

Paolo Colosso

Orientador:  
Prof. Dr. Celso F. Favaretto

*a*

MODERNIDADE DE NOVA YORK  
SEGUNDO REM KOOLHAAS

034

pós-

RESUMO

É relativamente aceito, entre diversos autores, que os trabalhos teóricos de Rem Koolhaas tratam de problemáticas importantes para a Arquitetura e para as grandes cidades, embora seu posicionamento seja bastante controverso. Sem tentar resolver as disputas a respeito da atual postura do arquiteto holandês, este artigo volta aos primeiros textos de Koolhaas, com o objetivo de identificar, no discurso ambivalente sobre a modernidade de Nova York, problemáticas relevantes para a teoria arquitetônica do último quartel do século 20. Em minha chave de leitura, isto implica ter em conta a seguinte questão: de que modo essa narrativa, ora estetizante, ora crítica, é capaz ou não de elucidar traços da cultura urbana das metrópoles sob regime de modernização ultraliberal. O percurso é dividido em dois momentos. No primeiro, analiso os textos de Koolhaas sobre o tema, salientando os seguintes pontos: i) a retícula urbana, como especulação em duplo sentido; ii) o arranha-céu nova-iorquino entendido em seus diversos aspectos: como cidades dentro da cidade, como extrusão das forças contraditórias da metrópole; iii) o Rockefeller Center, enquanto experiência arquitetônica coletiva e maior realização do urbanismo nova-iorquino; por fim, elucidado a posição ambivalente de Koolhaas diante dos eventos narrados. No segundo momento, analiso as perspectivas de Hal Foster e de Fredric Jameson acerca da posição de Koolhaas, destacando pontos que os autores consideram contribuições do arquiteto holandês.

PALAVRAS-CHAVE

Teoria da Arquitetura. Cultura urbana. Metrópoles. Nova York. Cultura da congestão. Rem Koolhaas. Áreas metropolitanas.

LA MODERNIDAD DE NUEVA YORK  
SEGÚN REM KOOLHAAS

pós- | 035

RESUMEN

Es relativamente acepto, entre diversos autores, que trabajos teóricos de Rem Koolhaas tratan de problemas importantes para las grandes ciudades, embora su postura sea considerada controversial. Sin tratar de resolver las disputas acerca de la posición actual del arquitecto holandés, este trabajo se remonta a los primeros textos de Koolhaas con el fin de identificar en su discurso ambivalente acerca de la modernidad de Nueva York, cuestiones importantes para la teoría de la arquitectura del último cuarto del siglo 20. En mi perspectiva, esto implica tener en cuenta la siguiente pregunta: ¿cómo este relato es capaz o no de dilucidar las características de la cultura urbana de las ciudades bajo esquemas de modernización ultraliberales?

El trabajo se divide en dos fases. En la primera analizo textos de Koolhaas sobre el tema, destacando los siguientes puntos: i) la trama urbana como “especulación” en ambas direcciones, con el fin de racionalizar el suelo urbano con fines especulativos, sino también como un impulso al proyecto de la naturaleza existente y ii) el rascacielos neoyorquino entendida en sus diferentes aspectos: como ciudades dentro de la ciudad, tales como la extrusión de las fuerzas contradictorias de la metrópoli; iii) Rockefeller Center como experiencia arquitectónica colectiva y mayor realización de urbanismo neoyorquino. Por fin, expongo la posición ambivalente de Koolhaas ante los acontecimientos narrados. En el segundo momento, analizo las perspectivas de Hal Foster y Fredric Jameson sobre la posición de Koolhaas, señalando puntos que los autores consideran como contribuciones de la obra del arquitecto holandés.

PALABRAS CLAVE

Teoría de la Arquitectura. Cultura urbana. Metrópoli. Nueva York. Cultura de la Congestión. Rem Koolhaas. Áreas metropolitanas.

THE MODERNITY OF NEW YORK  
ACCORDING TO REM KOOLHAAS

## ABSTRACT

It is relatively accepted, between some authors, that theoretical works by Rem Koolhaas explores important problems of the metropolis, although his posture is considered controverse. Without attempting to solve disputes about the current position of the architect, this article analyzes the earlier texts by Koolhaas in order to identify, in his ambivalent discourse on modernity of New York, relevant themes to the architectural theory of the last quarter of the twentieth century. In my reading key, it implies taking into account the following question: how this narrative is able or not to elucidate features of the urban culture of metropolis under ultraliberal schemes . The paper is divided into two phases. In the first I analyze Koolhaas texts on the subject, highlighting the following points of the narrative of the author: i) the urban grid as speculation in two senses, so as to; ii) the new yorker skyscraper understood in its various aspects: as cities within the city, such as extrusion of the contradictory forces of the metropolis; iii) Rockefeller Center as architectural collective experience and the greatest realization of new yorker urban life. And finally, I show the ambivalent position of Koolhaas before the events narrated. Secondly, I analyze the perspectives of Hal Foster and Fredric Jameson about the position of Koolhaas, highlighting points that the authors consider contributions of the dutch architect.

## KEY WORDS

Arhitecture theory. Urban culture. Metropolis. New York. Culture of Congestion. Rem Koolhaas. Metropolitan áreas.

## INTRODUÇÃO

É relativamente aceito, por diversos autores, que os trabalhos teóricos de Rem Koolhaas tratam de problemáticas importantes para a Arquitetura e para as grandes cidades, embora o posicionamento do arquiteto seja bastante controverso. Quando Adrián Gorelik pondera sobre as perspectivas construídas por Koolhaas, afirma que o arquiteto “*parece utilizar conscientemente as armas da crítica à ideologia*” e, ainda, que este “*consegue traduzir as grandes mutações urbano-territoriais em interrogantes socioculturais e, definitivamente, filosóficas*”<sup>1</sup>; por outro lado, destaca que Koolhaas parece inverter os propósitos da crítica, num “*realismo cínico*”<sup>2</sup>. Otilia Arantes, em *Chai-na*, também salienta um caráter inventivo na crítica de Koolhaas em *Nova York delirante*, mas não por isso deixa de pontuar o mesmo “*realismo cínico*”.<sup>3</sup> Fredric Jameson e Hal Foster também se detêm em trabalhos teóricos do arquiteto e mencionam, cada um a seu modo, ambivalências em Koolhaas, como veremos adiante<sup>4</sup>. Sem tentar resolver as controvérsias a respeito da atual postura do arquiteto holandês, este artigo volta a seus primeiros textos, com o objetivo de identificar, em seu discurso ambivalente sobre a modernidade de Nova York, problemáticas relevantes para a teoria arquitetônica do último quartel do século 20. Em minha chave de leitura, isto implica ter em conta a seguinte questão: de que modo essa narrativa, ora estetizante, ora crítica, é capaz ou não de elucidar traços da cultura urbana<sup>5</sup> das metrópoles sob regime de modernização ultraliberal.

O percurso é dividido em dois momentos: num primeiro, analiso a perspectiva de Koolhaas sobre a considerada condição metropolitana de Nova York. Tendo como fio condutor a noção de “cultura da congestão”, saliento os seguintes pontos: i) a retícula urbana como especulação em duplo sentido, enquanto modo de racionalizar o solo urbano com fins especulativos, mas também enquanto impulso de projetar-se sobre o existente e a natureza; ii) o arranha-céu nova-iorquino, entendido em seus diversos aspectos: como cidades dentro da cidade, como extrusão das forças contraditórias da “tecnologia do fantástico”<sup>6</sup>, como “instrumento revolucionário” para a vida urbana; iii) o Rockefeller Center, enquanto experiência arquitetônica coletiva e maior realização da “cultura da congestão”; por fim, elucidado a posição ambivalente de Koolhaas diante dos eventos urbanos nova-iorquinos, mediante um contraste com as análises de Manfredo Tafuri a respeito do Rockefeller. No segundo momento, analiso as perspectivas de Hal Foster e de Fredric Jameson, acerca da posição de Koolhaas, salientando o que os autores consideram contribuições do trabalho do arquiteto holandês.

## I) A MODERNIDADE DE NOVA YORK SEGUNDO KOOLHAAS

A título de contextualização, vale lembrar que os textos de Koolhaas sobre Nova York estão nos primeiros trabalhos do arquiteto. São escritos na década 70, período considerado como o de virada à condição pós-moderna<sup>7</sup>. Se, desde o segundo pós-guerra, ocorreram revisões e questionamentos dos princípios modernos, na década de 1970, mais precisamente em 72, é publicado o *Aprendendo com Las Vegas*, texto em que Robert Venturi defende — contra o agora considerado autoritarismo do Estilo Internacional — a arquitetura comercial e vulgar da cidade norte-americana, bem como a iconografia de seus letrados. Em 1977, Charles Jencks publica *Linguagem da Arquitetura Pós-moderna*, em que declara que, com a implosão do conjunto habitacional Pruitt-Igoe, a arquitetura moderna ruiu com hora e lugar exatos. No contexto estadunidense, forma-se, no círculo da Universidade de Cornell e também em torno da revista *Oppositions*, uma formulação geral segundo a qual o espírito moderno não se realizara em sua plenitude<sup>8</sup>. Como salienta Rafael Moneo, essa formulação geral aparece em Colin Rowe, Peter Eisenman e também nos trabalhos de Koolhaas, onde ganha os seguintes contornos: evitando utopismos e posturas distanciadas da realidade, Koolhaas volta-se para uma cidade existente, Nova York, a fim de nela identificar as forças de sua modernização e de seu crescimento urbano<sup>9</sup>. Com esta orientação, Koolhaas apresenta a cidade moderna como o ambiente em que a tecnologia está a serviço sobretudo do crescimento da economia e das fantasias cosmopolitas, mas não por isso deixa de elogiar em tom entusiasta a cultura urbana, em que o uso dessas forças produtivas promovem experiências coletivas diversas, modos inéditos de sociabilidade, uma vida densa e plural.

Antes de proceder à análise dos textos de Koolhaas sobre Nova York, é importante destacar que estes vão desde um ensaio livre e crítico<sup>10</sup>, em *Life in the Metropolis or The Culture of Congestion*, a um manifesto em defesa de Manhattan — o já conhecido *Nova York delirante*. Isto significa que é preciso entendê-los já como parte dessa postura em direção ao existente, a fim de nele atuar; noutros termos, são textos escritos sob a ótica de um arquiteto cujo intento é encontrar, a partir de condições dadas, princípios para produzir sua arquitetura. Temos, assim, uma teoria arquitetônica onde se combinam leitura urbana e vontade construtiva. De modo geral, a análise da realidade social das metrópoles é permeada de novos termos e moldada numa forma narrativa *sui generis*, em que arquitetura e eventos urbanos são protagonistas de um enredo, em certos momentos, cômico, noutros, dramático. Mostram, nesse sentido, a formação anterior de seu autor como roteirista.

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

*[...] gerou seu próprio urbanismo: uma arquitetura ligada às misérias e esplendores da condição metropolitana; uma arquitetura com seus próprios*

*teoremas, leis, métodos e realizações que se mantêm fora do campo de visão da arquitetura oficial e da crítica.*<sup>11</sup>

A metrópole gera dinâmicas urbanas e produção arquitetônica em parâmetros de densidade nunca antes vistos, tanto em termos populacionais, quanto em infraestrutura, e as disciplinas tradicionais ainda são muito deficientes para compreender estes fenômenos. Nesse sentido, diz Koolhaas sobre a metrópole: “*sua arquitetura promove um estado de congestão em todos os possíveis níveis, explora essa congestão para inspirar e suportar formas particulares de interação social*”<sup>12</sup>. Estes fenômenos ligados à densidade e à congestão serão centrais, quando Koolhaas toma Nova York como exemplo paradigmático de metrópole. Mas não somente isto. A congestão será um dos traços da vida urbana preconizados em tom entusiasta. Nesse tom, o arquiteto abre o manifesto por Nova York: “*tendo Manhattan como exemplo, este livro é um projeto para uma ‘cultura da congestão’.*”<sup>13</sup>

### 1.1) “Manifesto Retroativo”: a retícula urbana e os parques populares

A ideia de “manifesto retroativo” forjada por Koolhaas opera numa estrutura, pode-se dizer, antinômica. Imbuído da orientação de evitar utopias, defende uma cidade existente, todavia afirma pretender torná-la outra, ou melhor, uma Nova York idealizada, teórica<sup>14</sup>. E ainda, contrariando o que era de se esperar de um manifesto, este por diversas vezes ridiculariza aquilo que defende. *Nova York delirante* apresenta a modernidade de sua Manhattan nos seguintes termos: um “*teatro do progresso*”, cujo desfecho é “*a barbárie cedendo lugar ao refinamento*”<sup>15</sup>, mas de tal maneira, que o “*refinamento num momento será barbárie no momento seguinte*”<sup>16</sup>. Trata-se de “*uma reafirmação cíclica de um único tema – a criação e a destruição irrevogavelmente entrelaçadas, infundavelmente reencenadas. O único suspense no espetáculo provém da sempre crescente intensidade da atuação*”<sup>17</sup>. Temos aí um primeiro traço importante da cultura urbana nova-iorquina. Koolhaas parece resgatar, a seu modo, a problemática segundo a qual o modernismo está ligado a uma “*destruição criativa*”. Isto significa, em linhas gerais, que a marcha da modernização destrói seus estágios anteriores, para poder prosseguir; ou, noutros termos, é necessário que todo o existente seja negado, substituído, para o *novum* moderno se estabelecer. Como destaca David Harvey, em *Condição pós-moderna*, a noção de “destruição criativa” foi usada, diversas vezes, para tratar da modernidade. A esta noção remete Lukács, quando disserta sobre o *Fausto* de Goethe; também o economista Schumpeter a utiliza, quando descreve a natureza das ondas de desenvolvimento capitalista; e ainda nesses termos são compreendidas as operações de Haussman em Paris, e as de Robert Moses em Nova York<sup>18</sup>. Nesse momento do texto, Koolhaas não desenvolve sua versão de tal noção, contudo esta questão retorna, como veremos adiante, quando narra a trajetória do Hotel Waldorf, cujo edifício cedeu lugar ao Empire State Building.

Recuperando as origens da colonização holandesa de Manhattan, Koolhaas encontra lá um primeiro elemento constituinte da condição metropolitana ou “cultura da congestão” de Nova York. Ao analisar mapas do século 18 e 19, onde

a ilha já aparece toda quadriculada, Koolhaas identifica a retícula urbana como parte do *projeto* de seus habitantes para a ilha, a saber, o de recriar a Europa em Manhattan. Em tom sarcástico, o arquiteto caracteriza o gesto ladrilhador dos colonizadores como “a previsão mais corajosa da civilização ocidental”, pois ela “divide uma terra desocupada, descreve uma população hipotética, situa edifícios fantasmagóricos, abriga atividades inexistentes”<sup>19</sup>. Koolhaas explora uma perspectiva a respeito da quadrícula, vendo-a não apenas como uma forma de parcelamento do território, facilitadora da especulação do solo, mas como um impulso mental projetado sobre a natureza, isto é, uma especulação mental que subjugava o existente<sup>20</sup>. Nesse sentido, afirma o autor: “o loteamento das ruas e quadras anuncia que a subjugação, se não a eliminação da natureza constitui sua verdadeira meta”<sup>21</sup>. E esse é um traço da modernidade de Nova York: o impulso de ordenar a natureza e o intento de viver num mundo todo construído pelo homem, denominado aqui de “sintético irresistível”. Mas se, por um lado, a retícula representa a vontade ordenadora, por outro:

*[...] a disciplina bidimensional da retícula também cria uma liberdade jamais sonhada para a anarquia tridimensional. A retícula define um novo equilíbrio entre controle e descontrole, em que a cidade pode ser ao mesmo tempo ordenada e fluida, uma metrópole do rígido caos.*<sup>22</sup>

Nesta passagem, Koolhaas já dá mostras do tom epigramático de seu manifesto. Repleto de provocações, suas formulações exploram o efeito de choque obtido pelas hipérboles, pelos paradoxos e oxímoros. Pouco adiante, diz Koolhaas: “ela [a retícula] obriga os construtores de Manhattan a desenvolver um novo sistema de valores formais, a inventar novas estratégias para diferenciar uma quadra da outra”<sup>23</sup>. Desse modo, Koolhaas vê a retícula de NY como limitação, mas também como condição de possibilidade e motivo para a verticalização. E há aqui passagens esclarecedoras para entender a estratégia narrativa do autor. Koolhaas faz, deliberadamente, o caráter especulativo dos processos político-econômicos parecerem fenômenos naturais da metrópole e, ainda, faz o clima eufórico do *laissez faire* de Nova York parecer parte de seu *destino manifesto* – algo assumido, inconsciente ou dissimuladamente, pelos discursos ideológicos dos empreendedores de Manhattan<sup>24</sup>. Além disso, o autor traz ao manifesto excertos de periódicos, de folhetins e outras propagandas da época, em que são exaltados os eventos urbanos de Nova York. Tais publicações, quando recortadas e deslocadas de seu contexto histórico, produzem o efeito de caricaturar os agentes e os fenômenos sociais nova-iorquinos. Estes procedimentos são usados em muitos outros episódios do manifesto e, apenas nos últimos capítulos, quando menciona novamente o mapa de Nova York de 1672, o autor explicita que seu gesto convulsivo tem uma inspiração no método crítico-paranoico de Dalí<sup>25</sup>.

Ainda voltado para a história de Manhattan, Koolhaas analisa os parques temáticos populares de Coney Island, construídos no final do século 19, defendendo que a ilha é a “incubadora dos temas incipientes e da mitologia infante de Manhattan”.<sup>26</sup> A sensação do Luna Park, por exemplo, é seu *skyline*: “uma cidade de torres sem função alguma, a não ser superestimular a imaginação e manter a distância qualquer realidade reconhecível”<sup>27</sup>. Outro parque, o Dreamland, traz para dentro de si um canal de Veneza, um circo, uma Cidade dos Anões, um passeio submarino, a simulação de um voo aéreo sobre

Manhattan, a simulação de um passeio de tremó pela Suíça. Com isso, Koolhaas compreende que, em Coney Island, como em NY, os avanços técnico-construtivos são mobilizados para a satisfação da imaginação e de experiências hedonistas — muito diferente do que pretendiam as utopias racionalistas dos mestres modernos. Pode-se dizer, em termos forjados pelo autor, que, em Coney Island, o impulso do “*sintético irresistível*” está sempre ligado às fantasias da “*tecnologia do fantástico*”<sup>28</sup>.

Outro aspecto importante levantado por Koolhaas, ao analisar o parque construído pelo investidor e ex-senador William H. Reinolds, é o de que Dreamland é um parque “*pós-proletário*”, onde “*os avanços anteriores são elevados a um plano ideológico por um político profissional*”<sup>29</sup>. Os termos de Koolhaas nos remetem a problemáticas importantes para a tradição materialista de crítica cultural, contudo o trecho não nos fornece material para dele depreendermos muito. Pode-se destacar apenas que Koolhaas parece vislumbrar, ainda que de relance, formulações segundo as quais, na América, entretenimento e cultura de massas contribuíram ideologicamente para a dissolução de contradições sociais, antes consolidadas no continente europeu.

E se, em algumas passagens, o manifesto parece ridicularizar a “*mitologia infante*” de Coney Island e seu uso ideológico, noutras, destaca que os dispositivos arquitetônicos e urbanísticos dos parques geram uma intensificação da experiência dos sujeitos, criam densas atividades coletivas e, ainda, proliferam novas formas de sociabilidade, superando as tendências fragmentadoras da vida artificial da metrópole. Nesse sentido, o autor afirma que os denominados “*cidadãos do artificial*” obtêm uma “*segunda anexação de natureza*”<sup>30</sup>:

[...] até mesmo os aspectos mais íntimos da natureza humana estão sujeitos à experiência. Se a vida na metrópole gera solidão e distanciamento, Coney Island contra-ataca com os Toneis do Amor [...] a constante rotação da máquina forja uma intimidade sintética entre as pessoas, que, de outra maneira, jamais se encontrariam.<sup>31</sup>

Os parques e seus ambientes lúdicos são os espaços onde, de modo insólito, reconciliam-se contradições da vida social na modernidade metropolitana: o que contribuía para o isolamento existencial – o adensamento da massa de habitantes – agora se reverte em interação intensa. As dissociações decorrentes do processo de racionalização técnico-científica e produtiva revertem-se ali em forças propulsoras de energias coletivas. A ironia é que essa reconciliação não ocorre numa experiência artística, ou num regime político radicalmente novo, mas num parque de diversões popular em plena América. O “*urbanismo hedonista*” dos parques, baseado na “*tecnologia do fantástico*”<sup>32</sup>, embora seja coberto por uma “*aura de vulgaridade*”, é capaz de gerar experiências transformadoras, anti-intelectualistas contudo genuínas, uma espécie de “*sublime barato*”<sup>33</sup>.

Essa defesa dos parques e da cultura de massas não ocorre isolada de outras questões, isto é, o manifesto aponta para os debates nos quais pretende se inserir. Para Koolhaas, o urbanismo hedonista, ensaiado em Coney e desenvolvido em NY, opõe-se ao “*urbanismo das boas intenções*” ou o “*urbanismo reformista das atividades saudáveis*”<sup>34</sup> – uma remissão direta ao racionalismo funcionalista ligado às ideias de Plano Urbano. Rafael Moneo, quando analisa a postura de Koolhaas, explica:



*Para ele [Koolhaas], a cultura de massas é capaz de produzir, de construir uma cidade que tem lógica e uma razão de ser intrínseca, mesmo que nos seja apresentada sem rosto e como resultado de intervenções em que o desejo de lucro prevalece e onde não há, de modo algum, vontade de forma. [...] É inútil estabelecer juízos de valor ou critérios e princípios a priori a respeito de como entender a ciência urbana, porque a cidade de Nova York negará todos eles.<sup>35</sup>*

Como relata o manifesto, o urbanismo hedonista de Coney Island chega ao fim com o incêndio do Dreamland e, em seguida, quando Robert Moses coloca espaços públicos de Coney sob a jurisdição do Departamento de Parques da Cidade de Nova York. Segundo Koolhaas, esse modelo de urbanismo hedonista e festivo passará, então, a ser posto em prática na própria Manhattan. Nesta, como naqueles, a tecnologia está a serviço das fantasias cosmopolitas.

## 1.2) O arranha-céu

O outro elemento fundamental na dita condição metropolitana da cultura urbana de Nova York são os arranha-céus. Para Koolhaas, quando se unem a retícula urbana às invenções do elevador e da eletricidade<sup>36</sup>, há a possibilidade de novos tipos arquitetônicos: a agulha – utilizando o mínimo de solo para elevar-se aos céus – e o globo, que, com um mínimo de superfície externa, traz para dentro de si o maior volume de atividades<sup>37</sup>. Nestas novas tipologias, temos a construção de grandes estruturas, com vistas a acomodar os mais diferentes usos, abrigar as mais diversas irracionalidades do imaginário vulgar, compartilhado entre as massas e os arquitetos empreendedores, cujos intentos são transformar cada edifício, nos termos do autor, numa “*cidade dentro de outra cidade*”, ou, então, num “*universo contido em si mesmo*”<sup>38</sup>. O arranha-céu, diz Koolhaas, “*é o instrumento de uma nova forma de urbanismo incognoscível. Apesar de sua solidez física, ele é o grande desestabilizador metropolitano: promete uma instabilidade programática perpétua*”<sup>39</sup>. O manifesto narra diversos eventos arquitetônicos ilustrativos.

Sobre o famoso edifício Flatiron, Koolhaas o descreve como um modelo do que ocorre em Manhattan: “*a arquitetura não é tanto a arte de projetar edifícios, e sim a extrusão brutal rumo ao céu de qualquer terreno que o incorporador consiga reunir*”<sup>40</sup>. Nessa mesma competição e corrida aos céus, estão o edifício World Tower, o edifício Benenson (City Investing), o Equitable. Com uma equipe da “*vanguarda da reprodução territorial*”, constituída sem nenhum arquiteto e liderada por Theodore Starret, os edifícios chegam à marca dos 100 andares. Quando isso ocorre, os agentes se dão conta da ausência de demanda para tal verticalização, mas os idealizadores de Manhattan não veem isto como limite, e sim como possibilidade de criar ainda mais densidade no interior dos edifícios. Citando Starret, diz Koolhaas sobre o edifício de 100 andares: “*contém em suas paredes as atividades culturais, comerciais e industriais de uma cidade grande*”<sup>41</sup>. No 20º, supermercado; no 40º, conjunto de teatros; no 60º, um setor de compras; no 80º um hotel; no 100º, um parque recreativo com jardim e piscina. Entende-se, então, em que sentido o arranha-céu gera seu próprio urbanismo: é um edifício capaz de pôr abaixo as diretrizes de zoneamento monofuncional da

urbanística racionalista, abrigar dentro de si a variedade de usos de toda uma cidade. Mas, além disso, não se pode deixar de notar um aspecto mais crítico do manifesto. Koolhaas joga — satirizando e se entusiasmando — com o fato de sua Manhattan utilizar os avanços técnicos e construtivos de modo desideologizado, isto é, sem a utopia de estes conduzirem a um espaço social racional ou harmonicamente planejado. Em Nova York, a modernização da arquitetura é movida pelo cálculo econômico, visando o máximo de especulação, mas também, e sobretudo, pelo intento de realizar as mais diversas fantasias da “cultura da congestão”<sup>42</sup>. O arranha-céu é, nesse sentido, um resultado material e um instrumento dessa cultura urbana. E se, em alguns momentos, ao citar folhetins da época, o manifesto parece enredar-se com as fantasias megalomaniacas de Manhattan, noutras, o autor evidencia, ainda com humor, o tom da crítica: “a corrida do homem ao enésimo andar é uma disputa emparelhada entre o encanamento e a abstração”<sup>43</sup>. Em seguida, completa: “somente em Nova York a arquitetura se converteu no projeto de fantasias que, em vez de revelar a verdadeira natureza de interiores repetitivos, deslizam suavemente até o subconsciente para desempenhar seus papéis simbólicos”<sup>44</sup>. A história do hotel Waldorf Astoria elucida bem tais formulações.

Para Koolhaas, o Waldorf Astoria sintetiza as fases dessa cultura da congestão e ilustra bem as forças regentes no progresso do Manhattanismo. No início do 19, era terra virgem, adquirida por um *selfmade man* da família Astor. Em metade da quadra, foi construída uma mansão que, no fim do 19, passa a ser um hotel, quando a área se torna central na cidade. O hotel, diz Koolhaas, goza de um status progressista – ali frequentam os novos tipos da cidade –, ao mesmo tempo mantém a “aura” de distinção da linhagem Astor e a hospitalidade de uma casa. Em seguida, os dirigentes do hotel compram a outra metade da quadra, trazem para os andares térreos interligados intensas atividades sociais. Mas, à medida que o sucesso do hotel valoriza a quadra, o próprio hotel se torna um entrave para a continuidade de seu crescimento. Deste modo, diz Koolhaas, o hotel passa por uma “dupla libertação”: “o terreno é liberado para encontrar seu destino evolucionário, e a ideia do Waldorf se desprende para ser redesenhada como o exemplo de uma explícita ‘cultura da congestão’”<sup>45</sup>. Esse processo de destruição criativa é chamado por Koolhaas também de “canibalismo arquitetônico”, uma vez que, na marcha do capital imobiliário, o último edifício destrói seus antecessores – liberando o terreno—, mas a “aura” ou o capital simbólico do hotel permanece, vagando até encontrar outro local para se instalar<sup>46</sup>. Como desfecho, tem-se então o Empire State, como auge da especulação e sinal do deslocamento da economia para o setor de serviços; e o Waldorf, transferido para outra localidade, representa a congestão ampliada, à medida que inventa novas metáforas, para abrigar mais e mais atividades em seu interior.

Koolhaas adota novamente, diante do arranha-céu metropolitano, uma postura dupla. Satiriza o frenesi especulativo do capital imobiliário, a parafernália da ilusão e a arquitetura de mau gosto do Empire State. No entanto, isso não o impede de elogiar, em tom hiperbólico, as possibilidades “revolucionárias” criadas pelos edifícios que abrigam os mais diversos usos e estratos sociais, estabelecendo relações imprevisíveis<sup>47</sup>. Quando analisa o Downtown Athletic Club, o autor retoma a ideia segundo a qual, em cada andar, há um tema, um enredo: clube de natação, campo de golfe, ginásio para lutas e muitos outros. Diz Koolhaas que tal

edifício funciona “*como um condensador social construtivista: uma máquina empregada para gerar e intensificar formas desejáveis de contato humano*”<sup>48</sup>. E por fim conclui que, na metrópole, a natureza – a imagem é a do campo de golfe – é destruída e ressuscitada no arranha-céu, não mais como natureza propriamente dita, mas como *serviço*. Este é o destino dos “cidadãos do artificial”. Tendo analisado esses eventos arquitetônicos, já podemos voltar a uma espécie de definição dos diversos aspectos e metáforas criadas pela “cultura da congestão”:

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

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

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

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

*A cultura da congestão é a cultura do século 20*<sup>49</sup>

Por este excerto se entende, primeiramente, que a conquista da quadra é o objetivo do arranha-céu e também o fragmento limite passível de planejamento. Entendem-se as contradições das fantasias e metáforas da cultura da congestão: a intenção de construir, em cada pavimento do arranha-céu, um *way of life*, com o máximo de artificialidade, sem, contudo perder a hospitalidade da casa ou da vila. Constrói-se a maior densidade da vida pública, mas resgatando a familiaridade da esfera privada. E percebe-se também que o escopo do autor não se resume a compreender Manhattan, mas busca elucidar, no “*arquetipo da condição metropolitana*”<sup>50</sup>, os traços predominantes na cultura de massas do século 20.

### 1.3) Raymond Hood e o Rockefeller Center: esquizofrenia e lobotomia

Koolhaas reserva um lugar de destaque a dois personagens representantes do Manhattanismo, a saber, o arquiteto Raymond Hood e o Rockefeller Center. Ao primeiro, porque Hood é quem incorpora o espírito cindido do Manhattanismo, por meio de estratégias dissimuladoras, uma “*sofística pragmática*”<sup>51</sup>, cujos objetivos são dar aparência utilitária e progressista às suas formulações fantasiosas. Hood, diz Koolhaas, é capaz de “*explorar os pontos de contato entre as fantasias pragmáticas dos empresários e os sonhos de uma ‘cultura da congestão’ dos arquitetos*”<sup>52</sup>. E, nesse sentido, o arquiteto consegue fazer projetos capazes de combinar atividades tão díspares quanto uma igreja e um

estacionamento no subsolo, “*sem qualquer preocupação com sua compatibilidade simbólica*”<sup>53</sup>. Hood é, portanto, a personificação do Manhattanismo, pois ambos lidam de modo suportável com posições antinômicas, até então inconciliáveis.

O Rockefeller Center ganha destaque por razões diversas e, a meu ver, é um dos momentos de maior ambiguidade do manifesto retroativo, uma vez que os jogos retóricos entre crítica bem-humorada e defesa entusiasta de uma Nova York “teórica” coincidem num mesmo objeto. Isto significa que a narrativa, ora estetizante, ora crítica, não esclarece pontos fundamentais acerca da cultura urbana da metrópole em regime de modernização ultraliberal. Vejamos por quê. Koolhaas se foca na ideia segundo a qual o programa do Rockefeller consiste em conciliar incompatibilidades. A comissão idealizadora do Centro abraça com entusiasmo “*o casamento forçado entre o capital e a arte*”<sup>54</sup>, e por essa via consegue “*a realização da promessa de Manhattan*”, isto é, consegue concretizar seus intentos paradoxais, quais sejam, o status de progressista com a reconstrução de um passado fictício (trazer toda a Europa para ilha), o mais belo possível com o máximo rendimento possível<sup>55</sup>. Não por acaso, o Rockefeller é representado por outra figura cindida, aqui a ideia de “lobotomia”, a denominação dada pelo arquiteto para designar a disjunção entre forma e exigências funcionais dos edifícios nova-iorquinos, que rompem com as premissas ético-estéticas da Arquitetura Moderna. Este rompimento decorre, para o autor, do crescimento desmesurado dos arranha-céus e da incorporação das diversas atividades no interior destes. É um dispositivo bastante preconizado posteriormente por Koolhaas, em seus projetos dotados de *Bigness*<sup>56</sup>. Segundo Koolhaas, a “lobotomia” oferece grande liberdade ao arquiteto, pois, com ela, tem-se um exterior que aparenta racionalidade e um interior capaz de abrigar um grande número de eventos<sup>57</sup>. Com o Rockefeller, por sua vez, tenta-se chegar ao momento da “*grande lobotomia*”: enquanto, no interior, proliferam novas formas de vida e modos de sociabilidade, o lado de fora, a cidade, pretende-se uma “*calma planície metropolitana*”.<sup>58</sup>

Outro ponto de destaque e ambíguo é o seguinte<sup>59</sup>. Koolhaas menciona, desde o início do manifesto, que em Manhattan os arranha-céus tornam-se um fenômeno de importância coletiva na cultura urbana de NY. Em certa continuidade com o espírito dos parques de Coney Island, os projetos dos edifícios são eventos arquitetônicos de grande popularidade, importância simbólica para a sociedade. A imagem mais caricata disso é o baile a que os arquitetos vão fantasiados de seus próprios edifícios<sup>60</sup>. O projeto do Rockefeller é, segundo Koolhaas, o maior desses eventos e aquele que exigiu maior força de sua equipe, não somente pelo tamanho do empreendimento, mas também porque ocorreu no momento do *crash* de 1929 – as primeiras propostas são feitas em 1926, a inauguração do centro se dá em 1939. Nesse sentido, “*a grande quebra’ esfacela os postulados em que se baseava o Centro: de empreendimento financeiramente racional ele passa a ser comercialmente irracional*”<sup>61</sup>. Isso, diz o manifesto, exige das equipes de arquitetos, incorporadores e construtores reforçar a lobotomia, as metáforas e outras estratégias capazes de fazer um edifício prosperar. Nesse sentido, o empreendimento se torna “*mais idealista*”<sup>62</sup>. O idealismo aponta, por outro lado, para o fato de o Rockefeller pretender ser, mesmo em condições adversas, uma operação imobiliária em condições ideais de rendimento, utilizando a seu favor o período da Grande Depressão. Como menciona Koolhaas, no início da construção, o projeto mantém indefinições como modo de se adequar às incertezas vindouras;

além disso, é uma das poucas obras do período, por isso, consegue explorar as melhores ofertas em materiais e mão de obra.<sup>63</sup>

O Rockefeller, para Koolhaas, é também a maior aplicação do Manhattanismo, no que diz respeito “à existência simultânea de diferentes programas num mesmo local, ligados apenas pelos dados comuns dos elevadores, das centrais de serviços, das colunas e do invólucro externo”<sup>64</sup>. Todavia, como salienta Koolhaas, o Rockefeller é o primeiro fragmento de uma Manhattan definitiva, mas também o último. Tem-se, após o Rockefeller, o declínio da *cultura da congestão*. A Manhattan definitiva, diz Koolhaas, “só pode ser realizada como maquete; o Manhattanismo só consegue se completar em seu clímax na cartolina”<sup>65</sup>. É neste tom um tanto tragicômico, talvez próximo ao de uma *farsa*, que termina o manifesto pela *congestão*: “é provavelmente inevitável que uma doutrina baseada na contínua simulação do pragmatismo [...] nunca possa durar mais do que uma geração”<sup>66</sup>.

Do ponto de vista da crítica, a narrativa bem-humorada e ambivalente do manifesto se coloca de modo um tanto indeterminado, pouco transparente, dificultando deliberadamente extrairmos dela uma posição clara. No caso do Rockefeller, esta postura fica mais evidente. Ainda que se lembre do “casamento forçado entre arte e capital” do megaprojeto, entusiasma-se com o caráter coletivo do Centro, com a congestão gerada na vida urbana e, por esta via, não cria condições para compreendermos em que medida o Rockefeller foi a tentativa de estabelecer um modelo, pode-se dizer, irracional de crescimento urbano. Se atentarmos para uma outra análise acerca do Rockefeller, contemporânea à de Koolhaas, a saber, a de Manfredo Tafuri, em *Montanha Desencantada*, conseguimos um contraponto capaz de deixar mais claras as insuficiências do manifesto retroativo.

#### 1.4) A crítica radical de Tafuri: Rockefeller e o rosto público de uma aventura especulativa

O texto do teórico italiano analisa mais cuidadosamente relações do episódio Rockefeller com políticas urbanas de Nova York, no período que culminou no *crash* de 1929. Como lembra Tafuri, o Centro sintetizou diversas estratégias, já ensaiadas pelos agentes e grupos – de arquitetos, engenheiros, construtores e incorporadores – que investiam nos projetos de grandes arranha-céus e intervinham nas dinâmicas urbanas. O RCA adota a ideia de criar um conjunto de edifícios conectados, inserindo-se na malha urbana, como uma tentativa de criar uma “concentração racional em si mesma”, um “oásis de ordem”<sup>67</sup> no ambiente eufórico da década de 20. Nesse sentido, o Rockefeller se pretendia como um modelo com pretensões cívicas:

*O Rockefeller Center se insere sem agir sobre as instituições vigentes ou a dinâmica urbana corrente, como ilha de ‘especulação equilibrada’, nas malhas de Manhattan, sublinhando, em todos os aspectos, seu caráter de intervenção urbana fechada que, sem embargo, pretende alcançar valor de modelo.*<sup>68</sup>

Contudo esse caráter de modelo é frontalmente criticado por Tafuri. Como destaca, o RCA foi uma iniciativa de dimensão excepcional e deliberadamente

agressiva, deslocou o crescimento urbano para a região da cidade onde se instalou<sup>69</sup>. A operação se configurou como uma “gigantesca operação financeiro-publicitária”<sup>70</sup>, cujo êxito introduziu desequilíbrios no mercado em depressão. O caso Rockefeller evidenciou, afirma Tafuri, “*como realmente as forças econômicas em jogo, as do tipo mais avançado, concebiam a gestão do destino da cidade*”<sup>71</sup>. Para Tafuri, o Rockefeller foi, na realidade, um exemplo do modo como o capital privado – sob a tutela da governança local – atuou em operações imobiliárias, capazes de modificar estruturalmente os rumos do crescimento urbano e, ao mesmo tempo, conferindo à especulação um rosto público. Nos termos do autor, o Rockefeller representou “*o intento de celebrar, em escala urbana, a pacificação entre trustes e coletividade*”<sup>72</sup>. Nesse sentido, foi na Manhattan ultraliberal desse período que caiu por terra a ideia de um controle global do território. Por isso, argumenta:

*O realismo que caracteriza, até o limite do cinismo, o episódio do Rockefeller Center assinala o fim de qualquer utopia relativa ao controle global, por parte do poder público, do solo da cidade. O Rockefeller representa sobretudo uma vitória do zoning code: à neutralidade de este último, corresponde uma máxima concentração da intervenção que se insere sobre ele. Mas, ao mesmo tempo, a Rockefeller City representa também o eclipse definitivo do ‘arranha-céu como entidade singular’.*<sup>73</sup>

O texto de Tafuri, como se percebe, atenta para as limitações das operações urbanas, ou talvez antiurbanas, que pretendem ser cidades dentro da cidade. Mostra, do ponto de vista da economia política, como o Rockefeller foi, em última instância, um “*modelo paradoxal*”<sup>74</sup>, uma vez que funcionou somente enquanto dotado de um caráter de exclusividade, singularidade. A cada intervenção seguinte, percebeu-se que estas não incidiram mais “*sobre o organismo urbano, nem funcional nem formalmente, com a intensidade alcançada pelo Rockefeller*”<sup>75</sup>. A crítica de Tafuri, nesse sentido, traz à tona, desde as raízes, de que modo as políticas urbanas do *laissez faire* eram incapazes de se autorregular.

## 2) AS CONTRIBUIÇÕES DE KOOLHAAS SEGUNDO HAL FOSTER E FREDRIC JAMESON

Os textos de Koolhaas não pretendem fazer uma análise radical da cultura urbana de Nova York, mas são narrativas que, por meio de suas caricaturas, ora desvelam traços delirantes dessa metrópole, ora se jubilam com a “Manhattan teórica” criada em seu enredo. Neste sentido, Gorelik lembra que Koolhaas trabalha com “*formulações de exaltada imaginação*”, uma “*combinação de razão e fantasia, ciência e brincadeira*”<sup>76</sup>. Este modo de proceder contribui, evidentemente, para a recepção controversa da obra de Koolhaas e, ainda, para a dificuldade de analisá-la com o distanciamento necessário. Por isso, trago as análises de dois autores a respeito dos primeiros trabalhos de Koolhaas, para auxiliar-nos no objetivo de entender de que maneira tais textos contribuem para debates da teoria arquitetônica do último quartel do século 20.

## 2.1) Hal Foster

Em *Arquitetura e império*, Hal Foster analisa a trajetória de Koolhaas, destacando que a leitura deste sobre Nova York empreende uma “*guinada visionária*”.<sup>77</sup> Atento ao contexto de publicação do manifesto, no fim da década de 70, afirma Foster: “*tem-se o apogeu da arquitetura pós-moderna, esquemas urbanos estão em descrédito, Nova York está em bancarrota*”<sup>78</sup>. Para o autor, o *Nova York delirante* emerge no momento em que predominam dois modelos opostos de propostas urbanas. De um lado, estavam os irmãos Krier, insistindo num retorno ao *quartier* histórico, como base do planejamento na Europa; de outro, Robert Venturi, cuja obra acabou por advogar e abraçar o corredor comercial dos EUA.

Segundo Foster, com o manifesto, Koolhaas conseguiu “*rejeitar o reacionarismo historicista do primeiro e o populismo comercial do último*”<sup>79</sup>. A leitura de Koolhaas é considerada aqui como uma terceira via, precursora e também estratégica, pois não adere ao populismo de Venturi, tampouco repudia o modernismo. A “*virada corajosa*” de Koolhaas “*realoca sua forma exemplar [do modernismo] num episódio negligenciado*”.<sup>80</sup> Nesse sentido, Koolhaas consegue um “*modernismo renovado*”<sup>81</sup>, uma vez que, como reconhece Foster, “*o modernismo à la Corbusier estava desgastado naquele momento sobretudo por seu aspecto utópico, enquanto o modernismo à la Hood e Harrison ainda não estava estigmatizado*”<sup>82</sup>.

Para Foster, com o exemplo pragmático de NY, Koolhaas leva à Europa uma “*segunda modernização*” da arquitetura<sup>83</sup>. E é com essas diretrizes que o arquiteto participa dos *grands projets* europeus da década de 80. A análise de Foster, portanto, destaca como os momentos iniciais da trajetória de Koolhaas foram marcados por esse impulso renovador, estratégico, contra utopismos e posições reacionárias – seja em suas versões historicistas, seja nos populismos acríticos.<sup>84</sup>

## 2.2) Jameson

O texto em que Jameson trata da posição de Koolhaas, *O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária*, analisa o processo de abstração da economia e suas relações com formas urbanas, num período de passagem, da predominância do capitalismo industrial moderno, para o momento da predominância do capital pós-fordista, financeiro, mais especulativo – nesse texto, este último aspecto tem seu correlato territorial representado pela forma da especulação imobiliária. Numa perspectiva materialista, Jameson desenvolve suas análises acerca das manifestações culturais, encontrando mediações entre estas e suas condições materiais – sociopolíticas e econômicas, isto é, no chamado regime de “*semiautonomia*”. Por esta via, Jameson dá conta de compreender o sentido e o papel de tais fenômenos culturais no todo social. Jameson mobiliza diversas referências que contribuem para sua reflexão: a de Simmel, sobre o processo de abstração e racionalização das relações na metrópole moderna; a narrativa de Robert Fitch, o *Assassinato de Nova York*, em que se narra o processo de declínio da vida urbana da cidade, no período de transferência de suas atividades ao setor financeiro e de serviços; a teoria de Arrighi acerca dos três estágios do capital, entre outros. Contudo não tenho possibilidade, neste

momento, de reconstituir todo o fio dessa argumentação. Foco-me nos momentos em que Jameson aponta as contribuições de Koolhaas, sobretudo no que diz respeito ao termo “cultura da congestão”.

Jameson insere a leitura de Koolhaas sobre Nova York, e mais especificamente sobre o Rockefeller Center, como um terceiro capítulo da historiografia crítica da arquitetura moderna, sendo que o primeiro está em Giedion, e o segundo, em Tafuri. Como lembra Jameson, Giedion viu, nos grandes arranha-céus e complexos de edifícios, “*uma tentativa única de implementar uma nova concepção de desenho urbano no interior (para ele intolerável) da restrição de Manhattan*”<sup>85</sup>. Para Jameson, a leitura entusiasmada de Giedion, que tinha o Rockefeller como um modelo, parece ter sido devastada pela proliferação de espaços como esses por toda Manhattan, ou, em outros termos, parece que o status de *novum* dado por Giedion ao Centro dependia da escassez de seus exemplares, o que não é mais uma realidade. Manfredo Tafuri, por sua vez, denunciou o caráter ideológico do movimento moderno, que acreditou poder resolver contradições sociais do ambiente urbano com iniciativas individuais como os arranha-céus. No entanto, para Jameson, as críticas de Tafuri tendem a uma esterilização, por não fornecerem saídas para as contradições de uma realidade que continua a avançar. Nos termos de Jameson,

*[...] a desolação das leituras de Tafuri deriva da ausência sistemática em seu trabalho de qualquer possível estética futura, qualquer solução imaginária para os dilemas da cidade capitalista, qualquer caminho da vanguarda através do qual a arte poderia fazer uma contribuição para uma transformação do mundo, que para ele só pode ser econômica e política*<sup>86</sup>.

Para Jameson, Tafuri “*assume uma impossibilidade de qualquer transformação radical da cultura antes de uma transformação radical das próprias relações sociais*”<sup>87</sup>. Diz Jameson que o posicionamento do teórico italiano, por vezes, corre o risco de estar “*destinado ao desalento que com tanta frequência levou os marxistas à renúncia ao político como um todo*”<sup>88</sup>. E, diante disso, o autor vê no lirismo entorpecido de Koolhaas uma contribuição. Afirma Jameson: “*o Nova York delirante dá boas vindas entusiastas às contradições que Tafuri denuncia, fazendo desse interesse resolutivo pelo insolúvel uma nova estética*”<sup>89</sup>. Para Jameson, Koolhaas consegue desenvolver, de modo profícuo, a ideia de Tafuri segundo a qual há uma “*contradição fundamental*” na modernização de Nova York. Tal contradição ganha a forma da “*esquizofrenia*” de Raymond Hood, o arquiteto que domina as estratégias manhattanistas de dissimulação, tanto discursivamente, quanto em seus projetos – Jameson lembra o episódio da combinação cindida entre uma solene igreja e uma enorme garagem. Mas, para Jameson, a explicação mais definitiva das oposições de Manhattan está condensada no termo “*cultura da congestão*”. Afirma o autor sobre o termo: “*este condensa diversos significados diferentes: uso e consumo, o urbano, mas também a exploração dos negócios, o tráfego e a renda fundiária, e também a ênfase no apelo coletivo, popular ou populista*”<sup>90</sup>. Para Jameson, esse caráter tensionado, trazido deliberadamente pela “*cultura da congestão*”, funciona como “*uma mediação entre todos esses traços distintos do fenômeno e do problema*”<sup>91</sup>.



Parece-me, neste sentido, que, para Jameson, a poética de Koolhaas tem um potencial crítico, na medida em que denuncia traços do panorama pós-moderno, aquele do qual o próprio Koolhaas faz parte. Ou, noutros termos: é como se Koolhaas denunciasse o vírus com o qual ele próprio já está contaminado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises de Foster, Jameson, Moneo, Gorelik e, ainda, de Otilia Arantes nos são úteis, para evitar duas atitudes, a meu ver, precipitadas, quais sejam, ou aderir sem mais aos jogos da narrativa de Koolhaas, ou rejeitá-lo de antemão, sem passar mais detidamente por seus textos – como se o arquiteto holandês já não tivesse deixado suas marcas na história recente da Arquitetura e das cidades. Além disso, tais autores são, cada um a seu modo, importantes para compreendermos o sentido dos textos do arquiteto, na atmosfera de reviravoltas dos anos 70 e início dos 80. Koolhaas reforça as vozes cujo intento é criticar a austeridade e autoritarismo subjacente à tendência homogeneizante do Estilo Internacional e da urbanística estritamente funcionalista; adere também ao gesto de defesa estetizante de uma cidade existente, como havia feito Venturi, contudo de maneira um pouco menos populista. E, por essa via, a postura de Koolhaas, ainda que ambivalente, ainda que distorcendo a realidade, oferece-nos contribuições. Podemos destacar, como uma primeira, aquela notada por Jameson já em Venturi, a saber, a de que se resgata uma categoria bastante importante para a modernidade artística: a da Ironia<sup>92</sup>. Não poucas vezes, o manifesto mimetiza os discursos ideológicos dos arquitetos e empreendedores nova-iorquinos, mas em tom evidentemente paródico. Uma segunda contribuição está em mostrar – a partir de NY enquanto “*arquétipo da condição metropolitana*”<sup>93</sup> – aspectos importantes da irracionalidade da urbanização, no ambiente da cultura urbana delirante. Das considerações de Foster, extraímos uma terceira, qual seja, Koolhaas está ciente de que as contradições da modernização metropolitana não podem ser reconciliadas numa via de retorno, mas apenas na congestão da própria metrópole – postura esta que evita retornos a historicismos regressivos.

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

Vale sublinhar, no entanto, que os textos sobre Nova York – sobretudo o manifesto retroativo – articulam dois gestos, ambos evidentes: o de *estetização* e o de *crítica*. O primeiro perpassa o manifesto, toda vez que Koolhaas cria para si sua Manhattan idealizada, como conjectura: quando retrata o urbanismo festivo dos parques, a densidade da vida urbana na cultura de massas e o caráter de “idealizadores” dos empreendedores de Manhattan – o ex-senador William Reynolds, o grupo de engenheiros de Starret. Por isso, Koolhaas consegue transpor o “*condensador social construtivista*” da Rússia revolucionária, para a

Nova York ultraliberal, chamar de “comuna” os investidores colaboradores do novo hotel Astoria, e se exaltar com o caráter coletivo do projeto do Rockefeller.

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

De minha parte, adiciono apenas mais um termo para a equação, capaz, a meu ver, de unir os polos em tensão: a unidade para as ambivalências de Koolhaas está no que podemos chamar de uma *erotização da arquitetura* e, de modo mais geral, uma *erotização da condição metropolitana*<sup>94</sup>. Essa *erotização* pode ser vista tanto como impulso, na ativação da crítica, quanto como recurso, na tendência à estetização. As formas mais evidentes do recurso à *erotização* estão em alguns grafismos do apêndice, trazendo os edifícios Chrysler e o Empire State antropomorfizados, *après l’amour*. Se, para Tafuri, a competição eufórica rumo aos céus foi um índice evidente da crise por vir, para Koolhaas, elementos dessa competição estão aqui, como casal sob uma cama, com sinal invertido, reconciliados – e, ainda, sendo assistidos por muitos outros edifícios *voyeurs*<sup>95</sup>. Mas não somente nos grafismos. A *erotização* é também a excitação de estímulos – sensíveis e intelectuais –, a partir dos quais se faz arquitetura e vida urbana na metrópole, protagonistas de uma narrativa, ou, noutros termos, é o modo de torná-los objetos de investimentos de energias sociais. E, para um autor cujo objetivo é produzir sua arquitetura, essa *erotização* pode ser também a força propulsora no projetar para si um campo de possibilidades de atuação, e, ainda, o expediente a partir do qual se faz da arquitetura um ícone midiático ou uma forma fetiche. Nesse sentido, a partir da *erotização da arquitetura*, entendo tanto o interesse sempre renovado de Koolhaas pela modernização nas grandes cidades, quanto seus (des)caminhos nas parcerias pelos circuitos *fashion* e pelos grandes negócios. Quanto ao *Nova York delirante*, ainda não sabemos se suas contribuições para a teoria da arquitetura ainda cumprirão funções didáticas e críticas ou se já foram assimiladas como cultura corporativa, portfólio para impulsionar a atuação do AMO no gerenciamento de marketing de novas grifes, ou na expansão do OMA pelos novos mercados do Oriente.

## NOTAS

- <sup>1</sup> GORELIK, Ádrian. *Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York. Introdução de Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 20-21.
- <sup>2</sup> *Ibidem*, p. 23.
- <sup>3</sup> Cf. *Chai-na*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 24 e 44.
- <sup>4</sup> Pode-se citar, ainda, MONTANER, J. M. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 130-135.
- <sup>5</sup> Ver-se-á, em muitos momentos do texto, que utilizo o termo “cultura urbana”. Este traz consigo referenciais teóricos, contudo me parece demasiado digressivo, neste momento, remeter-me a tais referências e definir tal termo. Neste sentido, é válido esclarecer minimamente que tenho como horizonte teórico o que autores como Ádrian Gorelik chamam de “*história cultural urbana*”. Isto significa, nos termos do autor, “*pensar relações entre cidade e sociedade, entre cultura material e história da cultura, o que também significa pensá-la entre os diferentes tempos que a atravessam. Para isso, o caminho da história cultural urbana é começar a se perguntar, de modo aparentemente banal, por que a cidade é como é, por que suas formas são como são, e de que modo essas formas se relacionam com a cultura, a sociedade e a política. E, de outro lado, buscar a cultura, a sociedade e a política nas formas da cidade, nos próprios processos materiais, nas discussões e nos projetos que a idealizaram, nas suas representações*”. Extraído de CASTRO, Ana. MELLO, Joana. *Cultura Urbana sob Novas perspectivas – entrevista com Adrian Gorelik*. In: *Novos Estudos Cebrap*, n. 84, jul. 2009, p. 249. Quando utilizo tal termo, não espero encontrar em Koolhaas esta chave, todavia a ideia de cultura urbana parece-me ser a mais adequada para compreender, no texto do arquiteto, as mediações entre as diversas questões acerca das cidades e da Arquitetura.
- <sup>6</sup> Os termos “cultura da congestão”, “tecnologia do fantástico” e “lobotomia”, bem como a ideia segundo a qual o arranha-céu tem um potencial revolucionário para a vida social são expressões de Koolhaas, que ficarão mais claras ao longo do texto.
- <sup>7</sup> Para esta reconstituição histórica da década de 70, temos, como referência, MONTANER, J. M. *Depois do movimento moderno*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001, p. 110-111.
- <sup>8</sup> A formulação nesses termos é fornecida por Moneo, quando este analisa as origens dos trabalhos de Peter Eisenmann e de Koolhaas na Universidade de Cornell e nas aproximações com Colin Rowe, na revista *Oppositions. Inquietação Teórica e Estratégia Projetual — na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, cf. p. 137.
- <sup>9</sup> MONEO, op. cit., p. 284.
- <sup>10</sup> Caracterizo aqui com Montaner, para quem o ensaio é “*uma forma livre e criativa, não exaustivo, nem especializado, destituído de um caráter rigorosamente sistemático*”. Cf. *Arquitetura e Crítica*, p. 13.
- <sup>11</sup> KOOLHAAS, R. (1977). *Life in the metropolis or the Culture of Congestion*. In: *Architectonic Theory since 1968. (org.) Hays, K. Michael*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. 322.
- <sup>12</sup> *Idem*, p. 323.
- <sup>13</sup> KOOLHAAS, Rem. (1978). *Nova York delirante*. Prefácio de Adrián Gorelik. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 27.
- <sup>14</sup> Afirma Koolhaas sobre a sua NY: “*uma Manhattan teórica, uma Manhattan como conjectura, que tem na cidade concreta a sua realização parcial e imperfeita*”. *Ibidem*, p. 27, grifos do autor.
- <sup>15</sup> *Ibidem*, p.31.
- <sup>16</sup> *Ibidem*, p. 31.
- <sup>17</sup> *Ibidem*, p. 31.
- <sup>18</sup> Cf. op. cit., São Paulo, Ed. Loyola, 1992, p. 26-27. Alguns anos depois do *NY delirante*, Koolhaas menciona a referência que o auxilia a pensar o Modernismo enquanto destruição criativa, a saber, a obra *Tudo que é sólido desmancha no ar*, de Marshal Berman. Cf. *Conversa com estudantes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 62.
- <sup>19</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 36.

- <sup>20</sup> É Gorelik quem destaca a engenhosidade de Koolhaas, ao jogar com um duplo sentido de especulação. Cf. op. cit., p. 12.
- <sup>21</sup> Ibidem, p. 37.
- <sup>22</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 37.
- <sup>23</sup> Ibidem, p. 37, grifo nosso.
- <sup>24</sup> Ibidem, p. 31.
- <sup>25</sup> Por meio “*da luz artificial do mcp*”, diz Koolhaas, é possível interpretar o mapa de 1672 como um grande projeto, uma grande projeção da Manhattan moderna; o mapa se torna “*o retrato de uma Veneza paranoica, um arquipélago de colossais lembranças, avatares e simulacros que comprovam todos os ‘turismos’ acumulados – literais e mentais – da cultura ocidental*”. Cf. op. cit., p. 277. Veremos que o *método crítico-paranoico* será utilizado para analisar toda a cultura urbana da metrópole novaiorquina, como um recurso com o qual o arquiteto mostra que, no subsolo da racionalidade vigente na metrópole não há somente a instrumentalidade de cálculos econômicos, mas todo um imaginário repleto de fantasias megalomaniacas, que produzem, no mais das vezes, disparates, figuras cindidas, como os arquitetos, os empreendedores e os edifícios de Manhattan. Ainda sobre esse uso do *método crítico-paranoico* por Koolhaas, vale conferir os comentários de Gorelik no prefácio à edição brasileira, p. 15.
- <sup>26</sup> Ibidem, p. 49.
- <sup>27</sup> Ibidem, p. 63. E Koolhaas vincula a torre à ideia de vista aérea: um “*dispositivo arquitetônico que gera autoconsciência, oferecendo aquela visão panorâmica de um território comum capaz de acionar um súbito jorro de energia e ambição coletiva*” (p. 53).
- <sup>28</sup> Embora não haja possibilidade de desenvolver aqui uma chave interpretativa levantada por Otília Arantes, vale pelo menos lembrá-la. Para a autora, a abordagem inventiva de Koolhaas, que desvela as fantasias inconscientes da modernidade de Manhattan e vê Coney Island como origem do Manhattanismo, estabelece “*afinidades involuntárias*” com a arqueologia benjaminiana da Paris do fim do século 19. Isto não impede Otília de destacar, por outro lado, que cada autor tem objetivos e matrizes explicativas muito distintas. ARANTES, Otília. *Chai-na*. São Paulo: EDUSP, 2011, p. 32.
- <sup>29</sup> Ibidem, p. 67.
- <sup>30</sup> Ibidem, p. 55.
- <sup>31</sup> Ibidem, p. 56.
- <sup>32</sup> Para Koolhaas, esse urbanismo da tecnologia do fantástico “*define relações totalmente novas entre local, programa, forma e tecnologia. O local tornou-se agora um estado em miniatura; o programa é sua ideologia; a Arquitetura é a disposição do aparato tecnológico que compensa a perda da corporeidade real*.” Ibidem, p. 85. Essas afirmações são relevantes, pois sinalizam para os dispositivos arquitetônicos usados por Koolhaas em seus projetos de grande porte, em que o programa tem grande importância.
- <sup>33</sup> Termos usados por Koolhaas. Ibidem, p. 90.
- <sup>34</sup> Koolhaas mostra o contexto no qual pretende inserir a questão dos parques e do tipo de vida urbana: “*O debate sobre o parque é um confronto entre o Urbanismo reformista das atividades saudáveis e o Urbanismo hedonista do prazer. É também um ensaio das lutas futuras entre a Arquitetura moderna e a Arquitetura do manhattanismo*”. Ibidem, p. 93. O termo “*manhattanismo*” vem em minúscula no próprio texto de Koolhaas.
- <sup>35</sup> MONEO, Rafael. Op.cit., p. 286.
- <sup>36</sup> Não é o momento de desenvolver um ponto que autores como Gorelik destacam: a narrativa de Koolhaas parece estar atenta a contribuições da crítica materialista, em que se compreende que transformações das condições técnico-produtivas geram formas novas de sociabilidade e de organização socioespacial. Nesse caso, as condições materiais geram novas formas arquitetônicas e urbanísticas. Op. cit., p. 20.
- <sup>37</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 44.
- <sup>38</sup> Cf. Ibidem, p. 113 e 117. Extraindo publicações de época, geralmente aquelas que faziam o marketing de cada edifício como um evento urbano, o escritor Koolhaas confere verosimilhança a sua narrativa. Sobre o edifício Equitable, traz citado que este “*é divulgado como uma ‘cidade em si, abrigando 16 mil almas*”.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 110.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>42</sup> Em termos do autor: “*para sustentar o álibi dos negócios, a incipiente tradição da Tecnologia do Fantástico se disfarça de tecnologia pragmática. A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial – eletricidade, ar-condicionado, tubulações, telégrafos, trilhos e elevadores – reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter o espaço bruto em escritórios*”. Ibidem, p. 111. Em outra passagem, dirá: “*o fantástico suplanta o utilitário em Manhattan*”. Ibidem, p. 131.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 157.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>46</sup> O próprio Koolhaas comenta o progressismo de Manhattan como um “*rito de ‘modernização’*”, cf. p. 152.

<sup>47</sup> Diz Koolhaas, sobre a capacidade dos edifícios de abrigar formas indeterminadas de programas: “*em termos de Urbanismo, essa indeterminação significa que um terreno deixa de corresponder a uma finalidade predeterminada. Daqui em diante, cada lote metropolitano acomoda – pelo menos em teoria – uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas, o que faz com que a Arquitetura já não seja tanto um ato de antevisão e que o planejamento seja um ato de previsão bastante limitada. Tornou-se impossível ‘demarcar’ a cultura*”. Ibidem, p. 109.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 180.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>50</sup> Esses são os termos com que Koolhaas caracteriza a imagem de Manhattan, em “*Life in the Metropolis or the Culture of Congestion*”, p. 322.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 225.

<sup>52</sup> KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante*, p. 202.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 200.

<sup>54</sup> Cf. Ibidem, p. 225.

<sup>55</sup> Cf. Ibidem, p. 235.

<sup>56</sup> Cf. o manifesto pela Bigness em KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Nova York: Monacelli Press, 1995, p. 500-501. A ideia de “lobotomia” é utilizada, por exemplo, nos projetos para o Terminal Marítimo de Zeebrudge e na Biblioteca de Paris.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 206.

<sup>58</sup> Cf. Ibidem, p. 206.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>60</sup> Cf. op. cit., p. 154.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 212.

<sup>62</sup> Cf. Ibidem, p. 212.

<sup>63</sup> Cf. Ibidem, p. 225.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 226.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 319.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 321.

<sup>67</sup> TAFURI, M. et al. *Montanha Desencantada*. In: *La ciudad americana*. Introdução e prólogo de Josep Quetglas. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980, p. 463.

- <sup>68</sup> Ibidem, p. 464.
- <sup>69</sup> Ibidem, p. 468.
- <sup>70</sup> Ibidem, p. 478.
- <sup>71</sup> Ibidem, p. 469.
- <sup>72</sup> Ibidem, p. 491.
- <sup>73</sup> Ibidem, p. 491.
- <sup>74</sup> Ibidem, p. 493.
- <sup>75</sup> “O modelo Rockefeller, para ser operativo, pressupõe a possibilidade de uma sucessão de inversões de seu mesmo alcance e de condições econômicas que estimulem estas gigantescas concentrações de capitais na construção comercial”. Ibidem, p. 493.
- <sup>76</sup> GORELIK, op. cit., p. 15.
- <sup>77</sup> FOSTER, Hal. Architecture and Empire. In: *Design and crime – and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002, p. 43. No original, “visionary twist”.
- <sup>78</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>79</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>80</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>81</sup> Ibidem, p. 47.
- <sup>82</sup> Ibidem, p. 47-48.
- <sup>83</sup> Cf. Ibidem, p. 48.
- <sup>84</sup> Em entrevista a Alejandro Zaera Polo, Koolhaas reforça a perspectiva montada por Foster. Afirma Koolhaas: “naquele momento, me pareceu que a única forma na qual a modernidade poderia ser recuperada era através de sua outra cara: seu populismo, sua vulgaridade, seu hedonismo”. “Finding Freedoms”. In: OMA/Rem Koolhaas – 1987/1988. *El Croquis*, n. 53+7779. Madri, 2005, p. 25.
- <sup>85</sup> JAMESON, Fredric. O Tijolo e o Balão: Arquitetura, idealismo e especulação imobiliária. In: *A Cultura do Dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 194.
- <sup>86</sup> Ibidem, p. 195.
- <sup>87</sup> JAMESON, F. Teorias do Pós-Moderno. In: *A Virada Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 56.
- <sup>88</sup> Ibidem, p. 57.
- <sup>89</sup> Ibidem, p. 196.
- <sup>90</sup> Ibidem, p. 197.
- <sup>91</sup> Ibidem, p.19.
- <sup>92</sup> A colocação de Jameson sobre Venturi nos parece bastante apropriada para descrever aqui a atitude de Koolhaas. Cf. Jameson, Limitações do Pós-moderno. In: *Sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.
- <sup>93</sup> Termo de Koolhaas, em *Life in The Metropolis or the Culture of Congestion*, p. 322.
- <sup>94</sup> No artigo *Recent Koolhaas*, Jeffrey Kipnis analisa projetos do OMA e menciona uma “esfera do erótico” em Koolhaas, mas para elucidar aspectos mais circunscritos às estratégias projetuais do arquiteto. Kipnis fala em “esfera do erótico”, para designar uma Arquitetura cujos dispositivos visam criar experiências, prazeres e pequenas liberdades circunstanciais. Cf. Kipnis. In: OMA/Rem Koolhaas – 1987/1998. *El Croquis*, n. 53+79. Madri, 2005, p. 423. Aqui, tendo como objeto o trabalho teórico de Koolhaas, refiro-me a um recurso sobretudo discursivo.
- <sup>95</sup> Cf. KOOLHAAS, *Nova York Delirante*, p. 349.

## REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otília. *Chai-na*. São Paulo: Edusp, 2011. 192 p.
- CASTRO, Ana; MELLO, Joana. Cultura urbana sob novas perspectivas – entrevista com Adrián Gorelik. *Novos Estudos Cebrap*, n. 84, jul. 2009, p. 235-249.
- GORELIK, Ádrian. Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York. In: *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 368 p.
- FOSTER, Hal. Architecture and empire. In: *Design and crime – and other diatribes*. Nova York: Verso, 2002. 176 p.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992. 349 p.
- JAMESON, Fredric. O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária. In: *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2002. 207 p.
- JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno. In: *A virada cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 317 p.
- JAMESON, Fredric. As limitações do pós-moderno. In: *Sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997. 215 p.
- KOOLHAAS, Rem. (1977) Life in the metropolis or the culture of congestion. In: HAYS, K. Michael (org.). *Architectonic theory since 1968*. Cambridge: MIT Press, 2000. 807 p.
- KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 96 p.
- KOOLHAAS, Rem. (1978) *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 368 p.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Nova York: Monacelli, 1995. 1344 p.
- MONEO, José Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 365 p.
- MONTAGNER, J. Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001. 272 p.
- MONTAGNER, J. Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 160 p.
- OMA/Rem Koolhaas – 1987/1998. *El Croquis*, n. 53+79. Madrid, 2005.
- RECAMÁN, Luiz. Rem Koolhaas assina livro que combate retórica modernista - crítica a Nova York delirante. *Folha de S. Paulo*, caderno Ilustrada. São Paulo.
- Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0605200822.htm>>. Acesso em: 15.03.2012.
- TAFURI, Manfredo et al. Montanha desencantada. In: *La ciudad americana*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. 530 p.

**Nota do Autor**

Este artigo faz parte de uma dissertação em andamento, com o título “Rem Koolhaas nas cidades delirantes: entre a Bigness e o big business”, no Departamento de Filosofia da USP, sob orientação de Celso F. Favaretto e coorientação de Luiz Recamán.

**Nota do Editor**

Data de submissão: Julho 2013

Aprovação: Outubro 2013

---

**Paolo Colosso**

Tem graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCamp), com estágio universitário na E.N.S. d'Architecture de Grenoble. Graduado em Filosofia pela Unicamp, atualmente faz mestrado no Departamento de Filosofia da FFLCH-USP.

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315

05508-010 - São Paulo, SP, Brasil

paolocosso@usp.br