

6. A Trajetória de Rem Koolhaas

6.1. Origens: sua veia asiática e o gosto pelo inacabado

Rem Koolhaas nasceu durante a Segunda Guerra Mundial, em Roterdã, quatro anos após a cidade ter sofrido um bombardeio aéreo pelos alemães em 1940. Além de muitos mortos, a cidade teve seu centro histórico destruído. Oitenta mil pessoas ficaram desabrigadas.²²⁷ A cidade ficou ocupada pelos alemães até o fim da guerra. Entre os anos de 1952 e 1956, ele foi morar com família na Indonésia. Ao retornar para a Holanda, ele estranhou o ambiente europeu reconstruído no pós-guerra.

A reconstrução de Roterdã perdurou anos. Alguns aspectos dessa reconstrução serviram a Koolhaas de fundo para a futura elaboração da crítica²²⁸ de intervenções urbanas promovidas nas cidades que passaram por situações semelhantes. Para Koolhaas, a reconstrução de Roterdã não deveria ter apagado as marcas da guerra, tentando reconstituir a situação anterior e desrespeitando os rastros do devir histórico. Para ele, as intervenções deveriam manter-se como configurações abertas, capazes de se adaptar a novas realidades. Ele verificou que Rotterdam havia perdido o dinamismo urbano através dessa reconstrução. Essa experiência de encontro com “*a Roterdã suburbana*” na volta da estadia na Indonésia, fez com que ele descobrisse seu gosto pelo movimento, pelo provisório e inacabado, que marcavam sua “*veia asiática*”:

“I grew up in a city that wasn't there any more, in Rotterdam, which had been completely devastated by the Germans. For children, of course, a great place for discoveries. Then when I was eight, we moved to Indonesia, where again everything was on the move, as the country had just become independent. I also learnt Indonesian, was a Scout there and all that. I assume I have that period to thank for my Asiatic vein. (...)

²²⁷ www.ovmrotterdam.nl

²²⁸ A questão da reconstrução histórica, Koolhaas retomará, em 1977, nos projetos da IBA em Berlim: “*Ungers e eu apelamos por um rumo muito diferente, que pusesse a história em primeiro lugar: a cidade fora destruída, dilacerada, transformada em ruínas, e esta era a sua memória. (...) podia-se ver em Berlim a oportunidade de reforçar a realidade, de fazer a adaptação ao que já existia. Acima de tudo, Berlim proporcionava uma ocasião de fazer da cidade uma espécie de arquipélago territorial...*”. Em, NESBITT, K. **Uma nova agenda para a arquitetura**. SP: COSAC NAIFY, 2008.

*Well, when we came back to Rotterdam, everything there was orderly, straight and clean, as terribly boring as many city look today, which are actually not cities but suburbs. I noticed at the time how much I'd liked it in Indonesia, how provisional and unfinished everything was there. (...)*²²⁹

Voltando da Indonésia, acaba por instalar-se em Amsterdam, onde trabalhou como jornalista e roteirista de cinema até 1968.

6.2.

A geração de Maio de 1968 e a crise da legitimidade ideológica da arquitetura

“AA, London, early seventies.

“Famous” students present megastructures made of sugar cubes to universal approval of grinning Archigramesque teachers.

Peter Smithson walks in –he wears a flowered shirt – winces, and turns back.

Cedric price pontificates on architectural modesty from interchangeable cards-early-randomized discourse.

Jencks, a dandy, is seen to assemble – according to amateur terrorist handbook – the first elements of the semiotic explosion.

A sulfurous Boyarsky exposes Chicago’s infrastructural underbelly.

School in upheaval about mystic takeover plot. Theory: there is only a limited amount of knowledge in the world which should therefore not be spread homogeneously or democratically- it would get too thin. Knowledge should be communicated to chosen few only.(...)

*Incomparable mixture, in other words, of Celtic (or is it simply Anglo-Saxon?) barbarism and intellectual ferment. If there is a plot in any school, it is the eternal one- simple Darwinian imperative maybe- of each generation trying to incapacitate the next under the guise of educational process. Here it is very noticeable and very expensive. (I was writing movie scripts to cover the costs.)*²³⁰

No turbulento ano de 1968, Koolhaas se muda para Londres, e ingressa na *Architectural Association School*, “na qual estava em pleno apogeu a versão futurista e tecnológica pop do grupo Archigram”.²³¹ Enquanto cursa arquitetura,

²²⁹ RAUTERBERG, Hanno. *Talking Architecture: Interviews with Architects*. Munich: Prestel Verlag. 2012.

²³⁰ OMA, KOOLHAAS, R., MAU, B. S, M, L, XL. P.215.

²³¹ GORELIK, Adrián. *Arquitetura e capitalismo: Os usos de Nova York*. Prefácio para o livro de Rem Koolhaas. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. SP: COSAC NAIFY, 2008.

ele se depara com ideologias dissonantes: a progressista, “*fê na tecnologia*”; e a revolucionária, marcada pelo descrédito de todas as instituições.

De um lado, o mundo parecia superar o trauma da devastação causada pela segunda guerra de modo bastante eficiente: as economias dos países envolvidos na guerra prosperavam, a população crescia e tinha acesso aos bens de consumo e às novas tecnologias. Tal disponibilidade de recursos econômicos e tecnológicos gerava um clima de otimismo. Na arquitetura, esse clima se traduziu em movimentos futuristas, tais como os megaestruturalismos, que, na Inglaterra da AA, se expressava através do grupo Archigram. Inicialmente, o megaestruturalismo se baseava numa mentalidade progressista, acreditando na possibilidade de modificar a realidade social através do design e do alto conhecimento tecnológico. Posteriormente, no Ocidente, ele será influenciado pelo radicalismo revolucionário dos movimentos de maio de 1968, provocando a evasão e o enfraquecimento do grupo.

MAIO DE 1968

O fenômeno de Maio de 1968 havia se desenvolvido a partir de diversos movimentos sociais que começam a se organizar mundo afora e a questionar os poderes vigentes; como o militar, econômico e político e, por fim, o establishment como um todo. Manifestações populares se alastraram em várias capitais. No Brasil se protestava contra a ditadura, nos EUA contra a guerra do Vietnã e pelos direitos civis das minorias sociais através de grupos tais como o das feministas e dos Panteras Negras. Na França, estudantes, insatisfeitos com o sistema educacional, iniciaram uma onda de manifestações ocupando universidades e as ruas de Paris. Aos estudantes, associaram-se grupos de esquerda, como os Situacionistas. Por fim, os operários em greve, desvinculados dos sindicatos, associaram-se aos estudantes culminando com os emblemáticos protestos de Maio de 1968, quando fizeram o país parar. Grupos defensores da ecologia também protestavam contra a poluição produzida pelas indústrias em países desenvolvidos como Holanda e a Dinamarca.

Essas manifestações de 1968, que foram crescendo de modo espontâneo a partir de ideologias variadas, deixaram de legado a desconfiança nas instituições

de Poder; e dentre elas, as instituições de conhecimento por desenvolverem a tecnologia militar (usada na Guerra do Vietnam) e a própria arquitetura por representar essas instituições. As megaestruturas, que haviam sido elaboradas como solução alternativa para o funcionalismo do urbanismo modernista, são condenadas por dependerem do capital institucional para serem construídas. Elas haviam sido pensadas para solucionar, de modo lúdico e flexível, os problemas urbanos através do uso da tecnologia. Com a crítica ao movimento megaestrutural, após os acontecimentos de Maio de 1968, há uma radicalização ideológica entre seus idealizadores, que implica no abandono da questão da ordem urbana, associada então ao establishment, que deveria ser subvertido. Os problemas do espaço urbano contemporâneo são relegados em prol de propostas influenciadas pelas ideias neomarxistas²³²; que promoviam modelos alternativos anti-urbanos, uma volta à arquitetura com expressão regional²³³, vernácula, participativa, espontânea, arquitetura que não fosse feita por arquitetos e que conseguisse escapar da lógica operativa do capital, das instituições de poder.

O abandono do tema das megaestruturas, segundo Reyner Banham, teria sido alavancado por essa crítica desenvolvida no próprio meio dos arquitetos, para os quais o debate megaestrutural ficaria limitado, após o ano de 1968, aos projetos para campus universitários, que foram desenvolvidos até o final dos anos 1970. As megaestruturas se deteriorariam por completo ao serem apropriadas pelo establishment como soluções edificáveis, onde acabaram não sustentando suas prerrogativas, tais como a de serem ampliáveis. O longo tempo para o desenvolvimento e o alto custo das edificações mostravam que muitas das megaestruturas não eram proveitosas nem mesmo como investimento do mercado, tendo permanecido incompletas, conforme verificado nas enormes estruturas para

²³² “Cuando por fin la izquierda empezó a plantear una crítica sólida de la megaestructura, fue com argumento que seguramente procedían del neomarxismo de Herbert Marcuse, arguyendo que las libertades permisivas por la adaptabilidad y las transitoriedades internas de la megaestructura eran ilusórias, pues lo máximo que implicaban era el elegir entre alternativas inamovibles, prescritas por los diseñadores del megasistema (...) De hecho, era una crítica interna que, como toda crítica interna, procedía de arquitectos que pretendían realizar outro tipo de arquitetura.” BANHAM. *Megaestructuras*, p. 206.

²³³ “Puede demostrarse que estas críticas de Plug-in City y Scarborough son válidas; y al describir, em *Learning from Las Vegas*, los resultados del safari universitario que realizaron por Nevada, Robert Venturi y Denise Scott-Brown llegan a conclusiones analogamente anti-megaestructurales (...). Ver em *Aprendendo com Las Vegas*, a defesa do processo espontâneo das cidades espraiadas em contraposição à concentração megaestrutural, e a crítica à monumentalidade e ao controle total, a onipotência, do Arquiteto nos projetos megaestruturais.

aeroportos inacabados²³⁴. Outras construídas com investimento governamental dependeram de uma situação política e econômica especialmente favorável, mas incomuns.²³⁵

Esse contexto do final dos 1960 de crise interna da legitimidade arquitetônica e a desconfiança em relação à própria instituição e a esses mesmos professores de ensino, que haviam colocado a disciplina em questão, determinarão o ponto de partida para a pesquisa de Koolhaas. De certo modo, a pesquisa megaestrutural havia sido abandonada antes que pudesse ser realmente desenvolvida. As inúmeras obras megaestruturais surgidas “*espontaneamente*” (amplamente estudadas na época, tais como as estruturas dos cais de portos, como a *George Washington Bridge*²³⁶ e, futuramente por Koolhaas mesmo, o arranha-céu nova-iorquino) comprovavam sua viabilidade, mostrando serem elas um objeto de pesquisa ainda pertinente ao tema do urbanismo. O niilismo de seus professores AA²³⁷ não passava, segundo ele, de uma atitude pouco democrática e egoísta, que, a meu ver, ele desafiará (ao modo 1968), elaborando suas hipóteses através da pesquisa de campo (Muro de Berlim, Nova Iorque etc.) e comprovando, posteriormente, a tese de que as formas arquitetônicas não teriam significados (ideológicos) aderidos, portanto os arquitetos não deveriam ser responsabilizados pelo seu mau uso e poderiam tentar continuar atuando.

²³⁴ Como o *Logan International Airport de Boston, 1967.* “Sin embargo, de modo más espectacular, las funciones cada vez más exigentes de los aeropuertos a gran escala generaran proyectos radicales de tipo megaestructural, partiendo de tráfico sin precedentes.(...). Sin embargo, existe un grupo de aeropuertos americanos de finales de los 60, proyectados o realizados, completos o parciales para los que no sirve ningún outro término que el de “megaestructural”. **Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente**, p.179.

²³⁵ “Cuanto más genuinamente radical parece una megaestructura em su contexto, y, por lo tanto, cuanto más se acerca a las esperanzas revolucionarias de algunos megaestructuralistas, tanto más probable es que dependa de una financiación claramente fortuita o de una situación política irrepitable, como em los casos de las *Expos* o de *Cumbernauld.*” BANHAM, **Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente**.p. 184.

²³⁶ Ver BANHAM, capítulo: “*Antecedentes, analogias y mégastructures trouvées*”, onde descreve várias obras históricas que serviram de referência para a conceituação megaestrutural: Maki e a cidade sobre colinas italiana (Urbino), a Old London Brigde, o porto de Santa Mônica, pesquisado pelos alunos de Denise Scott Brown na UCLA etc.

²³⁷ Que riam ou davam as costas para os trabalhos megaestruturais dos alunos, ver citação de Koolhaas n. 217, acima.

6.3.

A crítica da Missão social do artista por Manfredo Tafuri. A continuidade ideológica do artista (sua resistência) por meios híbridos.

Para o historiador de arquitetura neomarxista, Manfredo Tafuri, tanto a arte quanto a arquitetura modernas estariam sempre a serviço do sistema capitalista, pois nasceriam sempre de uma reação de choque frente à experiência da vida na metrópole. Nestas condições, a reação do artista se traduzirá na missão social que ele vai assumir. Ela será, por um lado, seu protesto contra as condições metropolitanas alienantes e, por outro, a sublimação de seus conflitos através da criação no plano formal:

“It is not just by a chance that the metropolis, the place of absolute alienation, is the very center of the avant-garde.

From the time the capitalist system first needed to represent its own anguish- in order to continue to function, reassuring itself with that “virile objectivity” discussed by Max Weber-ideology was able to bridge the gap between the exigencies of the bourgeois ethic and the universe of Necessity.

(...) The bourgeois intellectual’s obligation to exist can be seen in the imperativeness his function assumes as “social mission”²³⁸

Por esse ponto vista, como expressão da reação ao choque, a arquitetura jamais seria uma disciplina com uma ideologia autônoma, seja essa ideologia contra ou a favor ao sistema. Para ele, a crítica possível da arquitetura teria que vir de estruturas alheias à arquitetura:

“Seen in the light of their real historical significance there is no contradiction between Constructivism and the “art of protest”; between the rationalization of the building production and the subjectivism of abstract expressionism or the irony of pop art; between capitalist plan and urban chaos; between the ideology of planning and the “poetry of the object”.

By this standard, the fate of capitalist society is not at all extraneous to architectural design. The ideology of design is just as essential to the integration of modern capitalism in all the structures and suprastructures of human existence, as is the illusion of being able to oppose that design with instruments of different type of designing, or a radical “antidesign”.(...)

Indeed, the crisis of modern architecture is not the result of “tiredness” or “dissipation”. It is rather a crisis of the ideological function of architecture. The “fall” of modern art is the final testimony of bourgeois ambiguity, torn between

²³⁸ TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia*. USA: MIT, 1976. P.2.

“positive” objectives and the pitiless self-exploration of its own objective commercialization. (...)

For this reason it is useless to propose purely architectural alternative. The search for an alternative within the structures that condition the very character of architectural design is indeed an obvious contradiction of terms.”²³⁹

Para Tafuri, a crise da arquitetura moderna residiria em sua persistência em manter um projeto ideológico, que ela nunca conseguira realizar por estar desde sempre inserida no sistema, por ter surgido a partir da metrópole capitalista. Essa crítica desvelaria, para Koolhaas, a ambiguidade de caráter intrínseca à arquitetura: ela seria impotente e poderosa simultaneamente. Ao ser traduzida pelo viés modernista da transformação social, integrando-se à produção, a arquitetura tornava-se um instrumento do mesmo sistema que queria modificar: era impotente. Ao servir às instituições do poder, como instrumento de coerção e propaganda, era eficiente e poderosa. Esse impasse levaria os arquitetos da geração de 1968 a se afastarem da produção arquitetônica:

“Estendendo-nos uma folha de papel em branco, eles nos pediram: “Por favor, resolvam esse conflito entre o túnel do TGV e a rodovia, porque este é o nó górdio de nosso projeto”. Este foi um momento muito importante para mim, que pertencço à geração de maio de 68, porque compreendi na hora que não estava preparado para esse tipo de pergunta. Em meu subconsciente de arquiteto, eu jamais imaginaria que fossem confiar um posto tão importante daquele a uma pessoa da minha geração. (...) Foi ali que me dei conta de que minha geração havia se afastado conceitualmente do mundo que produz.”²⁴⁰

Ficava claro para os arquitetos revolucionários da geração de 1968, conforme demonstravam os intelectuais neomarxistas, que a arquitetura não conseguiria propor um projeto de transformação social pelos próprios meios disciplinares. Esse impasse se refletirá na dissolução ou evasão de movimentos mais radicalmente orientados para a política de esquerda, como o Situacionismo²⁴¹, assim como de outros grupos que pensavam a arquitetura a

²³⁹ TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia*. USA: MIT, 1976. P.178-181.

²⁴⁰ NESBITT, Kate (ORG). *Uma nova agenda para a arquitetura*. KOOLHAAS, R. Para além do delírio (1993). SP: COSAC NAIFY. P.366

²⁴¹ CONRADS, Ulrich. *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. USA: MIT, 1970, p.161. *“In 1957 the amalgamation of the “Lettriste Internationale” and the “International Union for a Pictorial Bauhaus” gave birth to the “Internationale Situationniste”, which employed the concept “Unitary Town Planning” as the slogan for its actions. The International Union for a Pictorial Bauhaus in turn was an act of protest against the first programme of the Hochschule für Gestaltung in Ulm formulated by Max Bill.”*

KNABB, Ken (ed). *Situationist International Anthology*. Canada: Bureau of Public Secrets, 2006.

partir da crítica aos valores do establishment, como o GEAM²⁴², GIAP, *Architecture Principe*²⁴³, a Archigram e outros²⁴⁴.

6.4.

O espaço metropolitano labiríntico e a tabula rasa. Forma Vazia da arquitetura. O urbanismo pós-CIAM “Makiano” como exemplo: programas diretores, formas abertas, fluxos urbanos no interior dos edifícios

6.4.1.

Tabula Rasa

Rem Koolhaas não se alinhou com os arquitetos pós-modernos que, após os anos 1960, foram buscar na arquitetura histórica um caminho alternativo para crise que irrompia no próprio meio disciplinar. A crise coincidia com a crítica ao movimento moderno da arquitetura. O ideal de transformação social proposto pelos modernos mostrava-se um equívoco. As propostas modernas se baseavam em ideias como; o fortalecimento do Estado viabilizando a estatização do solo, a ampliação e distribuição igualitária de produtos industriais de qualidade. O que se

“In 1957 a few European avant-garde groups came together to form the Situationist International. Over the next decade the SI developed an increasingly incisive and coherent critique of modern society and of its bureaucratic pseudo-opposition, and its new methods of agitation were influential in leading up to the May 1968 revolt in France. Since then-although the SI itself was dissolved in 1972- situationist theses and tactics have been taken up by radical currents all over the world.”

²⁴² CONRADS, Ulrich. *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. USA: MIT, 1970, p.167. *“At the end of 1957 young architects from France, Holland, Poland, and Israel met in Paris as a “group d’études d’architecture mobile (GEAM). The last meeting of CIAM before its final dissolution-CIAM X Dubrovnik in 1956-had among other things raised questions of mobility, interconnexions, communication: question that are being rendered increasingly urgent by the explosive development of big cities and conurbations. GEAM set itself the task of working out proposals for solving these problems”.*

²⁴³ GIAP (Groupe International d’Architecture prospective) de Michel Ragon, Yona Friedman, *Architecture Principe* (grupo de Paul Virilio e Claude Parent)

²⁴⁴ Ao que parece, os movimentos arquitetônicos dos anos 1960 tinham orientações ideológicas bastante diferentes, tanto em termos de orientação política de esquerda e conservadora, quanto como postura revolucionária e progressista. Essa diferença existia mesmo internamente, conforme se verifica no livro *Project Japan* sobre o Metabolismo, quanto no *Topologies* sobre o *Urbanismo Espacial*: *“What might call the situationist model of urban space and the historical *deus ex machina* of the events of May 1968 have tended to dominate studies of the French avant-garde to such a degree that we would be justified in thinking that most of the urban revisionism of the time was politically radical. This, however, is far from being the case and, on the purely quantitative level, we can make the generalization that most avant-garde production of the decade in question was what we would recognize today as politically conservative (...)*”. Muitos membros do *Architecture Principe* abdicaram do movimento megaestruturalista após 1968 por não acreditarem mais na transformação social via design. No entanto, arquitetos em torno de Michel Ragon da GIAP continuaram engajados em programas de reforma urbana, *“as opposed to revolution”*. BUSBEA, *Topologies*, p.5-7.

verificou na realidade foi que o paternalismo de Estado e a força do capital transformavam a arquitetura num instrumento a serviço do Poder e que essas instituições não estavam comprometidas com ideais políticos igualitários que viabilizassem a qualidade artística dos produtos produzidos²⁴⁵. As tentativas de controle da ordem através de projetos totalizantes, feitos por arquitetos, passaram a ser associadas negativamente às instituições de poder.²⁴⁶ As megaestruturas, que surgiram embasadas numa crítica ao urbanismo moderno²⁴⁷, passaram a ser associadas à arquitetura moderna, por manterem o ideal da arquitetura total e, portanto, também foram descartadas como solução.

Diante da descrença no projeto ideológico-revolucionário que alicerçava a arquitetura moderna, os arquitetos buscaram estratégias alternativas, como a exploração de um referencial autônomo, que pudesse ser encontrado na própria linguagem arquitetônica, ou na defesa da arquitetura espontânea, feita por não-arquitetos. A arquitetura participativa estava em pauta por colocar o indivíduo de modo consciente diante das relações de domínio presentes no espaço da cidade. Essas alternativas estavam ancoradas em modelos históricos variados.

A referência a elementos históricos e a repetição das tipologias pré-existentes constituíam uma estratégia para contextualizar a arquitetura com seu entorno, tornando o ambiente legível e apreensível; tanto a nível comunicativo como em termos de espacialidade, para a qual a escala-humana servia de base. As formas abstratas da arquitetura moderna passaram a ser associadas à arquitetura do Poder. O projeto de Koolhaas para IBA²⁴⁸ nos anos 1970, que utilizava uma linguagem abstrata e hermética e que remetia ao movimento De Stijl, chocava-se com essas ideias pós-modernas, presentes nos trabalhos de outros participantes da comoetição da IBA, como Rob Krier, Aldo Rossi e Josef Kleihues²⁴⁹.

²⁴⁵ Ver TAFURI, M. *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. MIT, 1976 e BANHAM, R. *Megaestructuras, futuro del pasado reciente*. Madrid: Gustavo Gilli, 1978.

²⁴⁶ Ver capítulo “Megaestructuras e controle de projeto” em *Aprendendo com Las Vegas*.

²⁴⁷ Modelado pela Carta de Atenas.

²⁴⁸ IBA (Internationale Bauausstellung), que organizou a competição para a intervenção em Berlim nos anos 1970, Nas ruas Friedrichstrasse, Kochstrasse e o Bloco 4, perto do Checkpoint Charlie.

²⁴⁹ Que queriam reconstruir a cidade do pré-Guerra. NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura*.

Modelos de vilas africanas e mediterrâneas também eram evocados nesse momento pela qualidade da experiência fenomenológica oferecida por seus espaços, feitos com materiais locais e com desenvolvimento orgânico, seguindo a escala-humana²⁵⁰. Também os tipos de relações comunitárias ali estabelecidas, favorecidas pelo privilégio do pedestre, constituíam um paradigma alternativo àquele ilustrado pelo urbanismo viário moderno, que privilegiava o automóvel. Essas orientações pós-modernas negavam o conceito de espaço universal presente nas propostas modernas, como pressupostos do Zoneamento Funcional e da abordagem em grande escala, tanto da arquitetura como do planejamento urbano. O tratamento homogeneizante dado aos aspectos topográficos e históricos locais, presente nas propostas em larga escala, era criticado e passou a ser associado às iniciativas institucionais desacreditadas.

As propostas modernas haviam sido concebidas para se inserirem no contexto da metrópole cosmopolita, que parecia ser o tipo de espaço urbano para o qual o progresso industrial e tecnológico levaria as cidades no século XX. No final dos anos 1960, os arquitetos, no entanto, verificaram que esse progresso não veio acompanhado das realizações esperadas pelos modernos. Os espaços modernos, parcialmente construídos até então, não apresentavam a qualidade almejada e nem pareciam passíveis de execução em sua totalidade, devido aos limites de investimentos apresentados pela realidade do capitalismo e à própria complexidade apresentada pela arquitetura urbana. A crítica à ideologia moderna (de querer transformar o mundo via design e tecnologia) e de sua cooptação pelo sistema, se desdobrou sobre suas manifestações formais abstratas e sobre sua concepção espacial universal, sendo rejeitadas pela arquitetura pós-moderna.²⁵¹

Para Koolhaas, a rejeição, por parte dos arquitetos, da grande escala, própria da metrópole, não impede que ela se desenvolva a sua revelia, como reflexo da realidade da economia pós-capitalista e globalizada. Para ele, o modelo historicista adotado pelos arquitetos pós-modernos não oferece um instrumental

²⁵⁰ OMA, KOOLHAAS, R., MAU, B.S, *M, L, XL.*, P.1043, “*Architectural Context*”: “*Team X makes na effort to humanize the central vision/model of CIAM, partly through the injection of non-Western sources- African village, Yemenese desert towns-and other foreign associations*”.

²⁵¹ Ver *Aprendendo com Las Vegas*, a crítica ao purismo na arquitetura e ao esvaziamento de significados da arquitetura moderna em prol da verdade estrutural, da valorização do espaço e das articulações abstratas e não decorativas.

adequado ao espaço urbano contemporâneo. O abandono das concepções de espaço universal e da tabula rasa, utilizadas pelos modernos, seria um contrassenso diante da realidade da globalização. Segundo Koolhaas, o retorno à concepção de cidade do século XVIII, cujas construções são geradas a partir do traçado da malha urbana²⁵², conforme defendido pelos arquitetos pós-modernos envolvidos IBA²⁵³ nos anos 1970, revelaria um anacronismo:

“The context of the four-block competition site is determined by the 18th-century grid, the remaining prewar structures generated by the grid, and the postwar reconstruction, which is usually at odds with grid. The old buildings define and are defined by the street; the new buildings diffuse and dissolve it.

Since the recent rediscovery of the street as the core element of all urbanism, the simplest solution to this complex and ambiguous condition is to undo the “mistakes” of the fifties²⁵⁴ and to build once again along the plot lines of the street as a sign of a regained historical consciousness.(...)

The effect of such a yes-no-yes sequence is antihistorical in that it condemns the discourse of architecture to become an incomprehensible chain of disconnected sentences.

A project for Kochstrasse/Friedrichstrasse should impose a conceptual framework, beyond the literalness of the street plan that relates the existing buildings- whether or not they conform to the grid- and creates anchors for new insertions.”²⁵⁵

6.4.2.

A cultura da congestão metropolitana: as massas críticas. O arquipélago urbano.

Para Koolhaas, Le Corbusier, que teria compreendido a desarticulação formal do edifício com o contexto, mas não sua complexidade programática. Após ter visitado Nova Iorque, Corbusier propõe o projeto para a *Ville Radieuse* (Fig.2). Essa proposta demonstraria sua incompreensão da cultura da congestão metropolitana: seu modelo disperso e zoneado, com arranha-céus horizontais, não permitiria nem o encontro entre as pessoas, nem a experiência do dinamismo metropolitano, propiciado pelo caráter multifuncional do edifício, e nem a

²⁵² Conforme o urbanismo Barroco.

²⁵³ IBA (Internationale Bauausstellung), que organizou a competição para a intervenção em Berlim nos anos 1970, Nas ruas Friedrichstrasse, Kochstrasse e o Bloco 4, perto do Checkpoint Charlie.

²⁵⁴ Arquitetos modernos que defendiam a tabula rasa.

²⁵⁵ *S, M, L, XL*, p.259

ocupação da cidade pelos pedestres. Segundo Koolhaas, Corbusier cria o não-acontecimento urbano em sua proposta anti-Manhattan da *Ville Radieuse*²⁵⁶.

A arquitetura metropolitana exigiria um tratamento diferenciado em relação à cidade tradicional. A especulação imobiliária e o próprio dinamismo da cultura de congestão²⁵⁷ determinam sua tendência à fragmentação e à indiscernibilidade visuais. Nesse sentido, a megaestrutura do arranha-céu teria função de tornar a cidade legível. A realidade contemporânea seria ainda mais complexa; na maior parte das cidades grandes alternam-se tipologias e grânulos variados, que vão do sobradinho ao edifício alto de escritórios. Nelas, áreas históricas com igrejas e palácios centralizados dispersam-se como enclaves no meio da malha urbana, que alterna regularidade e irregularidade. A escala metropolitana dissolve as tentativas de articulação hierárquicas entre os edifícios dentro da variedade formal infinita que ela mesma apresenta. Os referenciais de centralidade se perdem dentro de sua extensão territorial. Os arranha-céus disputam entre si um lugar no céu, no entanto, sua altura não garante um domínio sobre a paisagem urbana, conforme desempenhavam as torres das cidades pré-modernas. O espaço metropolitano é labiríntico e infinito, pois não possui nem um centro de referência e nem um percurso desenhado com fim predeterminado. A experiência do espaço metropolitano oferece outras ordens de vivência, amplificadas pela cultura da congestão, promovida pela alta densidade populacional. O movimento pela metrópole se desdobra em múltiplas velocidades, envolvidas no caminhar, flunar, andar de elevador, no metrô, no automóvel etc. As relações de distância parecem alteradas conforme os meios utilizados. O arranha-céu, conforme verificado por Koolhaas no livro *DNY*, funciona como um condensador social, que incorpora múltiplas funções (atividades de lazer, trabalho, moradia, religiosas). A distinção entre o espaço interior privado e o espaço externo público é ultrapassada, o espaço interior do edifício passa a ser tratado como urbano em si²⁵⁸. O espaço metropolitano é cosmopolita, ligado pelas redes de comunicação internacionais e através dos meios de transporte rápido aos outros países. Seu espaço é infinito, ilimitado e universal, mas não é homogêneo: ele

²⁵⁶ KOOLHAAS, R. *Nova York delirante*. SP: Cosac Naify, 2008.p.287.

²⁵⁷ KOOLHAAS, R. *Nova York delirante*. SP: Cosac Naify, 2008.p.151.

²⁵⁸ Ver o manifesto *Bigness* no livro *S, M, L, XL*.

alterna ilhas verdes (as praças), centros históricos, cívicos e de negócios, corredores viários e zonas de pedestres. A relação com a escala humana acompanha os meandros dessas variações de qualidade espacial. O espaço da cidade remete tanto às apreensões abstratas, quanto às fenomenológicas e topológicas. Diversas camadas de espaço se sobrepõem na metrópole, tamanha complexidade espacial demanda o desenvolvimento de um instrumental apropriado, cuja pesquisa havia sido abandonada nos anos 1960 pela cultura arquitetônica ocidental, mas que Koolhaas retoma.

A meu ver, o retorno de Koolhaas à linguagem da arquitetura moderna é uma estratégia para desenvolver sua tese da dissociação entre a forma e o significado e não, necessariamente, uma questão de elogio da forma geométrica, pura, abstrata. O ornamento ou sua ausência não determinariam efetivamente o significado do edifício, que é sempre ambíguo tanto em relação ao programa de atividades interiores como em relação ao contexto urbano. A ambiguidade é própria da arquitetura, conforme visto no Muro de Berlim. Para ele, não existe fachada que espelhe a verdade do edifício. Em NY, ele verificou que o tratamento da fachada com elementos e composição clássica não espelhavam a modernidade interna do edifício, que incorporava a tecnologia avançada dos elevadores e a multiplicidade de atividades típicas da vida urbana num único monólito monumental, cujo gigantesco interior podia ser indefinidamente modificado, chegando a abrigar parques, teatros e clubes. Mesmo o pavimento-tipo poderia ser entendido segundo a típica abordagem formal abstrata americana, a partir de uma indeterminação programática ou ideológica. O edifício operava internamente como uma forma aberta, flexível, a ser definida em função da demanda dos ocupantes e proprietários.

A utilização da linguagem moderna permite que Koolhaas problematize a concepção de forma arquitetônica como componente da estrutura orgânica da cidade. Sua linguagem abstrata, geométrica e “*vazia de significados*” enfatiza a desarticulação do edifício com o entorno. Por outro lado, o edifício tomado então como objeto arquitetônico independente da cidade, pode sucumbir à tendência à fragmentação e ao caos do espaço urbano. Esse problema pode ser revertido através do aumento da escala. Koolhaas se alinhará com a proposta urbanística

corbusiana, por sua não resignação à realidade caótica da metrópole e por insistir em pensar as questões do espaço urbano moderno através da perspectiva do futuro. E ainda, como integrante da geração de 68, ele endossa o slogan, “*L’imagination au pouvoir*”, que embasa sua tentativa de incorporar os ideais de socialização da arte e da arquitetura à condição (=produção?!) capitalista através da arquitetura urbana.

6.5.

Tentativas de reabilitação da arquitetura: os projetos teóricos

6.5.1.

O Muro de Berlim como arquitetura. A separação entre forma e significado: a forma “vazia”

“*O Muro de Berlim como arquitetura*” foi o resultado do trabalho de curso para obter o diploma da AA. O trabalho consistia na escolha de um objeto arquitetônico existente, que deveria ser documentado através de desenhos, fotografias e análises do caso. O trabalho envolve uma excursão para a pesquisa de campo. Os alunos escolhiam normalmente arquiteturas que gerassem um estudo mais prosaico como vilarejos gregos ou vilas paladianas. O trabalho sobre o muro rendeu uma bolsa de estudos a Rem Koolhaas para os EUA.

Ao chegar a Berlim Ocidental em 1971, Koolhaas ficou chocado ao se deparar com uma cidade que parecia abandonada. E também com a constatação de que era o lado ocidental, aquele que fora ocupado pelos aliados, que estava aprisionado pelo muro. O muro, que circundava a cidade, definindo o território da “*sociedade aberta*”, aprisionava e tornava livre a cidade. Esse foi o primeiro de uma série de paradoxos encontrados no local.

DESCRIÇÃO ESQUEMÁTICA:

a. OS ELEMENTOS: CAMADAS LINEARES E SEÇÕES.

Os 165 quilômetros de comprimento do muro confrontavam a realidade do local atravessando áreas mais metropolitanas e outras suburbanas, lagos e florestas. Apesar desse confronto, ele não apresentava uma estrutura única e

estável, era mais uma “*situação, numa permanente evolução em câmara lenta.*” dos elementos que o compunham:

*“Also, the wall is not stable; and it is not a single entity, as I thought. It is more a situation, a permanent, a slow-down-motion evolution, some of it abrupt and clearly planned, some of it improvised.”*²⁵⁹

Esses elementos do muro davam o testemunho da passagem do tempo e de seu processo de formação, que gerava uma arquitetura mais complexa do que ele podia pressupor.

Visualmente, o muro não era “*arrumadinho*” como Koolhaas imaginava a princípio: “*um muro das lamentações moderno*”. O muro era substituído de tempos em tempos por outros muros aperfeiçoados segundo técnicas mais modernas. Os vestígios do muro anterior permaneciam no local, eram postes sem arame farpado e pórticos, que constituíam uma espécie de “*decorative pre-wall*”. O segundo muro era feito de blocos de concreto e foi construído atrás do primeiro. O último muro a ser construído durou quase vinte anos e era coroado com uma fila de cilindros de concreto ocos. Para surpresa de Koolhaas, esses elementos heterogêneos compunham o Muro de Berlim e podiam ser descritos segundo a estrutura abaixo.

A arquitetura do muro se constituía de camadas lineares. Atrás do muro, havia uma faixa de areia “*tratada como um jardim japonês.*” A areia cobria minas. Sobre a areia estavam alinhadas, “*como nas estruturas de Sol Le Witt*”, as cruzes de concreto antitanques. Depois havia uma passagem de asfalto, suficiente para passar um jipe. Por fim, uma faixa para pastores patrulhadores, que “*acuavam não-eventos*”. Acima desse local, havia uma grade metálica, segundo Koolhaas, do “*tipo Gehry*”.

Além desses elementos lineares, havia a marcação em outros sentidos do muro: lâmpadas de rua de natrium pontuavam com luz laranja o lado ocidental. As casas de cachorros estandardizadas se espaçavam paralelamente. Torres com guardas armados marcavam a presença militar. Por fim, havia as seções transversais de cruzamento de fronteira dispostas em intervalos irregulares.

²⁵⁹S, M, L, XL, p.219

O MURO COMO UM PROGRAMA DE ARQUITETURA INDETERMINADO:

Koolhaas verificou que sua manifestação física extrapolava as determinações esquemáticas previstas em projeto, frutos do processo de decisão a priori. Sua presença na realidade mostrava que ele não partia de uma fórmula consistente, seu projeto dava abertura para adaptações ao lugar:

*“But in acts of obvious realism, it was not imposed on the city as consistent formula. The wall swelled to assume its maximum identity wherever possible, but along more than half its length, its regularity was compromised in a series of systematic adaptations that accommodated existing urban incidents or dimensional conflicts.(...)”*²⁶⁰

Koolhaas descreve, como, em algumas partes, as camadas (layers) paralelas do Muro, a areia minada, as cruces antitanque, o caminho para tanques e a faixa para cães pastores, se separavam ao se depararem com uma igreja ou outro obstáculo, criando golfos, que podiam ser usados por crianças de bicicleta. Essas imagens pacíficas que surgiam ao longo do muro se mostravam contrárias àquela do esquema com guardas, tanques e cães. Outro aspecto interessante era a hierarquização simbólica de determinados trechos do muro, com seções imponentes nas localizações mais urbanas, o alto-muro, e seções do baixo-muro, onde o seu aspecto confrontador e belicoso parecia esquecido e o muro assumia um caráter banal:

*“That was not all; there was a “high” wall-as in “high” culture- and a “low” wall. The first manifest at the most “urban” locations (mostly on the line that divided the former center in two). There was at its most confrontational, at its most consciously symbolic in its shameless imposition – on a Western enclave that bristled with pseudo-hypervitalty- of a linear ruin infinitely more impressive than any artificial sign of life. Along other, forgotten (forgettable) sections, the wall assumed a casual, banal character (shades of Hannah Arendt?). Its architecture relaxed.”*²⁶¹

Outro fato imprevisível era o desenvolvimento aleatório de cada lado do muro de uma *“parafernália própria e shows paralelos”*.²⁶² Koolhaas conta, que do lado ocidental, as pessoas subiam em estruturas de madeira, que sobraram de

²⁶⁰S, M, L, XL, p.220.

²⁶¹S, M, L, XL, p.221

²⁶²idem. ibidem. 221

obras urbanísticas, para avistar Berlim Oriental, tripudiando do processo de deterioração do lado comunista.

Para Koolhaas a beleza do muro estava em sua potência como elemento urbano, por “*sua duplicidade de tirar o ar*”. O muro mostrava realidades e adquiria significados extremamente diferentes ao longo de seu comprimento. Ele provocava uma série de acontecimentos e comportamentos trágicos e cômicos nas pessoas, funcionando como um script de cinema:

“Apart from the daily routines of inspection- military in the East and touristic in the West- a vast system of ritual in itself, the wall was a script, effortlessly blurring divisions between tragedy, comedy, melodrama.

At the most serious level of “event” the wall was deadly. Countless people-mostly young men- had died in more or less disorganized attempts at escape: shot dead beyond the barbed wire, the sand, the mines; caught theatrically at the top of the wall.”²⁶³

Koolhaas verifica que o muro instigava um comportamento transgressor, ainda mais emocionante que o script dramático. “*The wall was the transgression to end all transgressions.*”²⁶⁴. O muro desencadeava atos de rebeldia contra a imposição de aspectos da própria arquitetura (do muro). Koolhaas constatou que essa rebeldia se refletia no comportamento absurdo das pessoas na tentativa de transpô-lo. Quanto mais larga se tornou a faixa do muro, mais exponencialmente as pessoas se arriscavam prematuramente a pular. Também nas fugas em automóveis, as pessoas estranhamente buscavam os pontos de cruzamento mais rigidamente vigiados, como o Checkpoint Charlie. O muro ainda despertava “*fantásticas tentativas de fuga*”, como aquelas escavando túneis no subsolo, ou usando balões e, também, através dos canos de esgoto.

Esse comportamento absurdo, despertado pela arquitetura do muro, revela para Koolhaas uma Epifania Reversa, que ele descreve em cinco itens.

1) A arquitetura tem poder e é frágil simultaneamente. Para ele, as ambiguidades encontradas no muro, entendido como arquitetura, podem ser transpostas para a arquitetura de modo geral. Essa transposição revela o poder da arquitetura, como

²⁶³ idem, p.225.

²⁶⁴ Idem p.225

meio adequado para intervir sobre o ambiente, seja para o bem ou para o mal. O descrédito vigente na arquitetura mostra ser um equívoco diante do enorme potencial expressivo, seja drama ou comédia, demonstrado pelo muro:

*“In the early seventies, it was impossible not to sense an enormous reservoir of resentment against architecture, with new evidence of its inadequacies- of its cruel and exhausted performance- accumulating daily; looking at the wall as architecture, it was inevitable to transpose the despair, hatred, frustration it inspired to the field of architecture (...) The Berlin Wall was a very graphic demonstration of the power of architecture and some of its unpleasant consequences.”*²⁶⁵

Para Koolhaas, o muro pode ser tomado como um objeto de estudo real das possibilidades da arquitetura; não apenas num nível retórico como os arquitetos visionários dos anos 1960 faziam. Ele partia das mesmas estratégias de cerco e exclusão, utilizadas pela arquitetura, acrescidas da observação da realidade urbana; o que para Koolhaas legitimava suas descobertas como um novo instrumental arquitetônico.

2) Outra questão levantada por ele seria a da beleza da arquitetura: trágica. Quanto mais o muro se afastava da imagem da fina cerca de arame farpado e se ia se transformando num “*heroico*” muro de concreto, mais rico ficava em termos expressivos, se aproximando “*perversamente da sofisticação na variação temática da arquitetura de Schinkel*”²⁶⁶. “*The wall suggested that architecture’s beauty was directly proportional to its horror.*”²⁶⁷

3) A descoberta de Koolhaas da ruptura entre a forma e significado da arquitetura. A riqueza de significados apresentada pelo muro derivava da relação com eventos externos a ele. Esses eventos variados e distantes do muro em si desencadeavam a inconstância de seus significados. O significado do muro, como objeto em si, era secundário em relação aos significados que ele ia adquirindo em toda sua extensão e no desenrolar do tempo. Por isso, para Koolhaas, nenhuma tentativa de formular uma gramática, conforme propunham os arquitetos pós-modernos emergentes nos anos 1970, daria conta da leitura dos significados mutantes do muro: “*But on the*

²⁶⁵ S, M, L, XL, p.226

²⁶⁶ S, M, L, XL, p.227

²⁶⁷ S, M, L, XL, p.226

eve of postmodernism, here was unforgettable (not to say final) proof of the “less is more” doctrine...

I would never again believe in form as the primary vessel of meaning.”²⁶⁸

4) Corte na conexão entre importância e massa construída, o vazio enriquece a arquitetura. Para Koolhaas, o muro não era impressionante como objeto em si. Sua potência não residia em sua presença física, mas na “*raspagem*”, na “*recém-criação de uma ausência*” causada pelo muro no local. Era essa ausência que alterava o comportamento das pessoas. Era a ausência, o vazio e o nada presentes na arquitetura que desencadeavam aqueles acontecimentos imprevistos que compunham a riqueza arquitetônica do muro:

“In fact, in narrowly architectural terms, the wall was not an object but an erasure, a freshly created absence. For me, it was a first demonstration of the capacity of the void- of nothingness- to “function” with more efficiency, subtlety, and flexibility than any object you could imagine in its place. It was a warning that- in architecture- absence would always win in a contest with presence.”²⁶⁹

5) Koolhaas conclui que o muro era a “*manifestação informe do projeto moderno*” (no sentido cartesiano). Mesmo partindo de um projeto definido e autoritário, o muro se comportava como uma estrutura maleável no embate com a realidade. Ele se deformava, sendo assim impossível relacionar diretamente sua forma mutante tanto aos significados, quanto ao seu conteúdo programático. Ora se impunha autoritariamente, ora era dominado pelas circunstâncias, comportando-se como um resíduo de arquitetura, ou mesmo operando de modo imprevisível e caótico. No entanto, essas mutações se referiam “*a fases distintas de um mesmo projeto*”:

“Its 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.”²⁷⁰

²⁶⁸S, M, L, XL, p.227

²⁶⁹S, M, L, XL, p.228

²⁷⁰S, M, L, XL, p.228

6.5.2.

Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura. A onipotência e a impotência da arquitetura. Ambiguidades da arquitetura behaviorista: o elogio do estímulo lúdico e da participação, e crítica da manipulação comportamental

Exodus foi o projeto final de Rem Koolhaas na AA de Londres. O projeto também foi enviado para a revista Casabella em 1972, para a competição: “*The City as Meaningful Environment*”.

Nesse projeto, Koolhaas retoma a ideia, presente no trabalho para a AA do Muro de Berlim, da arquitetura como sendo poderosa e frágil ao mesmo tempo, como instigadora de comportamentos humanos inusitados. Seu projeto sugere o uso da arquitetura a “*serviço das intenções positivas*”, retirando da arquitetura o peso da acusação de ser o instrumento opressor que provoca apenas o sofrimento humano.

Londres é a cidade escolhida para o desenvolvimento do projeto de Koolhaas. Nesse projeto, ele propõe uma estratégia de inversão da potência negativa do instrumental arquitetônico através da utilização desse instrumental para combater as “*condições indesejáveis*” da cidade. Esses aspectos negativos seriam: divisão, isolamento, desigualdade, agressividade e destruição, conforme examinado no Muro de Berlim. A nova arquitetura, proposta por Koolhaas, usaria fazer uma arquitetura equipada de condições ideais, tentando abarcar o sentido de totalidade da experiência coletiva. Os desejos humanos individuais seriam considerados, mas no contexto da vivência coletiva. A arquitetura se transformaria a partir desse projeto numa “*ciência hedonista do projeto de facilidades coletivas que acomodasse os desejos individuais*”²⁷¹. Os habitantes que tivessem coragem “*de amar essa arquitetura*” e de lá se confinarem, se tornariam os Prisioneiros Voluntários. A arquitetura é descrita de forma irônica, se apropriando de questões históricas, teóricas e culturais, que estavam sendo debatidas nos anos 1970: participação dos usuários na arquitetura, a arquitetura monumental e simbólica, o questionamento dos condicionamentos sociais trazido pela contracultura, o espaço abstrato criado pelos arquitetos, a arte de museu como produto da sociedade capitalista, a sociedade do espetáculo, o consumismo,

²⁷¹S, M, L, XL, p.7

o hedonismo, a violência entre os homens, evasão do establishment, a psicodelia, as drogas, o autoconhecimento, a psicanálise etc.

Nesse projeto, Koolhaas evoca a ideia do “*Condensador social*”²⁷² construtivista, incluindo as preocupações com o desenvolvimento psicológico presente nos projetos da vanguarda russa. Também a disposição sequencial e linear remete aos projetos de Leonidov. A associação com algumas propostas educativas do movimento Situacionista, como a técnica do *détournement*, que visava a retirada dos aspectos negativos da cultura burguesa capitalista através da experimentação de determinadas situações esboçadas pelo grupo, também pode ser feita:

“Détournement not only leads to the discovery of new aspects of talent; in addition, clashing head-on with all social and legal conventions, it cannot fail to be a powerful cultural weapon in the service of a real class struggle.(...)”

*The light of détournement is propagated in a straight line. To the extent that new architecture seems to have to begin with an experimental baroque stage, the architectural complex- which we conceive as the construction of a dynamic environment related to styles of behavior-will probably detour existing architectural forms, and in any case will make plastic and emotional use of all sorts of detoured objects: careful arrangements of such things as cranes or metal scaffolding replacing a defunct sculptural tradition.”*²⁷³

A arquitetura, proposta por Koolhaas, é composta por uma longa faixa, *The Strip*, no formato de uma pista de corrida, que está disposta sobre o centro de Londres. Ela deve operar como se fosse um “*Oasis na decadência comportamental de Londres*”²⁷⁴. Duas paredes isolam essa faixa de Oasis da cidade, para evitar que ela seja contaminada pelo ambiente decadente existente em Londres e também para ordenar a entrada das pessoas em busca da qualidade de vida intensamente metropolitana, que é oferecida na *Strip* através de uma série de “*monumentos coletivos*”:

²⁷² “O grupo *Asnova* (Associação dos novos arquitetos) buscava alcançar não apenas uma estética mais científica, como também criar novas formas de construção que pudessem satisfazer e expressar as condições do novo Estado socialista. Daí a preocupação com clubes para trabalhadores e centros de lazer destinados a funcionar como novos “condensadores sociais” FRAMPTON, K. *História crítica da arquitetura moderna*. p.207.

²⁷³ *Situationist International Anthology* p.18 e 19

²⁷⁴ *idem*

“Suddenly, a strip of intense metropolitan desirability runs through the Center of London. This Strip is like a runway, a landing strip for the new architecture of collective monuments. Two walls enclose and protect this zone to retain its integrity and to prevent any contamination of its surface by cancerous organism that threatens to engulf it.”²⁷⁵

Do lado de fora, arquitetura é como uma simples faixa de solo murada. Do lado de dentro, o excesso de ornamentos e símbolos incita as pessoas a chegarem num estado de frenesi e ao delírio. A vivência da arquitetura delirante no interior dos muros “*cura milagrosamente*” os arquitetos do seu masoquismo, baixa autoestima e negativismo, incitando sua vontade criativa e garantindo assim a continuidade do projeto da *Strip* de forma participativa. Koolhaas prevê que o fluxo crescente de pessoas admitidas pela nova arquitetura provocará o êxodo de Londres, deixando a antiga cidade em ruínas.

A *Strip* é composta de Monumentos Coletivos, que correspondem a ambientes dispostos em sequência, conforme listado a seguir:

1) Área de Recepção

Composta pelo ambiente consolador da sala de espera (lobby) e pela Sala de Recepção, onde começa o programa de doutrinação. Os recém-chegados são recebidos com “*Boas-vindas espetaculares*”. As atividades aí desenvolvidas requerem pouco treinamento, elas requerem apenas o domínio dos sentidos mais baixos. O treino é feito num clima hedonista, com luxúria e bem-estar. Através de exercícios de sensibilização, novas ideias arquitetônicas surgem na forma de melhorias, extensões e estratégias. Nessas propostas, o passado não é considerado, apenas o presente e futuro. As propostas são continuamente remodeladas, mesmo em função de programas de arquitetura contraditórios.

2) Área Central (dique ambiental)

Este é o platô de cobertura da recepção, de onde se pode avistar tanto a decadente e antiga cidade de Londres, quanto o esplendor físico da *Strip*. Uma escada rolante leva a um fragmento da velha cidade de Londres preservada, onde os recém-chegados se acomodam durante o treinamento.

²⁷⁵ S, M, L, XL, p.7

3) Praça Cerimonial

É uma praça negra ao lado da Área Central, onde são desenvolvidos os exercícios físicos e mentais das Olimpíadas Conceituais. Lá está também a torre, *Jamming Station*, que filtra ruídos eletrônicos vindos do resto do mundo.

4) A “Tip” (Ponta/Dica) da *Strip*

Na extremidade da *Strip* é travada uma batalha contra a antiga Londres, que é destruída gradativamente pela nova arquitetura. Alguns monumentos londrinos antigos são incorporados a *Strip*, depois de reabilitados com novos propósitos e programas. É nessa extremidade que fica a maquete da *Strip*, que é continuamente modificada pelas informações (estratégias, planos e instruções) que vêm da Área de Recepção.

5) O parque dos cinco elementos

O parque é dividido em quatro áreas quadradas que correspondem a quatro degraus gigantescos que submergem no solo.

A quadra do “Ar” consiste de pavilhões cheios de redes de dutos que emitem gases alucinógenos e aromáticos. As nuvens de gases são monitoradas ritmicamente, como se fossem instrumentos musicais seguindo um programa invisível ou de improviso. Elas promovem humores hilários, depressivos, serenos, ou simplesmente despertam receptividade.

Abaixo do nível da superfície está o “Deserto”, que reproduz a paisagem Egípcia com um Oásis, uma pirâmide e uma estrutura com várias saídas flamejantes. De noite, o show pirotécnico pode ser visto de toda *Strip*. Esses estímulos devem provocar vertigem. Uma máquina de miragens projeta imagens felizes que as pessoas tentam alcançar, mas nunca conseguem, porque ficam correndo numa esteira que corre na direção contrária. As frustrações deverão ser sublimadas:

“The frustrated energies and desires will have to be channeled into sublimated activities (The secret that the pyramid does not contain a treasure chamber will be kept forever.)”²⁷⁶

A quadra da “Água” é ainda mais profunda. Lá se encontra uma piscina com ondas provocadas pelo movimento de uma de suas paredes. O som das ondas é a música de fundo da *Strip*.

A quarta quadra fica no fundo de um buraco, é a “Terra”, onde há uma montanha, cujo topo alcança a superfície da *Strip*. No topo da montanha há uma discussão interminável sobre o busto da pessoa que deveria ser esculpida na pedra. Em algumas cavidades da montanha “Histórias são repetidas como cicatrizes”, e, em outras, “mistérios primordiais” são guardados.

Depois de percorrer o parque, o caminhante pode voltar à superfície pela escada rolante.

6) Praça das Artes

Esta é a zona industrial da *Strip*, onde os objetos de arte são produzidos segundo métodos eficientes para acelerar sua criação, evolução e exibição. A área é pavimentada com um material sintético para oferecer o máximo de conforto aos usuários. Aí estão situados os museus: *“Dispersed on this surface are the buildings where people go to satisfy their love for objects.”²⁷⁷*

Dos três edifícios que compõem o museu, um é velho. Os outros dois foram construídos pelos Prisioneiros Voluntários com materiais da praça e com a desmontagem dos próprios edifícios, constituindo um novo edifício, onde um passa a ser o interior do outro. Koolhaas cria uma imagem piranesiana de um espaço labiríntico (Figuras 44 e 45), onde os fragmentos da construção anterior servem para evocar o passado, mas dentro de um novo contexto. A evocação do passado é utilizada para a doutrinação cultural do público participativo, que preenche com suas “emoções explosivas”, o vácuo deixado pela memória:

²⁷⁶ S, M, L, XL, p.12

²⁷⁷ S, M, L, XL, p.13

“At first sight it is impossible to understand that these twin buildings are one, and that this is not a secret. Cooperatively forming an instrument for the indoctrination of the existing culture, they display the past in the only possible way: they expose memory by allowing its provocative vacuums to be filled with the explosive emotions of onlookers. They are a school.”²⁷⁸

O segundo edifício está sempre vazio, enquanto filas de estudantes crescem no portão do primeiro, cuja impenetrabilidade aumenta a expectativa. A jornada começa descendo as escadas rolantes que levam a galerias enigmáticas que expõem etapas da história. O museu não tem fundo. Na parte mais baixa visível, há outras galerias em construção, que são preenchidas, quando prontas, por obras que caem em fluxo contínuo de um túnel, vindo do antigo museu.

No museu antigo estão apenas os quadros apagados do passado; molduras vazias, telas em branco e pedestais vazios. Somente quem passou pela etapa da evocação do passado, no outro museu, decifra essas obras. O espaço é preenchido pelas obras que surgem da reciclagem de versões criadas da história da arte:

“Only those with knowledge acquired on the previous course can decipher the spectacle by projecting their memories onto these empty provocations: a continuous film of images, improvements, and accelerated versions of the history of art automatically produce new works, filling the space with recollections, modifications, and inventions.”²⁷⁹

7) Banhos

Koolhaas descreve o edifício dos Banhos como um “*condensador social*”, criado para introduzir novas formas de comportamento. O tratamento dos banhos proporciona o resgate de “*motivações secretas, desejos e impulsos*” para o aprimoramento e utilização na criação de “*fantasias públicas e privadas*” a serem utilizadas pelos moradores da *Strip*.

No piso térreo do edifício há uma parada de “*personalidades e corpos*”, que podem vir a formar os parceiros das fantasias sexuais privadas. Para Koolhaas, esse é o estágio da “*dialética cíclica entre exibicionismo e voyeurismo*”.

²⁷⁸ S, M, L, XL, p.13

²⁷⁹ S, M, L, XL, p.13

Células de vários tamanhos dispostas ao longo de dois muros servem para indivíduos, casais ou grupos relaxarem. As células possuem equipamentos para estimular o prazer e facilitar a realização de fantasias, “*estimulando todas as formas de interação e troca.*”

Aqueles que tiveram um bom desempenho nessas etapas e estão “*confiantes sobre a validade e a originalidade de suas ações*” são selecionados para uma performance na arena. A audiência estimulada pelo espetáculo retorna para o piso térreo, gerando uma “*reação em cadeia*”:

*“The freshness and suggestiveness of these performances activate dormant parts of the brain and trigger a continuous explosion of ideas in the audience. Overcharged by this spectacle, the Voluntary Prisoners descend to the ground floor looking for those willing and able to work out new elaborations.”*²⁸⁰

8) Instituto das transações biológicas

O edifício cruciforme, onde fica o arquivo, divide o instituto em quatro partes. O hospital, localizado na primeira parte, concentra o completo e moderno arsenal médico, que é pouco utilizado, pois os Prisioneiros Voluntários partem do princípio que é preciso combater a “*avidez compulsiva por saúde*”. Graças a esse método, as pessoas não sofrem com doenças senis e com a decadência física, já que a expectativa de vida na *Strip* é bastante reduzida:

*“No forced heartbeats here, no chemical invasions, no sadistic extensions of life. This strategy lowers the average life expectancy and with it, senility, physical decay, nausea, and exhaustion. In fact, patients here will be “healthy””*²⁸¹

As quatro partes do Instituto das transações biológicas podem ser descritas da seguinte forma:

O hospital é composto por uma sequência de pavilhões, cada qual para uma doença. Os pavilhões são interligados pelo bulevar médico, onde os doentes são colocados numa esteira rolante. Eles são acompanhados por enfermeiras dançantes em uniformes transparentes. Os equipamentos médicos ficam

²⁸⁰S, M, L, XL, p.16

²⁸¹S, M, L, XL, p.16

disfarçados em postes totêmicos, o ar é aromatizado por ricos perfumes e melodias líricas embalam “*a atmosfera quase festiva*”.

Os médicos escolhem doentes da esteira, que, caso não se recuperem com a terapia, são devolvidos para a esteira. Outro médico pode tentar tratar o doente ou deixá-lo na esteira, que é ligada diretamente ao cemitério. O clima festivo nunca é interrompido, mesmo no cemitério há dança e ar perfumado em contraste com a rudeza formal das covas e com a vegetação verde escura.

Nos Três Palácios do Nascimento busca-se o equilíbrio para as altas taxas de mortalidade. Nesses palácios, é promovida a emancipação das crianças para que possam mais rapidamente participar da vida na Strip. As vivências da infância e da adolescência são consideradas um desperdício de cérebros. Os bebês são educados para logo se tornarem adultos:

“The Three Palaces of Birth Will also care for babies, educating them and turning them into small adults Who-at the earliest possible date- can actively participate in life in the strip”²⁸²

Neste local, há shows com doentes mentais vestidos com roupas típicas dos personagens comuns em delírios: Napoleões, Einsteins, Jesus Cristos, Joanas D’Arc etc. Os shows são produzidos com o uso de equipamentos da alta tecnologia.

No edifício cruciforme que separa as quatro partes, estão localizados os arquivos com os dados da vida dos Prisioneiros. O arsenal estatístico do arquivo é ligado a computadores que produzem biografias instantâneas dos mortos, assim como biografias antecipadas dos vivos. Essas biografias antecipadas são consideradas um instrumento fundamental para “*traçar o curso e o planejamento do futuro.*” A burocracia não é considerada negativa na *Strip*, pois ela não é controladora da vida dos cidadãos, mas sim uma garantia para a imortalidade deles através do planejamento:

“Bureaucracy, so often criticized for its passion for control, contempt for privacy, and moral blindness, guarantees the Prisoners a new kind of immortality: this statistical treasure, (...) produces not only instant biographies

²⁸²S, M, L, XL, p.17

*of the dead in seconds, but also premature biographies of the living-mixture of facts and ruthless extrapolations-used here as essential instruments for plotting a course and planning the future.*²⁸³

9) Parque das Agressões

Essa é a área dedicada a canalizar os desejos agressivos para confrontos criativos.

A entrada no parque é gratuita, e os visitantes chegam sozinhos ou acompanhados. Os edifícios que mais se destacam são as duas torres. Uma é um espiral contínuo. A outra torre é composta por 42 plataformas. Entre os dois prédios, se forma um campo magnético de repulsão e atração que espelha o comportamento das pessoas. Nas torres estão as células, onde os visitantes podem se retirar para descarregar a raiva livremente, uns sobre os outros. De lá, é possível ter a vista atrativa das plataformas da outra torre, onde outros grupos de visitantes se envolvem em “*transações físicas desconhecidas*”, provocando-os a se juntarem a eles.

Durante a noite, os visitantes do parque desenvolvem um comportamento social estranho: eles sobem a torre. Conforme a torre inclina para frente, eles empurram seu antagonista para uma “*queda abismal através da implacável espiral da introspecção*”. Os homens em queda conseguem escapar através de aberturas nas paredes da espiral. Eles estão carregados de energia: todo o parque se transforma num campo de batalha. . A agressividade diagnosticada e canalizada “*alimenta formas mais ricas de relações sexuais*”. Quando chega o dia, eles comemoram a aventura coletiva numa gigantesca arena que cruza o parque diagonalmente.

O parque funciona como um sanatório contra as doenças que influenciaram a história do Velho Mundo: “*hipocrisia política e genocídio*”:

*“As the operations continue into the night they take on the appearance of hallucinatory celebrations against the backdrop of an abandoned world of calculated extermination and polite immobility.”*²⁸⁴

²⁸³ S, M, L, XL, p.17

²⁸⁴ S, M, L, XL, p.19

10) Os Loteamentos

A intensa vida coletiva dos Prisioneiros Voluntários é recompensada com um pequeno pedaço de terra para o cultivo. Nos pequenos lotes estão construídas as casas com materiais luxuosos, “*palácios para o povo*”. Os loteamentos são supervisionados para que não sejam afetados por distúrbios internos ou externos. Os meios de comunicação foram banidos dali. As pessoas se dedicam ao cultivo da terra e não se interessam pelas “novidades”, que poderiam vir de fora. Nada acontece fora do previsto, o tempo parece suprimido. Não significa que haja tédio, pois o “*o ar é carregado de alegria*”:

“Papers are banned, radios mysteriously out-of-order, the whole concept of “news” ridiculed by the patient devotion with which the plots are plowed; the surfaces are scrubbed, polished, and embellished.

Time has been suppressed.

Nothing ever happens here, yet the air is heavy with exhilaration.”²⁸⁵



Figura 44 Espaços Piranesianos, labirínticos. Carceri-The Drawbridge (A Ponte Levadiça) ~1745 a 1761.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi

²⁸⁵ S, M, L, XL, p.19

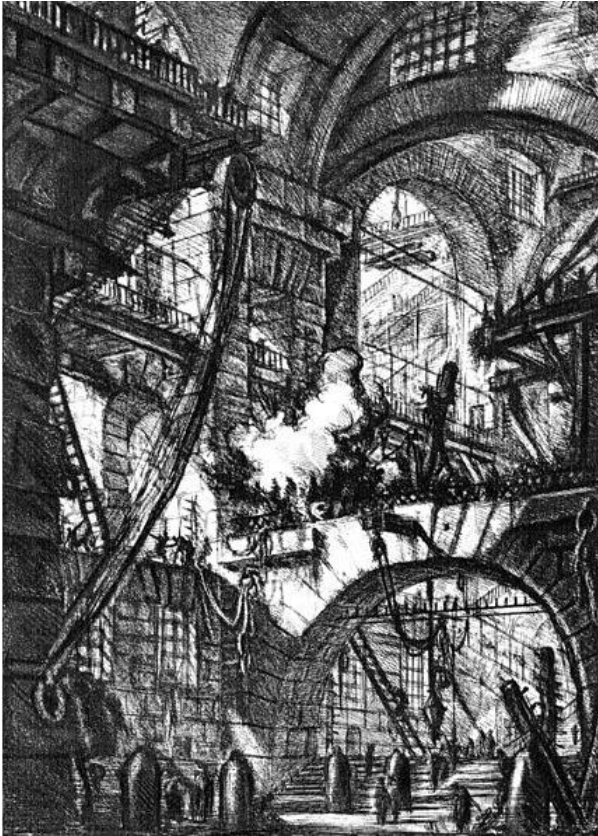


Figura 45: Piranesi- Carceri- Smoking Fire.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Piranesi

6.6. O medo do Nada

*“Where there is nothing, everything is possible.
Where there is architecture, nothing (else) is possible.”*²⁸⁶

Para Koolhaas, a crítica à onipotência dos arquitetos modernos não resultou numa arquitetura mais democrática, ou lúdica, como queriam os integrantes da geração de Maio de 1968, mas sim em mais construções. Para Koolhaas, a distorção dos ideais libertários de 1968 se deve à incapacidade dos arquitetos de pensarem através de outros meios que não seja a construção. Segundo Koolhaas, esse *“fanatismo dos arquitetos pela arquitetura”* seria um sintoma do medo que eles têm do vazio, do nada:

²⁸⁶ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; OMA; S, M, L, XL. NY: The Monacelli Press, 1995. p.199

*“Maybe architects’ fanaticism – a myopia that has led them to believe that architecture is not only the vehicle for all that is good, but also the explanation for all that is bad – is not merely a professional deformation but a response to the horror of architecture’s opposite, an instinctive recoil from the void, a fear of nothingness.”*²⁸⁷

O espaço urbano como espaço heterogêneo, não composicional - o conceito dos arquipélagos arquitetônicos e os vazios metropolitanos

Koolhaas desenvolve uma concepção de espaço renovada a partir do conceito de “*Arquipélago Verde*” desenvolvido por O. M. Unger, seu ex-professor na Universidade de Cornell nos EUA, num seminário sobre o futuro urbanístico de Berlim em 1976. Para Ungers, Berlim apresentava uma situação crítica de perda de contingente populacional, após a Queda do Muro, que deixava edifícios abandonados em situação de ruína. No entanto, o problema das ruínas não seria resolvido através do modelo convencional de intervenção reconstrutiva, já que a cidade se esvaziava gradativamente. Ungers defendia que era preciso intensificar a vida urbana sem recorrer à arquitetura.

A proposta para Berlim, apresentada por Ungers nesse seminário, consiste de dois tipos de “*ações diametralmente opostas*”; reforço e destruição de áreas, conforme o caso verificado no local. Para Koolhaas, essa teoria de Ungers se direcionava contra as ambiguidades verificadas no tratamento das cidades históricas europeias, cujas fachadas disfarçavam a “*difundida realidade da não-cidade*”. Ungers apontava o fato dessas metrópoles europeias não se apresentarem como uma malha contínua e homogênea de tecido urbano, e também o fato de como seus centros históricos “*flutuavam na ampla área metropolitana*”. Essa área metropolitana é interpretada por Koolhaas como um vazio, como área de identidade instável, uma possível área de paisagem pós-arquitetural, sobre a qual o sólido urbano flutua:

*“In such a model of urban solid and metropolitan void, the desire for stability and the need for instability are no longer incompatible. They can be pursued as two separate enterprises with invisible connections. Through the parallel actions of reconstruction and deconstruction, such a city becomes an archipelago of architectural islands floating in a post-architectural landscape of erasure where what was once city is now a highly charged nothingness.”*²⁸⁸

²⁸⁷ Idem, Ibidem.

²⁸⁸ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; OMA; S, M, L, XL. NY: The Monacelli Press, 1995. P.201.

A metrópole passa a ser entendida como um “*sistema de fragmentos*”, organizado não de forma compositiva sobre um espaço considerado homogêneo. Os fragmentos são reminiscências de realidade múltiplas, como, por exemplo, o núcleo histórico europeu. Os “*espaços intersticiais verdes*” berlinenses também seriam considerados compostos de realidades heterogêneas, como: zonas suburbanas, parques, florestas, reservas para caça, áreas agrícolas, loteamentos residenciais. Eles formariam uma grade natural verde, que poderia incorporar os equipamentos urbanos tecnológicos, como: autoestradas, supermercados, cinemas drive-in etc. Como a coerência desse modelo metropolitano independe de uma composição fechada, essas transformações não o afetariam. A metrópole berlinense é imaginada por Koolhaas como uma “*floresta atravessada por autoestradas*”:

*“This “natural grid” would welcome the full panoply of the technological age: highways, supermarkets, drive-in theaters, landing strips, the ever-expanding video universe. Nothingness here would be a modified Caspar David Friedrich landscape – a Teutonic forest intersected by Arizona highways; in fact, a Switzerland.”*²⁸⁹

A imagem da floresta composta por fragmentos variados remete à análise de Manfredo Tafuri acerca do entendimento da cidade durante o período do Iluminismo. A cidade como floresta no Iluminismo se diferencia da ordem natural orgânica presente na concepção da cidade Barroca. A cidade-floresta é o lugar da coexistência de elementos variados, que não seguem a ordem estrutural intrínseca.²⁹⁰ Ela é entendida como uma arquitetura de fragmentos heterogêneos e forma indefinida.

²⁸⁹ Idem, ibidem.

²⁹⁰ TAFURI, Manfredo. *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*. EUA: MIT, 1976. P. 1 a 24.

Segundo Tafuri, no século XVIII há o rompimento com a concepção urbana Barroca, para a qual a cidade era uma estrutura hierarquizada e orgânica, inspirada num “naturalismo arcádico”. Esse naturalismo é substituído então por teorias abstratas influenciadas tanto pelo criticismo histórico (antiocidentalista) quanto pela pintura de paisagem do Romantismo inglês, que se baseava numa visada não-perspectivada, mas numa visada sequencial de elementos pitorescos, como grutas e mini templos etc. Essas influências desencadearam o que Tafuri chama de uma “autópsia da arquitetura”, a partir da qual “materiais pré-fabricados” eram selecionados, esvaziados de seu conteúdo simbólico segundo “um tipo abstrato”, e reorganizados. O arquiteto iluminista renunciava então à concepção da cidade como objeto arquitetônico (forma) e assume o papel político de idealizador social (organizador urbano e cientista das sensações), limitado aos aspectos supraestruturais, relegando a forma (caótica) da cidade à natureza da cidade como floresta (conceito universal de cidade).

Nevada/Strips

Para Koolhaas, é preciso que se crie “*Nevadas conceituais*”²⁹¹, que seriam “*zonas de liberdade*” obtidas pelo “*processo revolucionário de rasura da arquitetura*”. Essas zonas estariam livres dos códigos da arquitetura e por isso não sofreriam com as restrições impostas ao programa. Muitos desdobramentos do programa se desenvolveriam mais facilmente no vazio que na arquitetura muito elaborada formalmente pelos arquitetos, pois, para Koolhaas, a intensidade e o dinamismo metropolitanos somente se manifestam onde não há nada:

“Imagining Nothingness is:

Pompei – 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...

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.”*²⁹²

Para Tafuri, os teóricos do Iluminismo indentificaram a ambiguidade do caráter da cidade, cuja desordem e ausência de estrutura é natural e, ao mesmo tempo, dependente da intervenção artificial da linguagem arquitetônica que ordena (e tenta configurar). No entanto, a cidade do XVIII não se presta mais à estruturação interna e à forma orgânica totalizante:

“The city, inasmuch as it is a work of man, tends to a natural condition. Thus, like the landscape painted by the artist, through critical selection the city, too, must be given the stamp of social morality.

(...) the city is no longer seen as a structure that, by means of its own accumulatory mechanisms, determines and transforms the processes of exploitation of the soil and agricultural production. Inasmuch as the reduction is a “natural” process, ahistorical because universal, the city is freed of any considerations of a structural nature.

(...) Architecture might make the effort to maintain its completeness and preserve itself from total destruction, but such an effort is nullified by assemblage of architectural pieces in the city. It is the city these fragments are pitilessly absorbed and deprived of any autonomy, and this situation cannot be reversed by obstinately forcing the fragments to assume articulated, composite configuration.”

²⁹¹ Estado com clima desértico no Sudoeste dos EUA, onde fica a cidade de Las Vegas e a Strip.

²⁹² KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce; OMA; S, M, L, XL. NY: The Monacelli Press, 1995. p.202.

Os espaços vazios, na metrópole, não permanecem vazios, pois se deixam contaminar pelas atividades desenvolvidas em seu entorno. A criação de tais espaços é, segundo Koolhaas, o modo mais eficiente de inserir novos programas sobre uma textura urbana existente sem destruí-la.

6.6.1.

O sistema de vazios: o projeto para a Cidade Nova de Melun-Sénart. Um programa diretor e não um plano diretor.

Melun-Senárt se situa num cinturão de cidades novas que cercam Paris. A beleza bucólica do lugar poderia estar ameaçada, segundo Koolhaas, pelo desenvolvimento descontrolado de áreas construídas, pois as áreas construídas estão submetidas aos fluxos do poder econômico, político e cultural. Os arquitetos do OMA acharam que seria “*criminoso*” interferir sobre esse cenário singelo:

*“Aproveitando esse momento de repulsa começamos a nos perguntar se não haveria uma nova técnica, uma nova maneira de trabalhar sem essa deficiência ou incompetência, uma possibilidade de reverter a situação, de modo que não pudéssemos mais assegurar que podíamos construir uma cidade, mas que pudéssemos sim descobrir outros elementos com os quais criar uma nova forma urbana. Estávamos menos preocupados com o que poderíamos construir do que com a análise da situação para determinar onde não haveríamos de construir de modo algum.”*²⁹³

A solução do OMA para esse impasse foi propor um sistema de vazios na forma de cinturões, cujo desenho parece constituir um ideograma chinês. As áreas de vazio correspondem às áreas de preservação da paisagem e de fragmentos históricos, mas também supõem um eventual crescimento arquitetônico entre elas. Essas áreas de vazio podem ser entendidas como ilhas residuais com desenvolvimento autônomo em relação às outras áreas de intervenção arquitetônicas. A coerência desse sistema de vazios é dada pela interação das ilhas entre si e com a cidade como num arquipélago. (Figuras. 46 a 48)

A representação gráfica do projeto para Melun-Senárt evidencia um processo de desenvolvimento da arquitetura inovador. Ela apresenta uma linguagem heterogênea, que justapõe informações como figuras, logotipos, cifras e linhas de movimento que substituem o desenho abstrato das planificações de

²⁹³ NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*, 2008. p.364.

arquitetura. Nesse caso, a representação pode ser identificada como um “*mapa*”, que segundo o conceito deleuziano de Rizoma não opera como um “*decalque*” da realidade. Um mapa é aberto à experimentação no real, podendo modificar-se. O decalque é uma abstração do real que se fecha sobre si mesmo através da imagem que produz. A representação do projeto de Melun-Sénart permite diferentes entradas sobre o desenho, o que não seria possível numa representação tradicional²⁹⁴.

O projeto para Melun-Sénart não partiria do estabelecimento de uma relação com o contexto histórico, estrutural ou formal. A estratégia desse projeto não se consiste na determinação formal, mas na geração de um projeto de desenvolvimento urbano²⁹⁵.

O agente detonador do projeto em Melun-Sénart seria o aspecto funcional: a acessibilidade dos serviços urbanos e a preservação de determinadas qualidades estéticas do lugar. O sistema urbano se desenvolveria em torno de uma série de cinturões associados a diferentes atividades, onde o desenho se concentra, deixando outras áreas a serem desenvolvidas sem determinações estabelecidas. Não há uma preocupação com a composição formal, mas apenas com a determinação de linhas que podem se cruzar em pontos de articulação aleatório. Não há nesse projeto uma referência espacial única de medida ou orientação que definiria uma topografia organizada. O projeto é aberto a mudanças e rupturas através de suas áreas de indefinições dimensionais e descompromisso formal ou semântico.

Nesse projeto, os espaços vazios ou de paisagem natural definem a cidade de Melun-Sénart:

*“A qualidade sublime dos espaços verdes poderia nos propiciar em vez disso uma nova concepção de cidade que não seria mais definida por seus espaços construídos, mas pela ausência destes ou pelos espaços vazios”*²⁹⁶

²⁹⁴ Ver ZAERA, A. *Notas para un levantamiento topográfico*, p. 400 a 419. OMA Rem Koolhaas 1987-1998. Madrid: El Croquis.

²⁹⁵ Idem Ibidem.

²⁹⁶ NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*, 2008. p.364.

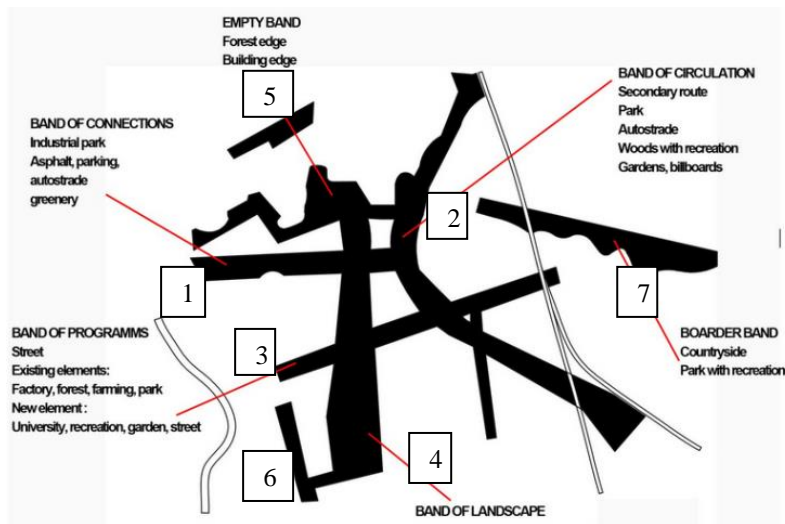


Figura 46: Projeto de Intervenção Urbana em Melun-Sénart, OMA, 1987. Planta acima e abaixo.
Fonte: LUCAN, J., *OMA- Rem Koolhaas, Architecture 1970-1990*, Princeton: Architecture Press, 1996.

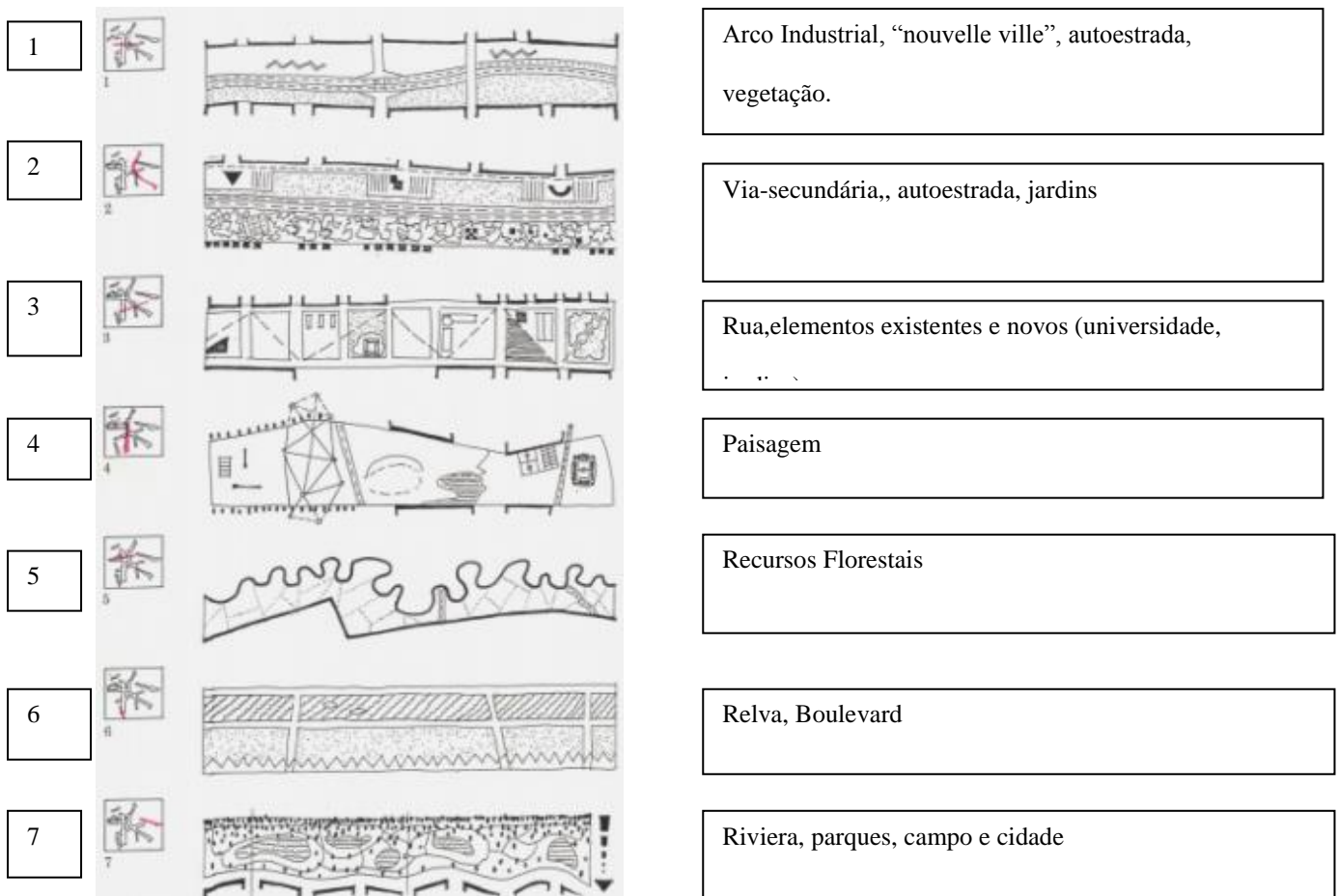


Figura 47: Detalhe do Sistema de Bandas. Projeto de Intervenção Urbana em Melun-Sénart, OMA, 1987.

Fonte: LUCAN, J., *OMA- Rem Koolhaas, Architecture 1970-1990*, Princeton: Architecture Press, 1996.

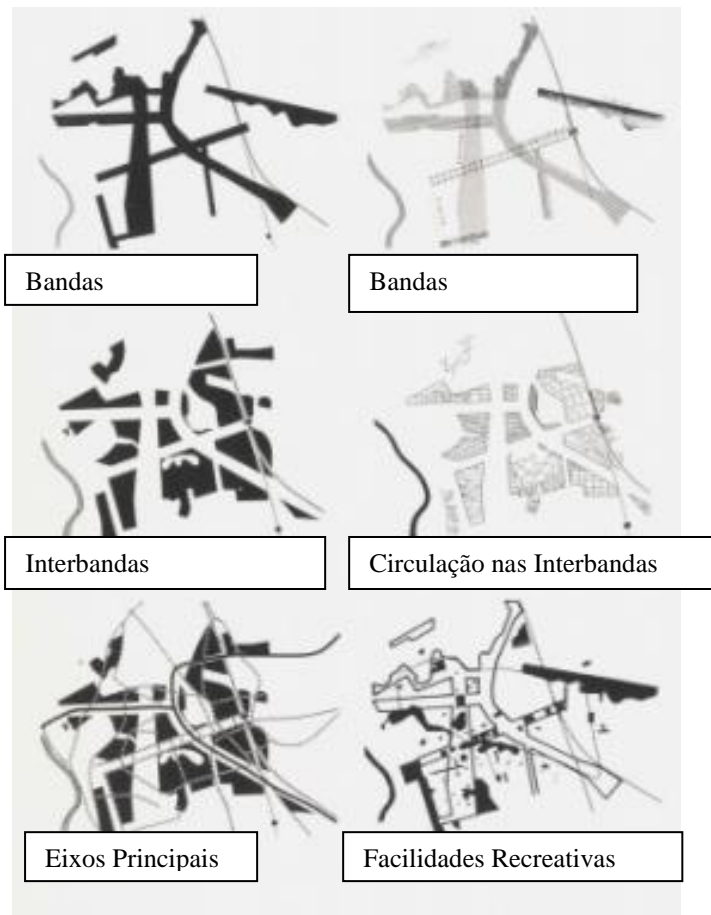


Figura 48: OMA. Intervenção Urbana em Melun-Sénart (*New Town*), 1987.

Sistema de Bandas. A criação de um sistema de *Bandas de Vazio*, que correspondem às áreas não-construídas e que configuram o aspecto de um “*ideograma chinês*”, é utilizado como estratégia para a manutenção da paisagem e de elementos históricos existentes. Os espaços residuais das Interbandas definem um arquipélago com ilhas de características autônomas, deixadas à mercê do crescimento caótico das cidades contemporâneas. A feiura das interbandas faz contraste com a beleza preservada nas Bandas.

Fonte: LUCAN, J., OMA- Rem Koolhaas, Architecture 1970-1990, Princeton Architecture Press, 1996.

6.6.2.

A forma aberta. O Congrexpo em Lille. As *strips* como faixas de determinação programática e faixas indeterminadas (vazias). O edifício urbano em si. A obra coletiva

6.6.2.a.

O Centro Internacional de Negócios em Lille, 1988-1991:

“Paradoxically, at the end of XX century, the expression of the ambitions of Prometheus such as, for example, the desire to change the destiny of an entire city, continues to be taboo.(...)”

In the contemporary world, functional designs have become abstractions in the sense that they are no longer linked to a specific environment or city, but float and gravitate in an opportunistic manner around the place offering the maximum number of relationships.

In Lille, the TGV line is designed on the side of the XVIII Vauban wall, now engulfed by a prolific periphery. A gigantic futuristic project will be built two paces from the older quarter, an uncommon, hybrid condition which will permit the insertion of activities considered to be peripheral in the heart of the city. In the light of these conditions, it is difficult to take a quantic leap into such exotic, imminent, radical future.”²⁹⁷

Neste projeto, o OMA tenta recuperar o caráter “*efervescente da urbanidade*”, que para Koolhaas apareceria na mistura de aspectos formais e informais, da ordem e da desordem. Segundo Koolhaas, os arquitetos pós-modernos e desconstrutivistas tentariam recuperar o caráter cidadão através da retórica, tratando a cidade de forma cenográfica e não substancial. Para ele, recuperar o caráter urbano de maneira substancial significaria recuperar a eficácia operativa sobre o espaço da cidade. Um exemplo para esse esforço de ação foi o projeto de intervenção urbana em Lille. O OMA foi chamado em 1988 para resolver o “*nó-górgio*” em Lille. Esse “*nó*” representava o encontro do túnel do TGV, que liga o continente à Inglaterra, com rodovias que interconectam Londres, Bruxelas, Paris a Lille em tempo recorde, transformando a insignificante cidade de Lille numa “*metrópole virtualmente espalhada*”. Koolhaas diz que não se achava capaz de resolver um projeto daquele porte, pois como outros arquitetos de sua geração, havia se afastado conceitualmente do “*mundo que produz*”. E como ele não acreditava que o projeto se realizaria de fato, decidiu se arriscar:

²⁹⁷ EL CROQUIS: *OMA/REM KOOLHAAS, 1987-1998*. Madrid: 2005.p.251.

*“Este foi um momento muito importante para mim, que pertence à geração de maio de 68, porque compreendi na hora que não estava preparado para esse tipo de questão. Em meu subconsciente de arquiteto, eu jamais imaginaria que fossem confiar um posto tão importante como aquele a uma pessoa da minha geração.”*²⁹⁸

O OMA não desenvolveu “a totalidade” do projeto em Lille. Esse projeto foi resultado de um trabalho coletivo. O escritório de Koolhaas determinava apenas a posição das construções a partir da “relação” que estabeleceriam com outras construções e outros lugares. Nesse lugar, definido pelo OMA, eram colocados envoltórios neutros que outros arquitetos deveriam desenvolver como edifício. Os resultados eram negociados entre os arquitetos sem imposição das partes. Essa relação de negociação se estendia aos empreendedores do projeto, definindo o que um empreendedor chamou de “*dynamique d’enfer*”:

*“(...) quando perguntei ao coordenador do projeto, um brilhante empreendedor com quem trabalhávamos em estreito contato, por que ele nunca dizia não quando chegávamos com nossas propostas malucas - erguer as torres por cima da estação, mergulhar a rodovia. Ele respondeu que sua estratégia para ser bem-sucedido no século XXI era criar uma *dynamique d’enfer* – uma dinâmica de inferno, tão inexoravelmente complexa que todos os parceiros ficam nela envolvidos como prisioneiros acorrentados uns aos outros, para que ninguém possa fugir.”*²⁹⁹

6.6.2.b. O Edifício do Congrexpo, 1990-1994

Situado entre o centro histórico e a periferia de Lille, o edifício se comporta como uma ponte no eixo norte-sul e como um elemento federativo que une os fragmentos do contexto. (Fig. 49 a 54)

O edifício possui um programa extenso: sala para concertos de rock, 3 auditórios para congressos, zonas de exposição, zonas de banquete com cozinha, 2 salas de aula, espaços de oficina e de exposições, zonas de múltiplo uso, lobby e estacionamento. Cada programa tem uma zona definida com interfaces livres para novas programações. No sentido Leste-Oeste, as zonas são autônomas, enquanto no Norte-Sul são conectadas. O auditório forma uma ponte de lado a lado,

²⁹⁸ NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*, 2008.. P.365

²⁹⁹ NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: Antologia teórica 1965-1995*, 2008. p.365.

embaixo dele há uma área de recepção. Esses espaços podem ser conectados ou separados. O telhado dá o caráter de entidade aos elementos. O prédio não define uma identidade arquitetônica clara, mas alavanca potencialidades no sentido urbano. Ele se dissocia um pouco do plano urbano exterior, mas ao mesmo tempo intensifica internamente condições urbanas:

“It’s not a building that defines a clear architectural identity, but a building that creates and triggers potential, almost in an urbanistic sense. With Congrexpo, we began to realize that our architecture was changing through our experience in urbanism. It became interesting to do what we could do in urbanism – extend limits, generate possibilities – in architecture.”³⁰⁰

³⁰⁰ EL CROQUIS: *OMA/REM KOOLHAAS, 1987-1998*. Madrid: 2005.p.251.

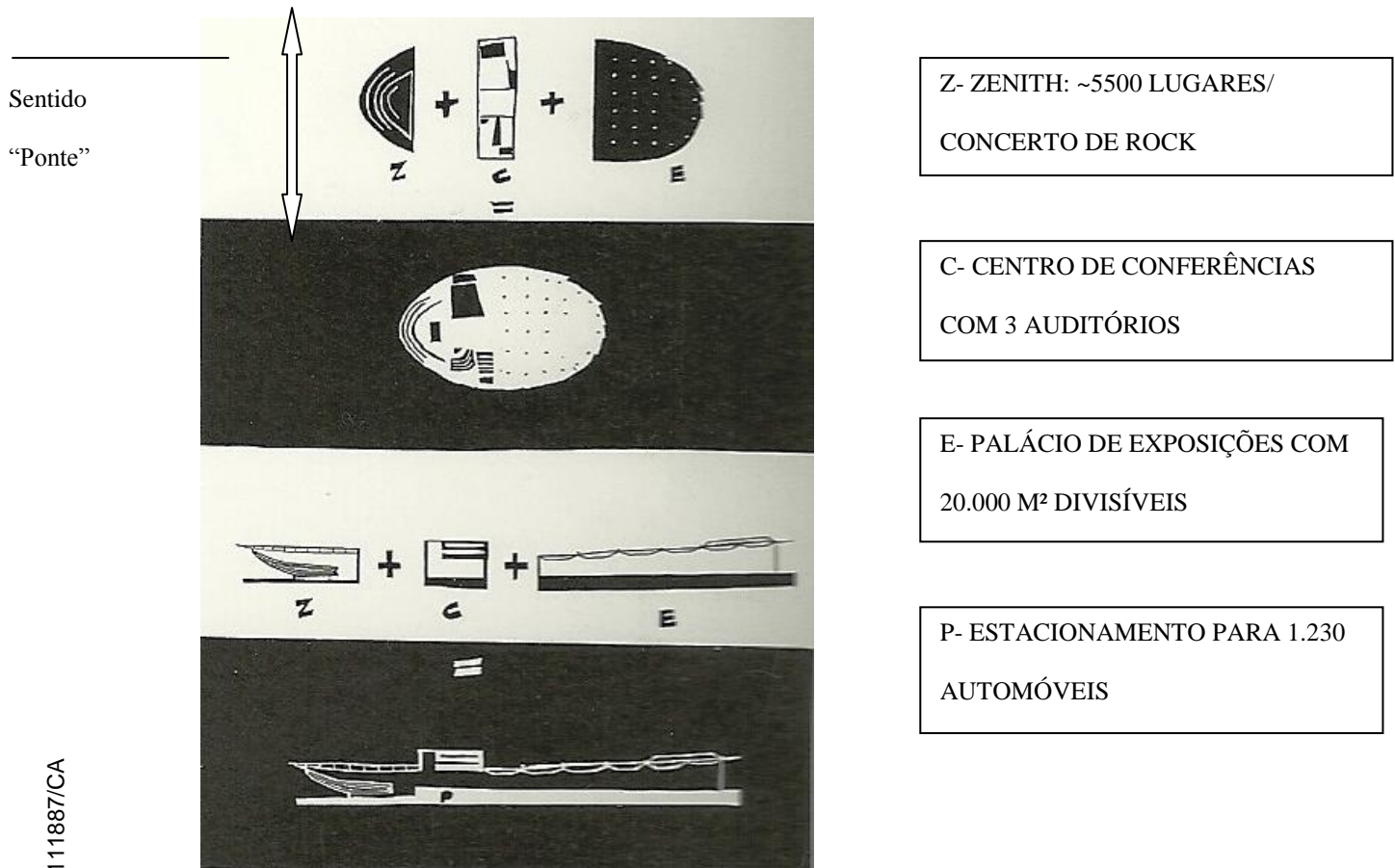


Figura 49: OMA. Congrexpo, Lille, 1994.

O edifício possui um programa extenso: sala para concertos de rock, 3 auditórios para congressos, zonas de exposição, zonas de banquete com cozinha, 2 salas de aula, espaços de oficina e de exposições, zonas múltiplo uso, lobby e estacionamento. Cada programa tem uma zona definida com interfaces livres para novas programações. No sentido Leste-Oeste, as zonas são autônomas, enquanto no Norte-Sul são conectadas. O anfiteatro forma uma ponte de lado a lado, e, em baixo dele, há uma área de recepção que pode se ligar à sala de exposição. Os espaços podem ser conectados ou separados. O telhado dá o caráter de entidade aos elementos. O volume do prédio se dissocia do plano urbano, ao mesmo tempo intensifica internamente condições urbanas ao deixar áreas com programação indeterminada, onde acontecimentos imprevistos podem se desenvolver.

Fonte: KOOLHAAS, Rem. Office for Metropolitan Architecture. OMA/Rem Koolhaas: 1987-1998. Madrid: El Croquis, 2005.



Figura 50: OMA. Congrexpo, Lille, 1994. Fachada do Centro de Congresso.
 Fonte: KOOLHAAS, Rem; SIEGLER; MAU, Bruce. S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture. New York: Monacelli Press, 1995.

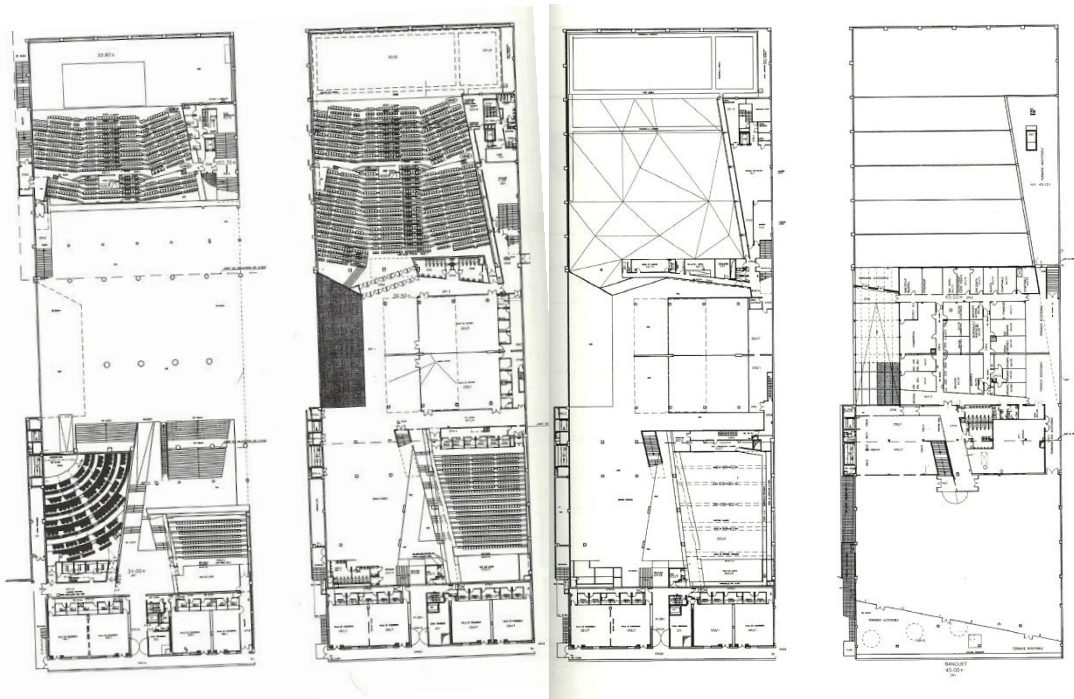


Figura 51: OMA. Congrexpo, Lille, 1994. Planta Baixa do volume que atravessa o edifício do Centro de Conferências, interligando Norte e Sul.
 Ele apresenta três auditórios com autonomia entre si e em relação ao prédio.
 Fonte: KOOLHAAS, Rem; SIEGLER; MAU, Bruce. S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture. New York: Monacelli Press, 1995.



Figura 52: Visada com o Zenith (com anfiteatro para concertos de rock) do edifício do Congrexpo (Lille Grand Palais) com projeto do OMA, concluído em 1994. Assemblage na fachada em consequência dos fluxos que atravessam o interior.
 Fonte: KOOLHAAS, Rem; SIEGLER; MAU, Bruce. S, M, L, XL: Office for Metropolitan Architecture. New York: Monacelli Press, 1995.



Figura 53: Espaço Interno do Congrexpo, OMA, 1994.
 Escadas rolantes, passarelas, escadas com degraus. Múltiplas velocidades num mesmo espaço, espaços permeáveis e com programações flexíveis. A justaposição de diferentes funções e agigantamento dos espaços internos deixam espaços para acontecimentos inesperados nas interfaces dos espaços determinados pelo arquiteto.
 Fonte: KOOLHAAS, Rem. Office for Metropolitan Architecture. OMA/Rem Koolhaas: 1987-1998. Madrid: El Croquis, 2005.



Figura 54: Espaço interno do Congrexpo do OMA, 1994.
Trajetos sobrepostos. Percepções distorcidas. Flexibilidade programática nas interfaces das zonas programadas no projeto.
Fonte: KOOLHAAS, Rem. Office for Metropolitan Architecture. OMA/Rem Koolhaas: 1987-1998. Madrid: El Croquis, 2005.