/grey.2009.1.34.28>.

SZACKA, Léa-Catherine. Translucent oppositions. OMA's proposal for the 1980 Venice Architecture Biennale. Léa-Catherine Szacka em conversa com Rem Koolhaas e Stefano de Martino. OMA. **The First Decade**, OASE, n. 94, 2015. Disponível em: <https://www.oasejournal.nl/en/Issues/94/TranslucentOppositions>. Acesso em 21 nov. 2021.

TYRNAUER, Matt. Architecture in the Age of Gehry. **Vanity Fair**, ago/2010 Issue. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/culture/2010/08/architecture-survey-201008>. Acesso em 07 mar. 2022.

UNGERS, Liselotte; UNGERS, Oswald Matthias. **Kommunen in der Neuen Welt 1740–1972**. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1972.

VAN GERREWEY, Christophe. Goodbye Paper. **AA Files**, n. 74, 2017, pp. 98-111. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44252549>.

VAN GERREWEY, Christophe. **Oma/Rem Koolhaas: A Critical Reader** from "Delirious New York" to "S, M, L, XL". Basileia: Birkhäuser Verlag, 2020.

VASCONCELOS, Adriana Veras. **Megaestrutura e metrópole: uma arqueologia do programa de Rem Koolhaas**. 2011 (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Fortaleza, 2011.

VIDLER, Anthony. The irony of metropolis. Skyline 5. 1982. In VAN GERREWEY, Christophe. **Oma/Rem Koolhaas: A Critical Reader** from "Delirious New York" to "S, M, L, XL". Basileia: Birkhäuser Verlag, 2020.

VRIESENDORP, Madelon. I've just never learned to say no. In FEIREISS, Lukas. **Legacy: Generations of Creatives in Dialogue**. Amsterdã: Frame Publishers, 2019.

WEEN, Camilla. Fiddling while New York burns. Architectural Design 10, n. 630, 1976. In VAN GERREWEY, Christophe. **Oma/Rem Koolhaas: A Critical Reader** from "Delirious New York" to "S, M, L, XL". Basileia: Birkhäuser Verlag, 2020.

WILDE, C. Matter and meaning in the work of art: Joseph Kosuth's One and three chairs. In GOLDIE, Peter; SCHELLEKENS, Elisabeth (Eds.). **Philosophy and conceptual art**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

WOLFE, Alexandra. **Trying to Keep Up with Rem Koolhaas**. On the trail of a legendary Dutch architect known for iconic buildings and oracular pronouncements. Merlijn Doomernik for The Wall Street Journal, 2014. Disponível em: <https://www.wsj.com/articles/trying-to-keep-up-with-rem-koolhaas-1402694277>. Acesso em 07 mar. 2022.

ZALEWSKI, Daniel. Intelligent Design. Can Rem Koolhaas kill the skyscraper? **The New Yorker**. March 14, 2005. Acesso em 07 mar. 2022. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/intelligent-design>.

ZOLOTOEV, Timur. **Rem Koolhaas: "Beauty can give you a false sense of existential security"**. Disponível em: <https://strelkamag.com/en/article/rem-koolhaas-vladimir-pozner>. Acesso em 07 mar. 2022.

VÍDEOS E PODCASTS

KOOLHAAS, Rem. **Rem Koolhaas**: The reason I became an architect (Jan. 14, 2016) | Charlie Rose. Entrevista de Rem Koolhaas ao jornalista Charlie Rose. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D9IC0eNDF1g&t=4s&ab_channel=CharlieRose. Acesso em 07 mar. 2022.

KOOLHAAS, Rem. **Rem Koolhaas**. Past, present and future: a podcast series from System magazine. Entrevista de Rem Koolhaas para o podcast da revista System. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/3p6NafSqEOel6gM34tBEHJ?si=d429ec39f1b64784>. Acesso em 07 mar. 2022

ZENGHELIS, Elia. **ISU Architecture Lecture Series**: Elia Zenghelis (Part 2). Palestra do arquiteto para os alunos da Iowa State University Architecture em 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=49tX6vtmx74&ab_channel=IowaStateUniversityArchitecture. Acesso em 07 mar. 2022.

ZENGHELIS, Elia. **GSD Talks: Elia Zenghelis, “The Image as Story Line and Emblem”**. Palestra do arquiteto para os alunos da Harvard University, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ycl1Qj3lrL4&ab_channel=HarvardGSD. Acesso em 07 mar. 2022.

