



Thiago Oliveira Gonzalez Lopez

Rem Koolhaas no duplo fáustico
O arquiteto se visto por Goethe

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Setembro 2024



Thiago Oliveira Gonzalez Lopez

**Rem Koolhaas no duplo fáustico
O arquiteto se visto por Goethe**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Prof. João de Azevedo e Dias Duarte

Presidente

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. ^a Adriana Mattos de Caúla e Silva

Universidade Federal Fluminense

Prof. ^a Laís Bronstein Passaro

Pontifícia Universidade Católica – Rio

Prof. ^a Ana Luiza Nobre

Suplente

Pontifícia Universidade Católica – Rio

Rio de Janeiro, 27 de Setembro de 2024

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Thiago Oliveira Gonzalez Lopez

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal Fluminense (2020) com período de mobilidade acadêmica na Universidad de Málaga (2017-2018). Pesquisador coordenador sobre o Parque do Flamengo na Universidade Federal Fluminense (2022).

Ficha Catalográfica

Lopez, Thiago Oliveira Gonzalez

Rem Koolhaas no duplo fáustico : o arquiteto se visto por Goethe / Thiago Oliveira Gonzalez Lopez ; orientador: João Masao Kamita. – 2024.

130 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2024.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Rem Koolhaas. 4. Fausto de Goethe. 5. Modernização. 6. Contradição moderna. 7. Contemporaneidade I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Aos meus familiares:
vemos esse trabalho de formas distintas
mas, de formas distintas, vocês estão nele
mais do que imaginam
mais do que eu poderia imaginar

Agradecimentos

João Masao Kamita, orientador da pesquisa. Obrigado por ter acreditado no trabalho, mesmo quando eu não; e por ter feito meus limites se converterem em experiência rapidamente.

Ana Luiza Nobre, orientadora do estágio docente. Obrigado pelas aberturas na arquitetura, nas imagens e em mim mesmo.

Cristina Nacif e Juarez Duayer, sigo orientando. Obrigado.

Miguel Vedda, pela generosidade além terras e pátrias.

Professores do programa de História Social da Cultura. Obrigado pela acolhida ao arquiteto pouco historiador.

Funcionários da secretaria do departamento de História da PUC-Rio. Obrigado pela dedicação e paciência; parceria.

Adriana Caúla e Laís Bronstein, convidadas para a banca. Obrigado pela leitura e pela contribuição. Pesquisei *com* vocês a partir da qualificação.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Amigos que encontro na trajetória acadêmica. Obrigado por passarem a me dizer de onde venho e me impulsionarem por aonde vou.

Carolina Sarzeda, Marcos Vinícius e Marina Ramminger. Obrigado por aparecerem sempre justo ao lado.

Resumo

Lopez, Thiago Oliveira Gonzalez; Kamita, João Masao (Orientador). **Koolhaas no duplo fáustico: O arquiteto se visto por Goethe**. Rio de Janeiro, 2024. 130p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação aposta na possibilidade de confrontar a ação do arquiteto holandês e líder do escritório *Office for Metropolitan Architecture* (OMA) Rem Koolhaas (1944 -) com um dos monumentos da literatura universal: *Fausto* (1808 e 1832) de Goethe (1749 - 1832). Visto as especificidades de cada plano de análise, Koolhaas se posiciona como protagonista neste encontro e é visto sob a influência do meio literário em três dimensões: (a) Goethe no metabolismo com a realidade como escritor-investigador; (b) Fausto enquanto personagem e pactário de Mefistófeles, personificação do diabo; e (c) *Fausto*, como tragédia e obra autônoma. A articulação desse tríplice mediação parte do quinto e último ato trágico, quando a obra se abre à modernidade concebida nas mãos de Goethe e se desdobra na construção de uma cidade. Esta medida aproxima Fausto da condição de um arquiteto e planejador urbano, estabelecendo elo com a maneira como Koolhaas, roteirista e jornalista, concebe a modernização no seu percurso entre Europa e Estados Unidos, com a especificidade do capitalismo para cada contexto. Para isso, opera-se em três dimensões investigativas: (I) o ato de ficcionalizar o contexto histórico como estratégia de leitura e captura do *aqui e agora*; (II) a ação prática como exposição às - e das - contradições absorvidas no ato de materializar; e (III) na disputa pela remodelação linguística das respectivas disciplinas como operação *contemporânea*. A ideia de “contemporâneo”, obtida pela perspectiva do filósofo Giorgio Agamben, desvia-se das enunciações imediatas da crítica feita a Koolhaas, com o objetivo de encontrá-lo na sombra fáustica: a instabilidade entre o “bem e o mal”, que Goethe dissimula ao abordar a contradição da vida moderna, torna-se aqui o motivo para que Koolhaas manifeste o ímpeto metropolitano da suspensão dicotômica.

Palavras-chave

Rem Koolhaas. Fausto de Goethe. Modernização. Contradição moderna. Contemporaneidade.

Abstract

Lopez, Thiago Oliveira Gonzalez; Kamita, João Masao (Advisor).
Koolhaas in the faustian double: The architect as seen by Goethe. Rio de Janeiro, 2024. 130p. Master's Thesis – Department of History, Pontifical Catholic University of Rio de Janeiro.

The dissertation explores the possibility of confronting the work of Dutch architect and leader of the Office for Metropolitan Architecture (OMA), Rem Koolhaas (1944 -), with one of the monuments of universal literature: *Faust* (1808 and 1832), by Goethe (1749-1832). Given the specificities of each analytical framework, Koolhaas is positioned as the protagonist in this encounter and is seen under the influence of the literary field in three dimensions: (a) Goethe's metabolism with reality as a writer-investigator; (b) Faust, as a character and Mephistopheles's pact-maker, the devil's personification; and (c) *Faust*, as a tragedy and autonomous work. The articulation of this triple and final tragic act, where the work opens itself to modernity, conceived by Goethe, unfolds in constructing a city. This brings *Faust* closer to the condition of an architect and urban planner, establishing a connection with the way Koolhaas, as a screenwriter and journalist, envisions a place for modernity in his journey between Europe and the United States, considering the particularities of capitalism in each context. To achieve this, the analysis operates in three investigative dimensions: (I) the act of fictionalizing the historical context as a reading strategy and a way to capture the *here and now*; (II) practical action as an exposure to – and of – the contradictions absorbed in the act of materialization; and (III) the dispute over the linguistic remodeling of the respective disciplines as a contemporary operation. The idea of “contemporary”, drawn by the perspective of philosopher Giorgio Agamben, deviates from the immediate enunciations of Koolhaas's critics, to find him in the Faustian shadow: the instability between “good and evil”, which Goethe dissimulates through the exploration of the contradictions of modern life, becomes a reason for Koolhaas to express the metropolitan dichotomous suspensions.

Keywords

Rem Koolhaas. Goethe's Faust. Modernization. Modern contradiction. Contemporaneity.

Sumário

1 Apresentação	
Uma questão de montagem	14
2 Introdução	
O cotidiano na aposta retroativa	17
3 Da ficcionalização	
Koolhaas e Goethe como intérpretes históricos	27
4 Pela práxis	
Koolhaas e Fausto como interventores urbanos	52
5 Na disputa da linguagem	
Koolhaas e <i>Fausto</i> como reformuladores da tradição	81
6 Considerações finais	
O ver arquitetônico-literário	106
7 Referências bibliográficas	112
8 Anexo	
Uma leitura de <i>Fausto</i>	117

Lista de figuras

Figura 0. Koolhaas e o duplo reflexo.	13
Figura 1. Desenhos de Goethe durante sua viagem pela Itália.	18
Figura 2. Plug-in-city.	21
Figura 3. Walking City.	21
Figura 4. Instant City.	21
Figura 5. Continuous Monument.	22
Figura 6. Istogrammi.	22
Figura 7. Grupo 1, 2, 3, enz.	23
Figura 8. E-book The White Slave.	23
Figura 9. New Babylon.	24
Figura 10. Volume S, M, L, XL.	25
Figura 11. Páginas iniciais do livro S, M, L, XL.	25
Figura 12. Le Globe.	28
Figura 13. Exodus.	30
Figura 14. Croqui de Koolhaas para Exodus.	31
Figura 15. Paris.	35
Figura 16. Luna Park em Coney Island.	38
Figura 17. Incêndio em Dreamland.	39
Figura 18. Downtown Athletic Club.	42
Figura 19. Nono andar do Downtown Athletic Club.	42
Figura 20. Rockefeller Center.	43
Figura 21. Grupo de trabalho para o Rockefeller Center.	44
Figura 22. Raymond Hood.	45
Figura 23. Ilustração de Madelon Vriesendorp para Nova York Delirante.	46
Figura 24. Ville Radieuse de Le Corbusier.	48
Figura 25. The City of the Captive Globe.	49
Figura 26. The City of the Captive Globe com referências.	49
Figura 27. Piscina flutuante.	50
Figura 28. A Jangada da Medusa de Théodore Géricault.	50
Figura 29. O propositor.	54
Figura 30. Arquipélago verde de Oswald Mathias Ungers e Peter Riemann.	58
Figura 31. Sistema de vazios para Melun-Sénart.	58
Figura 32. Qualificação dos vazios.	59
Figura 33. Vazios ativos.	60
Figura 34. Masterplan Melun-Sénart em S, M, L, XL.	61
Figura 35. Detalhe do Masterplan em S, M, L, XL.	62
Figura 36. Croqui da intervenção em Lille.	63
Figura 37. Plano de intervenção em Lille.	64
Figura 38. Euralille.	65
Figura 39. Congrexpo.	66
Figura 40. Planta do Congrexpo: salas Londres, Bruxelas e Paris.	66
Figura 41. Esquema gráfico das partes que compõe o Congrexpo.	68
Figura 42. Fachadas dos módulos Z + C.	68
Figura 43. Fachadas dos módulos C + E.	68
Figura 44. Construção do Euralille em S, M, L, XL.	69

Figura 45. Construção do Congrexpo em <i>S, M, L, XL</i> .	70
Figura 46. Construção do Congrexpo em <i>S, M, L, XL</i> .	70
Figura 47. Construção do Congrexpo em <i>S, M, L, XL</i> .	70
Figura 48. Maquete do Congrexpo.	73
Figura 49. Maquete do Congrexpo.	73
Figura 50. Detalhe construtivo.	73
Figura 51. Detalhe construtivo.	73
Figura 52. Materiais de revestimento.	73
Figura 53. Relação com a calçada.	74
Figura 54. Relação com a calçada.	74
Figura 55. Relação com a calçada.	74
Figura 56. Relação com a calçada.	74
Figura 57. Lamento de Fausto.	80
Figura 58. Helena e a descoberta da posterioridade.	81
Figura 59. Situação, faixas, pontos, acessos e circulação e equipamentos.	84
Figura 60. Situação, faixas, pontos, acessos e circulação e equipamentos.	84
Figura 61. Situação, faixas, pontos, acessos e circulação e equipamentos.	84
Figura 62. Situação, faixas, pontos, acessos e circulação e equipamentos.	84
Figura 63. Situação, faixas, pontos, acessos e circulação e equipamentos.	84
Figura 64. Faixas de La Villette e corte do Downtown Athletic Club.	85
Figura 65. Faixas de La Villette e corte do Downtown Athletic Club.	85
Figura 66. Maquete da Très Grande Bibliothèque.	86
Figura 67. Composição de página para Très Grande Bibliothèque em <i>S, M, L, XL</i> .	87
Figura 68. Pavimentos da Biblioteca.	88
Figura 69. Pavimentos da Biblioteca.	88
Figura 70. Pavimentos da Biblioteca.	88
Figura 71. Pavimentos da Biblioteca.	88
Figura 72. Pavimentos da Biblioteca.	88
Figura 73. Transporte de vazios em <i>S, M, L, XL</i> .	89
Figura 74. Villa Dall'Ava.	92
Figura 75. Villa Dall'Ava.	92
Figura 76. Página de Villa Dall'Ava em <i>S, M, L, XL</i> .	92
Figura 77. Pilotis no acesso principal.	93
Figura 78. Área social.	94
Figura 79. Fachada.	94
Figura 80. Corte longitudinal pela piscina no terraço.	94
Figura 81. Terraço e a vista para a Torre Eiffel.	94
Figura 82. Croqui Villa Dall'Ava.	95
Figura 83. Croqui Villa Dall'Ava.	95
Figura 84. Croqui Villa Beistegui.	95
Figura 85. Fachada da Villa Beistegui.	95
Figura 86. Villa Beistegui.	96
Figura 87. Villa Beistegui.	96
Figura 88. Villa Beistegui.	96
Figura 89. Villa Beistegui.	96
Figura 90. Maquete Villa Dall'Ava.	96
Figura 91. Maquete Villa Dall'Ava.	96

Figura 92. Contraste com a arquitetura moderna.	97
Figura 93. Contraste com a arquitetura moderna.	97
Figura 94. Contraste com a vizinhança.	97
Figura 95. Contraste com a vizinhança.	97
Figura 96. Acesso à casa e ao segundo pavimento.	98
Figura 97. Articulação do segundo e terceiro pavimentos.	99
Figura 98. Articulação do segundo e terceiro pavimentos.	99
Figura 99. Recorte segundo pavimento.	100
Figura 100. Recorte terceiro pavimento.	100
Figura 101. Recorte cobertura.	100
Figura 102. Elevação lateral.	100
Figura 103. Sala de estar com claraboia aberta.	101
Figura 104. Sala de estar vista de fora com claraboia semiaberta e escada recolhida.	101
Figura 105. Escada aberta.	101
Figura 106. Ateliê no subsolo.	101
Figura 107. Ateliê no subsolo.	101
Figura 108. Ateliê no subsolo.	101
Figura 109. Pontos focais em Villa Dall'Ava em <i>S, M, L, XL</i> .	102
Figura 110. Pontos focais em Villa Dall'Ava em <i>S, M, L, XL</i> .	103
Figura 111. Pontos focais em Villa Dall'Ava em <i>S, M, L, XL</i> .	103
Figura 112. Pontos focais em Villa Dall'Ava em <i>S, M, L, XL</i> .	103
Figura 113. Girafa na floresta de pilotis.	104
Figura 114. Nadadores na piscina.	104
Figura 115. A assinatura do pacto com o diabo.	115
Figura 116. Fausto com Margarida a partir da mediação de Mefistófeles.	118
Figura 117. A inserção do papel moeda.	121
Figura 118. Mefistófeles diante de Wagner e Homúnculo.	122
Figura 119. Cantos diante do Mar Egeu.	124
Figura 120. A disputa entre os anjos e Mefistófeles pela alma de Fausto.	128

Lista de abreviações

AA. Architectural Association.

IAUS. Institute of Architecture and Urban Studies.

MCP. Método Crítico-Paranoico.

NYD. Nova York Delirante.

OMA. Office for Metropolitan Architecture.

S, M, L, XL. Small, Medium, Large, Extra-Large.

TGB. Très Grande Bibliothèque.

TGV. Trem de Grande Velocidade.



Se a arquitetura é problemática, eu faço parte dela,
apesar das minhas tentativas de disfarçar...

Rem Koolhaas

1 Apresentação

Uma questão de montagem

A dissertação se apoia no encontro entre o Rem Koolhaas (1944-) e o universo de Goethe a partir de seu *Fausto* (1808-1832). Com isso, apresentam-se os desafios soberanos para o desenvolvimento da pesquisa: a divergência entre os campos de estudo - a arquitetura e a literatura - e os condicionantes históricos de cada período. Enquanto Koolhaas vive o pós-guerra e os efeitos da globalização, Goethe (1749-1832) tem como plano de fundo a Revolução Francesa e a Revolução Industrial. A literatura é vista aqui como meio capaz de elaborar estas questões e revelar contradições da modernidade, que se ocultam no cotidiano. Além disso, o encontro estabelecido reside na expectativa de Goethe pela modernidade, provocada com as descobertas energético-tecnológicas, e a recuperação do moderno em Koolhaas, como meio de instrumentalização de sua prática. Por fim, está a motivação de um compromisso com a vida cotidiana.

Johann Wolfgang von Goethe nasceu em 1749 em Weimar, Alemanha. Foi escritor, estadista e estudioso científico. Sua trajetória perpassa, portanto, pela múltipla atuação entre distintos campos de conhecimento, como as artes, a política e a ciência, o que o tornou um dos grandes intérpretes de seu tempo. A obra aqui referida, *Fausto*, em ambas as partes – 1808 e 1832 –, manifesta o vínculo com períodos distintos da literatura alemã, desde o Iluminismo, o Romantismo e o Classicismo, e contribui para a narrativa de seu personagem. A modernidade emerge como uma pulsão histórica, que transformou seu percurso na disciplina literária.

Remment Lucas Koolhaas é arquiteto nascido em Rotterdam, Holanda em 1944. Sua infância se dividiu entre a destruição causada pela Guerra Mundial II na cidade natal e o arquipélago na Indonésia, onde viveu em colônia holandesa entre 1952 e 1956. No regresso à Holanda, dedicou-se ao jornalismo e ao cinema na década de 1960 até reorientação aos estudos universitários em 1968 na *Architectural Association* - Londres, onde estudou arquitetura até 1972. Neste ano mudou-se para Nova York para estudar na Universidade de Cornell e, em seguida, no IAUS - Institute of Architecture and Urban Studies. Como resultado, em 1975 cria o OMA – Office for Metropolitan Architecture e, da pesquisa em Nova York,

em 1978 publica *Delirious New York*. No retorno ao solo europeu, elaborou projetos no continente e expandiu sua influência em outras partes do mundo, com sede em Rotterdam e filiais do escritório na Austrália, China e Estados Unidos. Em 2000 foi agraciado pelo maior prêmio do cenário da arquitetura internacional, o *Pritzker*, concedido anualmente para arquitetos de percurso destacado. No seu, está presente uma carreira como arquiteto, escritor, pesquisador e professor.

Entre as aproximações e as necessárias concessões entre campos distintos, a montagem dos argumentos desta dissertação adquiriu diversas feições ao longo da pesquisa. Por fim, optou-se pela capacidade mobilizadora de Goethe-Fausto-Fausto como dispositivo articulador em Koolhaas, com centralidade no ato V do *Fausto II*. Em relação a Koolhaas, optou-se pelo recorte no deslocamento entre a Europa e os Estados Unidos, sendo os projetos selecionados exemplos do lugar de Nova York no solo europeu, como inquietação e proposta de intervenção. Assim, fica estabelecida uma operação de investigação do arquiteto holandês afetada pelo universo da literatura.

Este é o motivo para que, em cada um dos capítulos, inicie-se com uma exposição em torno da literatura, a partir de Goethe como autor, *Fausto* enquanto obra e Fausto também como personagem. Consecutivamente, a abordagem e o recorte do percurso de Koolhaas se ancoram nas diretrizes postas pela abertura fáustica. Essa divisão explora três momentos da elaboração criativa: no início a captura ficcional da realidade; em seguida, a operação contraditória da intervenção prática; e, por fim, a crítica aos princípios formais da tradição de cada disciplina - tanto a literatura, como a arquitetura.

Para o primeiro capítulo, recorre-se ao início da carreira de Koolhaas, ainda como estudante em Londres, com *Exodus*, e em *Nova York Delirante*: investiga-se o caráter ficcional presente nestes trabalhos. No segundo capítulo, na chave da ação de Fausto na tragédia, apresenta-se o projeto de Koolhaas para o plano de *Melun-Sénart* e o projeto para o conjunto *Euralille*, ambos na França; é a participação de Koolhaas na escala urbana, na qual a relação do arquiteto precisa ser vista em concomitância com as disputas socioeconômicas, que definem a perspectiva de diálogo com a estrutura de poder na cidade. Por fim, no terceiro capítulo, ressalta-se a experimentação de possibilidades para a arquitetura nos concursos para o *Parc La Villette* e a *Grande Bibliothèque*, além da casa *Villa*

Dall'Ava; projetos para a capital francesa e com recursos para reflexão do limite das convenções disciplinares.

Nesta tríplice articulação se configuram os meios que posicionam Koolhaas frente à Goethe, Fausto e *Fausto* sob o ímpeto da modernização de seu tempo.

2 Introdução

O cotidiano na aposta retroativa

Reunir Johann von Goethe e Rem Koolhaas, dois expoentes em seus respectivos campos de atuação, implica ancoragem e articulação com as transformações e principais disputas que transcorrem em seus respectivos recortes históricos. A inquietação que une os dois parte da presença da arquitetura no *Fausto*, sobretudo pela estratégia de ter a construção de uma cidade como plano de fundo para o último ato da tragédia, exemplificando os conflitos da modernidade. Koolhaas surge nesta articulação como arquiteto e como agente da modernização, permitindo uma mediação dos conflitos da tragédia em sua produção.

As duas esferas representadas por Goethe e Koolhaas remetem a um retorno ao passado, visto que as duas partes de *Fausto* foram publicadas na primeira metade do século XIX, e o recorte histórico delimitado para o arquiteto se limita ao da década de 1970 a 1990. No entanto, essa escolha busca refletir sobre possibilidades para as práticas arquitetônicas no século XXI, justificado pelo princípio do filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-) em sua indagação: *O que é o contemporâneo?* (2009). A resposta não se refere a um recorte temporal, mas a uma atitude:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e aprender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58)

O anacronismo se apresenta como uma alternativa de leitura, pois “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (*ibidem*, p. 62). De um lado, Goethe tem os gregos da Antiguidade Clássica como alicerce para sua observação da realidade; do outro lado, Koolhaas se desloca da Europa para construir as bases de sua atuação profissional na Nova York da virada do século XX. A perspectiva central é como essas incursões no tempo conformam o modo como cada um reflete sobre sua época, a partir de suas respectivas disciplinas.

O vínculo de Goethe com os gregos destaca-se em sua atuação como escritor: junto a intelectuais, como Frederich Schiller (1759-1805), Goethe é representante do movimento *Classicismo de Weimar* no final do século XVIII, de alcance internacional. O objetivo era recuperar os padrões clássicos como fonte de ideias humanistas para uma formação pela arte. Esta foi a medida para compensar o fato de a Alemanha não ter vivido o Renascimento que ocorreu para a cultura italiana – uma inquietação compartilhada por outros pensadores. Por este motivo, a Itália se tornou destino para alguns deles, e Goethe fez sua viagem entre 1786 e 1788.



Figura 1: Desenhos de Goethe durante sua viagem pela Itália.
Fonte: Viagem à Itália.

A arquitetura fez parte das investigações feitas pelo escritor nas cidades italianas. Seus registros revelam atenção aos detalhes da linguagem greco-romana, que contrastam com a expressão gótica de seu país. Antes da viagem, Goethe criticou a Catedral de Estrasburgo em 1772: “Sob a rubrica “gótico” (...) juntei todos os mal-entendidos sinônimos, termos como indeterminado, desordenado, inatural, agregado, remendado (...)” (GOETHE, 2008, p. 43). No entanto, depois da viagem, reconduziu sua posição ao visitar a Catedral de Colônia, em 1823:

E não deveria eu ficar encolerizado, santo Erwin¹, quando o erudito alemão da arte desconhece o seu mérito, por ouvir vizinhos invejosos, e diminui a sua obra com a palavra gótico, que ele não compreende? Ele deveria agradecer a Deus por

¹ Erwin von Steinbach (1244-1318) foi o arquiteto da Catedral de Estrasburgo.

poder enunciar em altos brados: 'Isso é arquitetura alemã, da qual o italiano não pode gabar-se e muito menos o francês' (*ibidem*, p.45)

A mudança de opinião não faz parte de uma renúncia à Antiguidade greco-romana, mas do amadurecimento de sua leitura para o cotidiano. Para isto, observa-se a constatação de Goethe sobre a condição de que não está delegado aos modernos a capacidade de realização dos antigos². Não obstante, o acirramento das velocidades e o processo de desumanização por ele observados não o impedem a uma expectativa para grandes realizações humanas na intervenção no meio natural, conforme apresenta o filósofo húngaro Georg Lukács (1885-1971):

Goethe rechaça ironicamente as obscuras ilusões das guerras de liberação, mas acaba logo pensando que as boas estradas e, sobretudo, o trem, trarão necessariamente a unidade da Alemanha; se interessa apaixonadamente por novas conquistas técnicas e econômicas do capitalismo, e em uma ocasião chega a expressar seu desejo de viver o suficiente como para assistir a construção do canal do Meno-Danúbio, o de Suez e o do Panamá. A este último desejo seu corresponde seu interesse, raro na Alemanha de seu tempo, pelos Estados Unidos da América, cuja nascente prosperidade reconhecia admirado. (1970, p. 381, tradução nossa)

Goethe permite, portanto, conciliar as decepções e expectativas postos no seu tempo, identificando tanto a luz como a sombra. Este duplo vínculo se apresenta como resultado na amplitude de atuação: para além de escritor, Goethe atuou como estadista, sendo parte do corpo decisivo da Corte de Weimar; dedicou-se às investigações científicas, sobretudo na área das ciências naturais; e esteve próximo às descobertas tecnológicas que surgiram, como a lanterna mágica que aparece como estratégia narrativa no *Fausto*³. Uma forma de experienciar e incorporar a *sua* modernidade.

O deslocamento de Koolhaas se estabeleceu pelo interesse na experiência urbana de Nova York entre 1890 e 1940, o que ele chama de uma “nova cultura

² “‘Sim’, disse Goethe, ‘os antigos não só tinham grandes intenções, mas também as sabiam realizar. Nós, os modernos, também temos grandes intenções, mas raras vezes somos capazes de as realizar de modo tão viril e palpitante como o desejaríamos.’” (GOETHE in ECKERMANN, s/d, p. 19).

³ A lanterna mágica foi um recurso tecnológico de projeção inventado no século XVII. Aparece na tragédia como possibilidade de evocar Páris e Helena no ato III da parte II.

(a Era da máquina?)” (KOOLHAAS, 2008, p. 26). Nesta investigação, Koolhaas se converte em um *ghostwriter* deste momento de Manhattan que é pouco explorado na historiografia arquitetônica, mas defendido como a pedra de Roseta do século XX (*ibidem*).

Esta incursão é publicada com o título *Nova York Delirante* (1978), fruto de suas pesquisas na Universidade de Cornell e IAUS - Institute of Architecture and Urban Studies⁴. Nestes ambientes acadêmicos, Koolhaas teve contato, respectivamente, com Oswald Mathias Ungers (1926-2007) e Peter Eisenman (1932-), expoentes internacionais da arquitetura. No prefácio do livro na edição brasileira, o arquiteto Adrián Gorelik revela a importância deste contato para o holandês:

Em 1972 estuda em Cornell, uma das escolas de arquitetura mais renovadoras dessa época nos Estados Unidos (...). De Cornell conecta-se a um dos epicentros da renovação intelectual da alta cultura arquitetônica norte-americana, o Institute for Architectural and Urban Studies (IAUS). (apud *ibidem*, p. 11)

É, portanto, um redirecionamento frente à Architectural Association em Londres, instituição na qual se graduou durante 1968-1972. Neste período, a universidade tinha como protagonismo o grupo *Archigram*, que abordava a incorporação da tecnologia na arquitetura com elaborações gráficas de utopias, com doses irônicas. A arquiteta e pesquisadora Adriana Caúla, em *Trilogias do pensamento urbano* (2019), apresenta que

O Archigram teve uma produção numerosa de utopias urbanas. Com muito bom humor e ironia, atacaram diretamente o savoir-faire então estabelecido com criações inspiradas pela cultura pop, explorando ideias relacionadas à produção em massa, alta tecnologia e mecanização. (p. 91b)

Isto se manifesta nos projetos *Plug-in-City* (1962-1966), de Peter Cook, cuja flexibilidade e dinamismo da arquitetura se assemelham ao projeto de consumo de massa e, em cápsulas, a arquitetura se aproxima à ideia fetichizada da mercadoria: “para uma casa pronta, um ready-man!” (*ibidem*, p. 93b); em *Walking City* (1964), Ron Herron propõe uma cidade que possa se deslocar,

⁴ Koolhaas recebe a bolsa de estudos *Harkness*, direcionada para estudantes europeus que querem estudar nos Estados Unidos, e elabora tinha uma duração máxima de 21 meses e flexibilidade temática, o que lhe garantiu liberdade de ação (BARKI, LASSANCE, 2014, p. 6).

independente das especificidades geográficas; e, por fim, em *Instant City* (1969), Cook, Heron e Dennis Crompton promovem o acesso à cultura global a partir da presença instantânea de fragmento urbano no campo.



Figura 2: Plug-in-city.
Fonte: Archdaily.

Figura 3: Walking City.
Fonte: Research Gate.

Figura 4: Instant City.
Fonte: Tecne.

Embora tenha tido acesso e se formado à luz de professores que estavam por detrás dessas elaborações, Koolhaas buscou outras referências. Em paralelo à produção do *Archigram*, havia na Itália o grupo *Superstudio*, movimento também em diálogo com o efeito cultural da globalização e de caráter narrativo-utópico, com o grupo inglês como inspiração (CAÚLA, 2019, p. 96b). Liderado pelo arquiteto Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo Di Francia, a experiência italiana se converte em destino e Koolhaas se desloca até a Itália para buscar diálogo:

Um dia no Superstudio, que tinha um lindo estúdio no topo de uma colina, (...) um alto, magro, e triste jovem entrou e me disse: 'estou estudando na Architectural Association, um lugar totalmente dominado por terrível entusiasmo pela tecnologia...', disse Adolfo Natalini. (PIRIOU, 2021, p. 84 apud LEUR, 2022, tradução nossa)

A alternativa que oferecia o *Superstudio* estava em seu caráter negativo para criticar a absorção da globalização e do capitalismo na arquitetura. Em *Continuous Monument* (1969-1970), uma estrutura monumental criada a partir de

cubos, os *istogrammi*, superava-se a cidade: “sem funções definidas, sem equipamentos ou mecanismos. A utopia urbana de Superstudio resume-se a uma grande construção transparente e uniforme que está em todos e qualquer lugar” (CAÚLA, 2019, p. 98b).

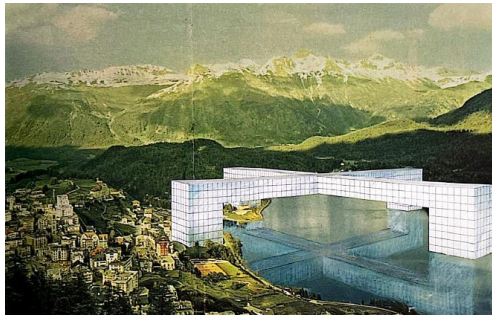


Figura 5: Continuous Monument.
Fonte: Exit Utopia.

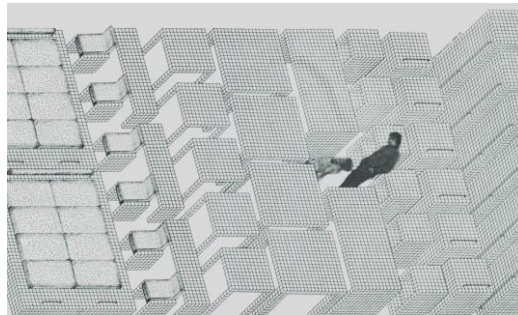


Figura 6: Istogrammi.
Fonte: Domus.

Em outra proposta, o caráter literário da projeção utópica aparece nas *Doze cidades ideais*⁵, em que

cada cidade ideal funciona como uma máquina de habitação sob um sistema autoritário que governa a sociedade. A singularidade deste projeto reside na sua publicação em forma de crônicas, associadas às imagens no seio da disciplina. (*Ibidem*, p. 98b)

Por fim, Koolhaas se afasta do grupo italiano por seu caráter contrário à elaboração arquitetônica, visto na postura de Natalini⁶. No entanto, existe na experimentação narrativa pela escrita um elo comum, articulando-se com a trajetória anterior de Koolhaas no cinema e no jornalismo, presente em sua produção futura.

⁵As doze cidades: 1. *2000-ton City*; 2. *Temporal Cochlea-City*; 3. *New York of Brains*; 4. *Spaceship City*; 5. *City of the Hemispheres*; 6. *Barnum Jr's Magnificent and Fabulous City*; 7. *Continuous Production Conveyir Belt City*; 8. *Conical Terraced City*; 9. *The Ville-Machine Habitée*; 10. *City of Order*; 11. *City of the Splendid Houses* e 12. *City of the Book*.

⁶ “Devemos rejeitar a arquitetura; se a arquitetura e o urbanismo são meramente a formalização das atuais divisões sociais injustas, então devemos rejeitar o urbanismo e suas cidades, ... o design deve desaparecer. A arquitetura é uma das superestruturas do poder. Podemos viver sem arquitetura” (NATALINI apud BÖCK, 2015, p. 125, tradução nossa).

O vínculo de Koolhaas com a ficção aparece na função de roteirista – e ator – do grupo 1, 2, 3, enz, formado por companheiros de escola. A experiência foi breve, com *The White Slave* (1969) como exemplo de produção e outros roteiros ao longo de sua trajetória na arquitetura (GARGIANI, 2008, p. 14). No entanto, Koolhaas revela encontrar paralelo entre ambas as esferas criativas:

Estou intimamente persuadido de que o trabalho de um roteirista e o de um arquiteto são dois processos fundados a partir da montagem, sobre a arte de encadear sequências programáticas, cinematográficas ou espaciais. (KOOLHAAS, 2006, p. 50, tradução nossa)



Fiktion

Rene Daalder &
Rem Koolhaas
THE WHITE
SLAVE

Figura 7: Grupo 1, 2, 3, enz.
Fonte: El croquis.

Figura 8: E-book *The White Slave*.
Fonte: Amazon.

A habilidade com a escrita recupera também seu ofício de jornalista na redação do *Haagse Post*, jornal holandês orientado à expansão dos horizontes investigativos. Em *Uma estreia internacional*, Kunstenaar Armando (1929-2018), proprietário do periódico, defende uma posição liberal para o funcionamento investigativo:

Não moralizar ou interpretar (artificializar) a realidade, mas intensificá-la. Ponto de partida: uma aceitação intransigente da realidade. (...) Método de trabalho: isolar, anexar. Assim: autenticidade. Não do criador, mas da informação. O artista que já não é mais um artista, mas um olho frio e racional. (ARMANDO apud LOOTSMA, 2007, p. 03)

Esta premissa auxilia na compreensão de como Koolhaas observa e incorpora a realidade em seus projetos, tornando seu percurso e resposta distintos ao dos arquitetos com quem dialoga. Em suas palavras, a falta de uma disciplina no jornalismo define “um regime de curiosidades, aplicável a qualquer assunto, e eu diria que esse ainda é um dos fatores importantes que movem minha arquitetura” (apud EISENMAN, 2013, p. 24).



Figura 9: New Babylon.
Fonte: Museu Reina Sofia.

Um dos assuntos que chega até a redação do *Haagse Post* é outra utopia, a partir de Constant Nieuwenhuys e sua experimentação urbana *New Babylon*. Koolhaas realiza uma entrevista com perguntas sarcásticas, pois considera ingênuo o caráter humanista da proposta (*ibidem*, p. 11), que tem referência no movimento da Internacional Situacionista⁷. Ao mesmo tempo, o encontro pode ter afetado Koolhaas, pois não havia nada que justificasse sua decisão em seguir pela arquitetura até a chegada de Constant.

Sobre a transição, Koolhaas argumenta: “comecei como jornalista. Existe um conflito entre a motivação de um jornalista, que é entender as coisas... e a motivação do arquiteto: mudar as coisas” (KOOLHAAS, 2012)⁸. Essa postura se consolida na publicação *S, M, L, XL* (1995), quando Koolhaas elaborou uma síntese de sua produção, inserindo projetos e textos que correspondem à

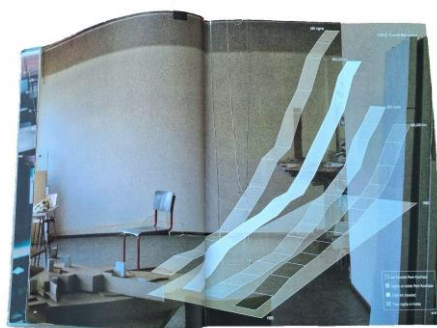
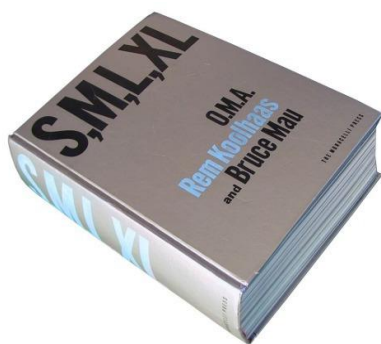
⁷ Movimento político e artístico do qual Constant fez parte. Destaca-se o caráter espontâneo e cotidiano do grupo, com inclinação para repensar a atividade arquitetônica; movimento que faria surgir, de “situações emocionantes”, “formas desconhecidas” DEBORD, 1997⁷, p. 698 in KAMIMURA, 2011, p. 08).

⁸ Entrevista de Koolhaas para o canal Dutch Profiles publicado em 2012 e disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H7qFd3Vcp54> (7'30”).

diversidade de escalas que estão referidas no título. São os projetos que foram elaborados estrategicamente em seu retorno à Europa, como apresenta o arquiteto Alejandro Zaera:

O seu regresso a uma atitude mais disciplinar - longe das suas experiências surrealistas - é caracterizado por referências dirigidas à arquitetura construtivista, à vanguarda holandesa, bem como pelas citações de Mies van der Rohe. O facto de a prática de Koolhaas durante esse período se ter centrado na participação em vários concursos, sobretudo internacionais (Parlamento em Haia, 1978; Residência do Primeiro-Ministro irlandês, 1979; Habitação em Berlim, projeto IBA, 1980; Parc de la Villette, 1983; EXPO'89, Paris, 1983; Câmara Municipal de Haia, 1985), prova a sua procura de reconhecimento profissional. (apud KOOLHAAS, 1990, p. 54)

Esta disputa narrativa também é analisada pelo crítico de arquitetura Hal Foster, que destaca, a partir da coautoria do livro, a articulação de Koolhaas com o designer Bruce Mau (1959-). No projeto do OMA para Biblioteca de Seattle (2004), quando a parceria se repete nos mesmos moldes, Mau comenta sobre sua participação: “A proposta central consiste em apagar as fronteiras entre a arquitetura e a informação, o real e o virtual” (MAU apud FOSTER, 2002, p. 22). O efeito disso é a desterritorialização das imagens, com caráter dinâmico, confuso e polissêmico, que é analisado por Foster como um discurso: “eles [os arquitetos] devem possuir linhas mercadológicas para todos os consumidores [S, M, L, XL]” (*ibidem*, tradução nossa).



Figuras 10 e 11: Volume e páginas iniciais do livro S, M, L, XL.
Fonte: Acervo pessoal.

Koolhaas, no entanto, não hesita em revelar o que está por detrás da publicação, que tem como base um redirecionamento estratégico para o escritório. Entrevistando o arquiteto holandês., Zaera questiona sobre as possíveis

decepções que fazem o arquiteto holandês precisar repensar o OMA. Koolhaas, no entanto, não revela constrangimento ao fazer este movimento:

Não houve decepção, mas uma complexificação. Estava bastante claro que o Escritório devia mudar para converter-se viável. Mas queríamos seguir fazendo o mesmo tipo de trabalho que estivemos fazendo: manter nosso compromisso com a invenção, com a experimentação... ou melhor, com a redefinição, que é talvez um conceito mais interessante que da experimentação... Seguimos totalmente comprometidos com isso e creio que não há em absoluto nenhum signo de capitulação: para sobreviver tivemos que mudar as condições de trabalho, imaginar outras formas de organização. Não é que desejássemos a estabilidade para podermos permitir uma vida fácil, senão pelo contrário, para podermos ser capazes de continuar com nossas especulações... (KOOLHAAS, 2005, p. 15, tradução nossa)

Essa equação de tornar sua atuação viável, mas também criativa e experimental dialoga com a dupla possibilidade afirmativa e contestatória iluminada por Agamben. Retoma também a ligação com Goethe: se há um interesse anacrônico com o retorno ao passado, em ambos os casos a atividade fim se estabelece no cotidiano. As diferentes perspectivas sob as quais Koolhaas é confrontado – por Goethe, *Fausto* e Fausto – abordam como as especificidades do seu tempo histórico permitem recuperar uma modernidade perdida. Em maior grau, de que forma a contradição da modernidade pode coexistir com o compromisso de pertencer de forma crítica e inventiva ao seu tempo.

3 Da ficcionalização

Koolhaas e Goethe como intérpretes históricos

O contexto histórico vivido por Goethe (1749-1832) foi marcado pela Revolução Industrial (1760-1840) e pela Revolução Francesa (1788-1789); eventos históricos que pôde observar em processo de maturação e incorporá-los como fonte de elementos narrativos em *Fausto*. Nesta medida, apesar de serem manifestações ancoradas em particularidades culturais distintas, uma na Inglaterra e outra na França, com Goethe se tornam contextos de uma época em transformação; caracterizam-se como impulsos para a modernidade na história e como literatura se universalizam a partir da trajetória de Fausto.

A Revolução Francesa despertou a possibilidade de uma individuação humana na esfera social e na busca de uma possibilidade de reformulação da realidade. O personagem manifesta essa oportunidade quando se coloca no ato V a conquista do “grande mundo” (VEDDA apud GOETHE, 2021, p. LXIX). Ao mesmo tempo, “a destruição da unidade, o desmembramento da solidariedade humana foi para Goethe uma experiência dolorosa fundamental resultante da Revolução” (*ibidem*, p. LXIX). Essa dicotomia permite compreender a disputa que Fausto enfrenta na tentativa de dominar a realidade.

A angústia medieval se converte em uma *fé na humanidade* articulada à condição revolucionária: *liberdade, igualdade e fraternidade*⁹. No entanto, na tragédia esses conceitos entram em disputa quando são submetidos ao efeito da Revolução Industrial e revelam os conflitos na transformação da sociedade. No percurso fáustico, isso se concretiza no horizonte contraditório do homem em seu metabolismo com a natureza:

Tais questões [sobre as resultantes da Revolução Industrial] têm sua origem num período de ruptura que Goethe presenciou *in statu nascendi*, conforme se pode dizer de seu encontro (e correspondente relato), em setembro de 1790, com duas máquinas à vapor – na denominação do poeta, *Feuermaschinen*, literalmente, máquinas de fogo – que bombeavam “massas de água” do subsolo na mina de prata de Tarnowitz, na antiga Silésia (hoje território da Polônia); ou seja, trata-se da Revolução Industrial e do decorrente impacto, que vem se acumulando por mais de duzentos anos, sobre seres humanos e natureza (MAZZARI, 2019, p. 16).

⁹ *Liberté, Égalité, Fraternité* é o lema conduzido pelos manifestantes durante a Revolução Francesa em nome de uma democracia liberal que reconfigura a estrutura política francesa. É citado nas constituições da França de 1946-1958.

Marcus Mazzari, pesquisador e professor de literatura comparada, aborda este conflito em *A dupla noite das Tílias* (2019), referindo-se ao episódio do incêndio que eliminou os vestígios de civilização no campo alagadiço onde se estabelece a construção da cidade. Esse ato revela o impasse da fragmentação social, visto que Fausto não consegue articular-se com Baucis, Filemon e seu entorno; e a referência às tílias revela o impacto das intervenções modernas no meio natural.

Goethe elaborou o ímpeto interventor fáustico a partir das grandes obras infraestruturais discutidas pelo jornal francês *Le Globe* (1824-1832), criado por Pierre Leroux (1797-1871) com Paul-François Dubois. Leroux era filósofo, economista, pacifista e membro do governo de inclinações socialistas¹⁰, o que justifica a aproximação à expectativa dos saint-simonianos¹¹. A perspectiva do grupo orientava-se por uma reflexão sobre como os mecanismos industriais poderiam beneficiar uma nova possibilidade para uma sociedade socialista, em que a estrutura urbana era elemento norteador e finalístico para embasamento desta postura.



Figura 13: Le Globe, 1824.
Fonte: Wikipedia.

¹⁰ Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Pierre-Leroux#ref947338>>. Acesso em: 04 de jul de 2024.

¹¹ Foi um movimento constituído a partir de seguidores de Henri de Saint-Simon (1760-1825), que atuava na discussão dos processos de industrialização a partir de viés socialista. Sua influência obteve alcance mundial.

Entre as intervenções suscitadas, destaca-se os canais de Suez, do Reno-Meno-Danúbio e do Panamá, cuja implicação estratégica vinha do apelo da articulação internacional para trocas comerciais a partir dos oceanos. Goethe conhecia essas perspectivas sobre a base de uma utopia, mas o fato desses três canais terem sido executados posteriormente demonstra o ímpeto de efetivação que guiava seu interesse no grupo. Com isso se detém que as obras eram mais relevantes que o caráter político-ideológico do plano de fundo, como comprova a expectativa produtiva que Goethe alimentava simultaneamente pelos Estados Unidos, influenciado pela independência do país em 1776.

O que ocorre na tragédia faz parte das especulações sobre obras de infraestrutura que permeiam o imaginário coletivo desse recorte histórico. Com Goethe, adquirem pela ficcionalização o afastamento necessário para iluminar as contradições ocultas nas especulações e na materialidade desses feitos.

Em Koolhaas, a interpretação ficcional da realidade se situa como abordagem *conceitual-metafórica*, sendo uma das três maneiras com a qual o arquiteto pode materializar suas propostas: há também as categorias *projetos idealizados* e *projetos realizáveis imediatamente*. Visto que vão respectivamente da mais abstrata à mais concreta, essa divisão denota o campo de atuação do escritório e alimentação da possibilidade ficcional com outras ambições.

A condição de arquiteto permeada pela carreira do cinema e do jornalismo, contamina as experimentações de Koolhaas, de modo que sua experimentação reflexiva adquire propriedades particulares. Para o pesquisador e escritor Christophe Van Gerrewey essa especificidade advém de uma perspectiva específica da modernidade no arquiteto holandês:

Os projetos do OMA tentaram formalizar e até exagerar mudanças pela arquitetura, no lugar de se opor a ela, ainda que isso não signifique que o trabalho do OMA tenha sido reativo ou crítico em relação aos desenvolvimentos arquitetônicos. *É preciso ser absolutamente moderno* –isso é verdade para Koolhaas, mas só seguindo a definição de Peter Sloterdijk: “O verdadeiro fundamento da modernidade não é revolução, mas explicitação.” A estratégia do OMA é fazer coisas visíveis arquitetonicamente – para imaginar o imediato futuro poucos antes que ele *tome lugar*. (2019, p. 14, tradução nossa)

Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture (1972) é a primeira aposta “conceitual-metafórica” de Koolhaas e torna-se oportunidade para investigação sobre a legitimidade da elaboração de Gerrewey: uma “explicitação” no lugar de “revolução”. O projeto gráfico-narrativo é desdobramento do trabalho defendido na Architectural Association em 1972, fruto da viagem de estudos realizada para a cidade de Berlim; a máquina a vapor de Goethe é o Muro de Berlim para Koolhaas.

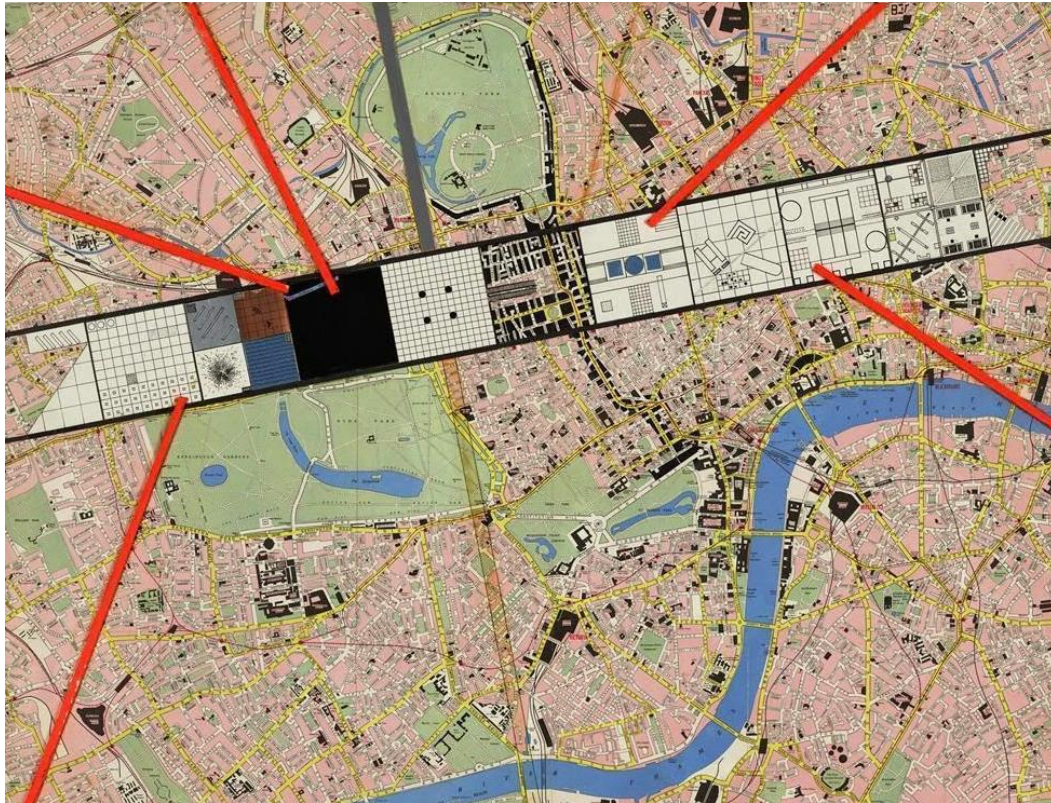


Figura 13: Exodus.
Fonte: Human's Scribbles.

Em uma macrointervenção urbana, dois muros contínuos são instalados em Londres para um desenvolvimento urbano autônomo, defendido como a parte “boa” da cidade. Os *voluntários prisioneiros da arquitetura* são aqueles que optam por aderir à estrutura programada em 11 espacialidades, cada uma delas com programação definida. A proposta é apresentada na publicação *S, M, L, XL* por meio de imagens e uma narrativa textual que estabelece o cotidiano entre elas; o objetivo geral é proporcionar uma vivência hedonista e isolada do entorno urbano, de modo que cada quadrante atende às demandas para uma satisfação dos instintos humanos e supre a necessidade de contato externo.

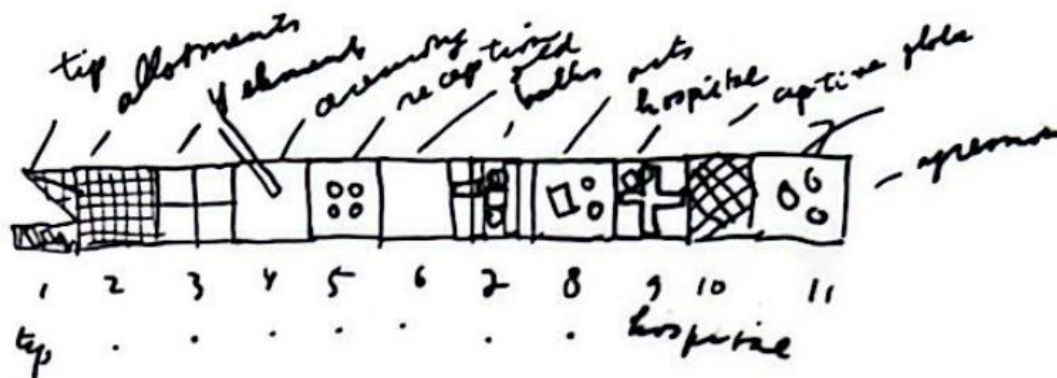


Figura 14: Croqui de Koolhaas para Exodus.

Fonte: Exit Utopia.

1. *The tip of the strip*: a zona de contato com a cidade de Londres, onde há uma requalificação do material londrino ao modo de operação intra-muros.
2. *The Allotments*: a seção de loteamentos contempla cada prisioneiro com uma parcela de terra, composto de área para cultivo e alojamentos de alto padrão construtivo; o índice é de alta previsibilidade, controlado os acessos à informação, como de jornais e rádios, de modo que o “tempo foi suprimido”, “mas o ar é pesado de alegria”.
3. *Park of the Four Elements*: estão representados o ar, o fogo, a água e a terra de forma independentes, mas igualmente divididas, e para cada uma delas há um clímax controlado, emotivo-alucinógeno no ar; artificial e vertiginoso no deserto; aventura de ondas gigantes na água; e na terra, um exercício intelectual a partir de uma montanha, do qual não se extrai mais do que a indecisão.
4. *Cerimonial Square*: uma praça para exercícios físicos e mentais.
5. *The Reception Area*: área de chegada dos recém prisioneiros, cujo objetivo é o treinamento para adequação à nova realidade pautada pela alimentação de sentidos negligenciados do lado externo, sentidos estes de “luxo e bem-estar”; os recém-chegados podem fazer proposições que são aceitas e consideradas sem constrangimentos.
6. Reúne uma escada rolante e uma área delimitada da Londres original.
7. *The Baths*: área de banho é oportunidade para gozo do corpo, com a união de exposição da privacidade e formulações coletivas, no âmbito das “fantasias”, “desejos e impulsos ocultos”.

8. *The Square of the Arts*: é considerada a zona industrial da *strip*, de modo que a ideia de “arte” se relaciona com a de “produção”; são três edificações, sendo uma delas um museu, cuja ausência de conteúdo nas molduras posiciona uma relação com o passado.
9. *The Square of the Globe Captive*: a partir de uma grelha regular, emergem edifícios com especificidades reconhecidas e referenciadas a arquitetos, movimentos e artistas.
10. *The Institute of Biological Transactions*: subversão e desmoralização da ideia de cura a partir de quatro ambientes hospitalares, nos quais a estrutura qualificada para o tratamento de doenças respeita o ciclo de vida de seus voluntários como um compromisso experimental e não humanista; em uma esteira, são exibidos os doentes para serem avaliados e caso sejam selecionados, são convidados por médicos para estudos, sem compromisso, de seu caso - se não houver interesse, a esteira leva ao cemitério; medida que alinha a ruptura com os problemas da velhice e rebate na maturação precoce dos recém nascidos.
11. *Invisible Park of Aggression*: é uma medida de retomar características agressivas do velho mundo, mas que neste novo é capturado como uma necessidade de liberação energética; lutas ocorrem de forma gratuita e deliberada.

A expressão gráfica e arquitetônica da proposta remete ao Muro de Berlim, mas ultrapassa essa imediatez para uma atitude reflexiva sobre o impacto da visita. Koolhaas revela o que o levou até lá: “intuição, insatisfação com a ingenuidade acumulada do final dos anos 1960, o simples interesse jornalístico me levam a Berlim (de avião, trem, carro? Na minha memória, de repente, estou lá) para documentar o Muro de Berlim como Arquitetura (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 216, tradução nossa). A resposta para a inquietação de seu contexto aparece na reflexão sobre a arquitetura:

Não havia sentido em construir a gramática desse novo tipo de evento. Sim, alguém poderia olhar para as primeiras seções do muro definitivo, ler nelas um estilo ou uma linguagem como a estética de Olivetti, conectá-la ao modernismo, declará-las entediadas, imaginar camadas frenéticas de dispositivos como compensação. Mas, na véspera do pós-modernismo, aqui estava a prova inesquecível (para não dizer final) da doutrina “menos é mais”...

Eu nunca mais acreditaria na forma como o principal recipiente de significado. (*ibidem*, p. 227, grifo nosso, tradução nossa)

A perspectiva de “explicitação” não surge em uma questão formal, mas na discussão que Koolhaas propõe com Exodus. Para isso, opta-se por estabelecer o caráter ficcional sugerido por Felicity Scott (2003), como forma de escape da dicotomia entre utopia e distopia. Sua defesa é pautada a partir de Etienne Balibar e Jacques Rancière, da qual se pode traduzir a ficção como um movimento resultante de ação a partir de uma reorganização de signos e imagens.¹² Para observar essa manipulação, recorre-se a exposição de Koolhaas sobre os exemplos da ingenuidade que ele detecta:

Archigram estava no auge de seu poder e grupos com o Archizoom e Superstudio estavam concebendo histórias arquitetônicas que supunham a vasta expansão do território da imaginação arquitetônica... **“Exodus ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura” foi uma reação a essa ingenuidade: um projeto para enfatizar que o poder da arquitetura é mais ambíguo e perigoso.** Baseado em um estudo do “Muro de Berlim como Arquitetura”, Exodus propõe apagar uma seção central de Londres e estabelecer lá uma zona de vida metropolitana – inspirada em Baudelaire – e para proteger essa zona da antiga cidade com muros, criando o máximo de *divisão* e *contraste*. A população de Londres podia escolher: aqueles que quisessem ser admitidos nessa zona de hiper densidade se tornariam “Os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura” (KOOLHAAS apud SCOTT, 2003, p. 82, grifo nosso, tradução nossa)

A “ambiguidade e o perigo” revelam um discurso menos objetivo em comparação com as experimentações utópicas e distópicas do seu entorno. Elia Zenghelis, colaborador em Exodus, dimensiona o ponto focal projetado no Archigram e no Superstudio como “principalmente para a crítica à Megaestrutura” (ZENGHELIS apud SCHAIL, MÁCEL, 2004, p. 260, tradução nossa). Para o grupo inglês, os pesquisadores Lieven de Cauter e Hilde Heynen recuperam, a partir de

¹² “Etienne Balibar e Jacques Rancière também se voltaram recentemente para as virtudes políticas de construir ficções. Para Balibar, isso gira em torno da necessidade de identificar, por meio da experimentação e da experiência, lugares de ficção para a vida política diante do encerramento das noções de utopia. Para Rancière, da mesma forma, a ficção oferece um espaço de projeção que é menos utópico e mais virtual. Como ele explica, “A política da arte, como todos os campos do conhecimento, constrói ‘ficções’ — ou seja, reorganizações materiais de signos e imagens, de relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer” (SCOTT, 2003, p. 97, tradução nossa).

Zenghelis, a contraposição de estabelecer, “em vez de ficção científica, quase uma monumentalidade classicista; em vez de arquitetura móvel, descartável e pré-fabricada, imutabilidade eterna; em vez de consumo, experimentação; em vez de nomadismo, um coletivismo sedentário” (*ibidem*, p. 269, tradução nossa).

Para o grupo Italiano, o questionamento parte da megaestrutura com o “princípio de parcelamento da faixa em quadrantes e o da intenção declarada de dispersá-la e construí-la em segmentos pela cidade” (*ibidem*, p. 260, tradução nossa). Esta referência se aproxima ao *Continuous Monument*, pela escala e semelhança visual com o muro de *Exodus*. No entanto, o caráter poético visto em Koolhaas se relaciona também com outro projeto, *The 12 Ideal Cities*, “no sentido de como se põe em causa a si próprio e às expectativas e presunções do leitor” (LOOTSMA, 2007, p. 11, tradução nossa).

O arquiteto Bart Lootsma segue sua leitura com a defesa de que as críticas em *Exodus* estão mais relacionadas à Constant: as atividades que Koolhaas elabora para cada segmento previsto na *strip* estão próximas à perspectiva de *Homo Ludens*¹³, utilizada para a elaboração de *New Babylon*, em que há a premissa de contorção da ideia de projeto a partir de uma prática cotidiano-espontânea. A crítica é visível nos questionamentos “cínicos” de Koolhaas:

A entrevista em si começa com perguntas cínicas, como: “De que serviria um mundo em que todos pudessem brincar e ser criativos se as pessoas não quisessem isso?” e: “Podemos imaginar que, se você pode e talvez vá a qualquer lugar, a longo prazo não seria mais um desafio se mover. Especialmente se as diferenças na natureza desaparecerem. Viajar não se tornaria tão sem sentido, que ninguém teria mais ânimo para isso?” Nesse sentido, a entrevista com Constant prenuncia a crítica à arquitetura radical dos anos 60 que Koolhaas apresentaria em *Exodus*, seu projeto final na AA. (*ibidem*, p. 10, tradução nossa)

Isso se manifesta nas descrições das atividades que ocorrem em *Exodus*, que vão desde o culto ao “luxo e bem-estar” na *Reception Area*, para recarregar os sentimentos escassos em sua experiência cotidiana; no conforto das casas de alto padrão construtivo e tudo o que é necessário para sua reprodução diária; até o descarte dos corpos dos prisioneiros quando acometidos por enfermidades que

¹³ O conceito é extraído da publicação *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* de 1938, cuja autoria é do historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945).

não interessam ao corpo de médicos do *The Institute of Biological Transactions* para investigação.

Além dessa contradição em torno do humanismo no percurso dos prisioneiros, está bloqueada toda fonte de informação cotidiana: “Os jornais são proibidos, os rádios misteriosamente desordenados, todo o conceito de ‘notícias’ridicularizado (...)” (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 19, tradução nossa). Nesse sentido, Scoot defende que

Exodus apresentou uma retirada das relações sociais, econômicas e espaciais atuais, que levou à ruína de uma capital metropolitana e suas instituições. Mas ao buscar modos de vida política e ação revolucionária, os ocupantes se encontram não fora de um sistema disciplinar, mas presos a um sistema regulatório. Encurtando a alegação de ter superado a dialética (as partes boa e má da cidade), a zona demarcada pelo muro espelha a lógica recuperativa daquilo que tenta escapar. (2003, p. 84, tradução nossa)

O impulso do Muro de Berlim termina por se ampliar para as discussões no campo da arquitetura e suas implicações na sociedade. O caráter de explicitação aludido por Gerrewey se confirma em Exodus na medida de uma saída expositiva e dúbia da ingenuidade que Koolhaas pretende contrapor. A ficção é contemplada por essa característica difusa de objetivo e conduz à finalização da apresentação da proposta com o poema *Rêve parisien* (1857), de Charles Baudelaire (1821-1867):



Figura 15: Paris.
Fonte: The Guardian.

De ce terrible paysage,
Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit.¹⁴

Baudelaire apresenta no poema o processo de urbanização em Paris a partir do plano urbanístico da cidade (1853-1870) sob o comando de Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), então prefeito da cidade. Por meio da transformação da paisagem, o poeta revela a dualidade sob a qual se está submetido com a modernização que se sucedeu. Esta leitura se aproxima da defesa da ambiguidade – e perigo – da arquitetura; o ato de não projetar utopicamente, nem de criticar na forma de distopia, afasta Koolhaas dos movimentos vanguardistas do seu tempo, sem o impedir de refletir sobre a realidade a partir deles. Em *Exodus* cabem o entusiasmo técnico, a descrença do projeto e o ideal humanista, reproduzindo-os e contestando-os ao mesmo tempo. Com isso,

O OMA engajou essa condição de produção para produzir um efeito autoconsciente ou crítico viajando em uma proximidade peculiar com as forças instáveis modeladas pela arquitetura. Mas talvez uma conexão mais importante seja a aceitação do valor crítico do fantástico ou fictício. A ficção não é apenas uma fuga da realidade, mas pode produzir uma retirada engajada. (SCOTT, 2003, p. 96, tradução nossa)

Este é o último trabalho de Koolhaas na Europa antes de ir para Nova York, mas a atuação do arquiteto no solo americano preserva os elementos dessa ligação ficcional e cotidiana. O que se altera é que, em sua publicação *Nova York Delirante* (1978), a perspectiva do duplo reaparece em um ambiente distinto: “O manhattanismo é a doutrina urbanista que suspende diferenças irreconciliáveis entre posições mutuamente excludentes”. (KOOLHAAS, 2008, p. 190).

Essa imagem faz parte do *manifesto retroativo*, que se estabelece como um retrato da ilha de Manhattan na vida do século XX. No entanto, não há uma defesa de reconstituição histórica: a ficção reaparece com a liberdade de montagem do retrato de Manhattan.

Este livro é uma interpretação daquela Manhattan que confere aos seus episódios aparentemente descontínuos - e até inconciliáveis - um certo grau de coesão e coerência, uma

¹⁴ Primeiros quatro versos do poema. Tradução literal: Dessa terrível paisagem, / Tal como nenhum mortal jamais viu, / Esta manhã ainda a imagem, / Vaga e distante, me encantou. Original completo disponível em: <https://fleursdumal.org/poem/228>.

interpretação que quer mostrar Manhattan como produto de uma teoria não formulada, o manhattanismo, cujo programa - existir num mundo totalmente fabricado pelo homem, isto é, viver *dentro* da fantasia - era tão ambicioso que, para se tornar realidade, nunca podia ser enunciado abertamente. (*ibidem*, p. 26)

Como está oculto para a história da arquitetura, Koolhaas assume o lugar de desvendar: segundo o arquiteto Luís Santiago Baptista, isso ocorre em uma sucessão de combinações contrárias, sendo “‘heróica e historicista’, ‘afirmativa e revisionista’”, mas também “‘descritiva e especulativa’, ‘analítica e propositiva’” (BAPTISTA, 2008). Isto implica que há para Koolhaas uma dimensão de instrumentalização com essa pesquisa para fazer parte de sua atuação como arquiteto; a especulação de sua leitura não torna abstrato o resultado, mas esta é compreendida como estratégia: “Apenas pela reconstrução especulativa de uma Manhattan perfeita é que se poderão entender seus êxitos e fracassos monumentais” (KOOLHAAS, 2008, p. 28).

Diante da liberdade de autoria, Koolhaas se ancora no escritor russo Fiódor Dostoievski (1821-1881): “Por que temos uma mente senão para fazermos as coisas à nossa maneira?” (*ibidem*, p. 25).

A postura adotada recupera a orientação do diretor do jornal *Haagse Post*, que “considerava a poesia como resultado de uma seleção (pessoal) da realidade” (LOOTSMA, 2007, p. 04). Essa “realidade” foi experimentada em entrevista a Le Corbusier, Constant e outras figuras de prestígio, como o cineasta italiano Federico Fellini – mas que foram exceções na sua atividade como jornalista. Como habitual, seus assuntos giravam em torno de literatura, filmes, política e da cultura *kitschy*, revistas de banalidades e de sexo (*ibidem*, p. 01). Koolhaas adquiriu, assim, um repertório diversificado para observação da cidade, considerando suas variáveis menos canônicas.

Esse é o caso de *Coney Island*, um setor dedicado a parques de diversões situado em costa afastada da centralidade econômico-social de Manhattan, com acesso precário e compatível com o estatuto moral de suas atividades (KOOLHAAS, 2008, p. 51): “a reputação de Coney Island despenca na mesma medida em que sua popularidade aumenta” (*ibidem*, p. 59). Essa contradição está atrelada à artificialidade alienante e hedonista proporcionada pelo parque, que reunia uma série de eventos.



Figura 16: Luna Park em Coney Island.
Fonte: Declad.

Os pesquisadores Guilherme Wisnik e Heloisa Lupinacci, em *Coney Island e o divertimento irresponsável* (2010), recuperam o parque como destino do “fantástico e do desinibido” e que se torna motivo para aspirações poéticas, como novela *Freud in Coney Island and Other Tales* (1909) de Norman M. Klein. Nela, há um uso dinâmico entre ficção e fato, visível no encantamento do psicanalista francês com fantasias bíblicas entre “estátuas com sexo à mostra”, incêndios propositalmente ou meninos vestidos de Mefistófeles fazendo estrepolias (WISNIK, LUPINACCI, 2010). Esta última cena está presente também na ficção de Koolhaas:

Espalhados por esse Pavimento das Maravilhas, meninos vendem pipocas e amendoins, vestidos como Mefistófeles para ressaltar a natureza faustiana do pacto que se faz em Dreamland [nome do parque]. Eles formam um exército protodadaísta: todas as manhãs, a supervisora Marie Dressler, famosa atriz da Broadway, ensina-lhes conteúdos nonsense: brincadeiras e frases enigmáticas e sem sentido que ao longo do dia semearão a incerteza nas multidões (KOOLHAAS, 2008, p. 70).

A perspectiva de pacto e o caráter sarcástico emanado pela figura de Mefisto estão representados em outras atrações. Uma das principais se chamava *Ferrovia Pula-Sela*, que consistia na colisão entre dois trens que transitavam em alta velocidade no mesmo trilho: 32 pessoas diante de mais 32 sofrem o impacto

para, em seguida, notarem que estão bem (*Ibidem*, p. 83). Outra atração consistia na simulação de um incêndio que acometeria parte do parque, desafiando o limite com a realidade. Em uma catástrofe real, contudo, um incêndio acidental devasta todas as instalações do parque, levando a *Dreamland* a decretar seu fim (*Ibidem*, p. 101).



Figura 17: Incêndio em Dreamland.
Fonte: Museum of the city of New York.

Junto às provocações morais à convenção formal da cidade, Koolhaas observa na atmosfera de Coney Island uma inversão semelhante diante dos parâmetros tecnológicos. Em contraste com a posição tradicional de incorporação dos avanços técnicos nos edifícios, como afirmação do progresso científico e controle das legalidades naturais, no parque isso é absorvido com humor: “o que mais zomba das leis da gravidade, é o que arrebatava a multidão” (*ibidem*, p. 55). A diferença está no fato de que,

Em menos de uma década, eles inventaram e estabeleceram um urbanismo baseado na nova “Tecnologia do Fantástico”: uma conspiração permanente contra as realidades do mundo externo. Esse urbanismo 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).

Está nesta captura tecnológica a defesa retroativa de Koolhaas: “Coney Island é uma Manhattan embrionária” (*ibidem*, p. 49). Assim, há o deslocamento narrativo dessa atmosfera lúdica para o campo de disputa da cidade, que o arquiteto holandês apresenta como necessário, mas também como retrocesso funcional:

A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial (...) reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter o espaço bruto em escritórios. (*ibidem*, p. 111)

Isto não impede que Koolhaas observe especificidades frente às convenções da arquitetura ocidental. Para isso, recorre-se à reconstituição da sua argumentação no livro, com observação dos conceitos capazes de abordar fenômenos espontâneos que tomam forma na cidade e podem ser incorporados à gramática arquitetônica para reaplicação.

A dispersão voluntária do parque em Coney Island diverge da retícula central de Manhattan, na qual se estabelece uma condição de “ilha” sob aspecto de que “a cidade já não consiste numa textura mais ou menos homogênea — um mosaico de fragmentos urbanos complementares — agora cada quadra está sozinha como uma ilha, entregue fundamentalmente a si mesma” (*ibidem*, p. 122). Do isolamento emerge a consideração de uma *massa crítica* (1), posto que a simples materialidade do edifício é capaz de denotar sua “*expressão monumental*”:

Essa categoria de monumento apresenta uma ruptura radical, moralmente traumática, com as convenções do simbolismo: sua manifestação física não representa um ideal abstrato, uma instituição de excepcional importância, uma expressão tridimensional inteligível de uma hierarquia social, um memorial; simplesmente é ele mesmo e, devido ao puro volume, não pode deixar de ser um símbolo — vazio, aberto a um significado como um painel fica disponível para um anúncio. É um solipsismo, celebrando o simples fato de sua existência desproporcional, o desdour de seu próprio processo de criação. (*ibidem*, p. 125)

A autonomia enunciativa desta massa “esvaziada” de sentido e ao mesmo tempo “monumental” está atrelada a outro conceito, que segue com o caráter desmoralizador da história da arquitetura. Parte desta subtração qualitativa do

edifício foi denominada por Koolhaas de *lobotomia* (2), conceito este que se estabelece na ausência de rebatimento do uso na fachada, a forma-função:

Os edifícios têm um interior e um exterior.

Na arquitetura ocidental, há o postulado humanista de que é desejável estabelecer uma relação moral entre ambos, de maneira que o exterior faça certas revelações sobre o interior, que, por sua vez, as corrobora. A fachada “honesta” fala das atividades que ela oculta. Contudo, matematicamente, o volume interno dos objetos tridimensionais aumenta em saltos cúbicos e o recipiente, apenas em passos ao quadrado: uma superfície cada vez menor tem de representar uma atividade interna cada vez maior. (*ibidem*, p. 126)

A materialização desse arranjo conceitual, da *massa crítica monumental* e da *lobotomia*, tem efeito no Downtown Athletic Club, construído em 1931 com 38 andares e uma apresentação externa que não corresponde à multiplicidade de programas que comporta em seu interior. Cada pavimento pode abrigar um contentor de atividades peculiares, como no sétimo andar, onde há um campo de golfe que recupera os jardins e demais elementos ingleses para a prática do esporte:

Entre todos os andares, o campo de golfe interno — no 7. andar — é a iniciativa mais radical: o transplante de uma paisagem “inglesa” de vales e colinas, um córrego estreito que serpenteia pelo retângulo, grama verde, árvores, uma ponte, tudo de verdade, mas taxidermizado na materialização literal do “prado nas alturas” anunciado pelo teorema de 1909. O campo de golfe interno é, ao mesmo tempo, eliminação e preservação: tendo sido extirpada pela metrópole, a natureza agora ressuscita dentro do arranha-céu simplesmente como apenas uma de suas infinitas camadas, um serviço técnico que ampara e refresca os metropolitanos em sua vida exaustiva. (*ibidem*, p. 185)

A artificialização do natural, presente em Coney Island, reaparece sem o escárnio típico, mas contribui para a subversão dos parâmetros da arquitetura. A diversidade do programa é enriquecida com a configuração de andar pouco acima: dentro de um vestiário, será possível encontrar homens nus comendo ostras com luvas de boxe (*ibidem*, p. 184). Assim, a leitura do edifício passa a ser delimitada não por sua arquitetura, mas pela dinamização de seus usos.

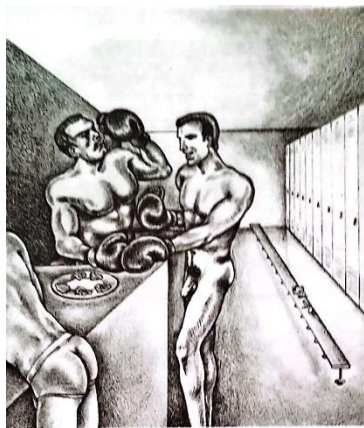


Figura 18: Downtown Athletic Club.

Fonte: New York State of Mind.

Figura 19: Nono andar do Downtown Athletic Club.

Fonte: Nova York Delirante.

Nessa medida, o edifício se converte em “uma máquina empregada para gerar e intensificar formas desejáveis de contato humano” (*ibidem*, p. 180). Visto o plano de fundo dessa elaboração, Koolhaas argumenta que

com o Downtown Athletic Club, o modo de vida, a técnica e a iniciativa americana superam definitivamente as modificações teóricas no estilo de vida que as diversas vanguardas europeias do século xx vêm propondo insistentemente, sem nunca conseguir impô-las. (*ibidem*)

A conscientização desse feito americano frente ao continente europeu aparece para Koolhaas no edifício Rockefeller Center. Isto pode ser visto na leitura do grupo de trabalho do projeto, que observa as incompatibilidades de Manhattan como base projetual: “o máximo de congestão com o máximo de luz e espaço” (apud *ibidem*, p. 207). De um lado, a *cultura da congestão* (3) é para Koolhaas a “cultura do século XX” (*ibidem*, p. 151), postas as formulações artificiais dos contenedores sociais da cidade para intensificação de seus usos; do outro, a

equação luz e espaço é resultado da Lei de Zoneamento de 1916, que passa a definir os parâmetros urbanísticos das quadras da ilha.

A lei faz parte do processo de regularização da situação urbana para estabelecer os parâmetros de altura e recuos para os edifícios (*ibidem*). Essa é uma resposta aos sombreamentos que passaram a impactar a vida de vizinhos e que evidenciaram um caráter coletivo para a questão isolada das quadras, de modo que a multiplicação de solo dos arranha-céus precisou de certo limite (*ibidem*, p.134). No entanto, no lugar de ver isso como restrição, Koolhaas vê a lei de zoneamento como um “projeto de design”: “Num clima de euforia comercial em que o máximo permitido por lei é imediatamente transposto para a realidade, os parâmetros tridimensionais “restritivos” da lei sugerem toda uma nova ideia de metrópole” (*ibidem*, p. 136).



Figura 20: Rockefeller Center.
Fonte: Amon Carter.

O lugar da criação demonstrada no desenvolvimento do Rockefeller supera a ideia de um gênio-criador. O pragmatismo pela coletividade, que gera a lei de zoneamento e organiza a espontaneidade da cidade, tem reflexo na consciência adquirida no corpo de profissionais que elabora o edifício:



Figura 21: Grupo de trabalho para o Rockefeller Center.
Fonte: Glauco Tonon, 2020.

Arquitetos, engenheiros, construtores, especialistas imobiliários, financistas, advogados — todos contribuíram com uma parcela de sua experiência e mesmo de sua imaginação. [...]

Como não há nenhum responsável individual pela criação de sua forma definitiva, a concepção, o nascimento e a realidade do Rockefeller Center têm sido interpretados — dentro do sistema tradicional de avaliação arquitetônica — como uma complexa solução de compromisso, um exemplo de “arquitetura de comitê”. (*ibidem*, p. 209)

Para definir a arquitetura do edifício, há um concurso interno entre os arquitetos que compõem o comitê projetual e chega-se a cinco propostas. Koolhaas destaca o posicionamento de Raymond Hood, arquiteto que fazia parte do grupo e que não teve a sua proposta escolhida; no entanto, não existe ressentimento de sua parte com a decisão acordada pelo comitê:

A rejeição dos projetos pessoais em favor do diagrama estabelecido durante o brainstorming da comissão não provoca ressentimentos. Quando Hood descreve a mecânica da comissão — a derrocada do filisteísmo pela criatividade —, parece, ao menos uma vez, estar sendo sincero. “Longe de ser uma desvantagem, estou convencido de que essa disciplina de ser obrigado a fazer um projeto que se sustente financeiramente em seus próprios pés e submeter seus materiais e detalhes a uma análise crítica constante leva à honestidade e à integridade do plano. Sob esse estímulo, as teias do capricho, do gosto, da moda e da vaidade são removidas, e o arquiteto se vê diante dos elementos e fundamentos que constituem a verdadeira arquitetura e a verdadeira beleza”. (*ibidem*, p. 222)



Figura 22: Raymond Hood.
Fonte: Architectuul.

Nessa circunstância, o arquiteto aparece mais como um articulador entre as esferas de decisão do que como protagonista da criação, pois está em Manhattan: “o manhattanismo é a doutrina urbanista que suspende diferenças irreconciliáveis entre posições mutuamente excludentes; (...) ele precisa de um representante humano. (...) Esse representante é Raymond Hood.” (*ibidem*, p. 200). No entanto Koolhaas destaca que a articulação do comitê não é uma medida a ser vista de modo convencional, uma vez que o produto dessa arquitetura gera “resultados absurdos” (*ibidem*, p. 209):

Beleza, utilidade, dignidade e serviço devem combinar-se no projeto concluído. O Rockefeller Center não é grego, mas sugere o equilíbrio da arquitetura grega. Não é babilônico, mas retém o sabor da magnificência da Babilônia. Não é romano, mas possui as sólidas qualidades de volume e força de Roma. Ele não é o Taj Mahal, ao qual se assemelha na composição volumétrica, embora tenha captado o espírito do Taj — altivo, generoso no espaço, tranquilizante em sua serenidade. (*ibidem*, p. 236)

A sobreposição de referências contraditórias e “absurdas” para definição do Rockefeller Center alude ao caráter surrealista do *manifesto retroativo*, que aparece em seu título *delirante*. Para o arquiteto, a contribuição do movimento vanguardista parte do modelo de captura e sistematização da realidade: “um método racional que não pretende ser objetivo, pelo qual a análise se torna idêntica à criação” (KOOLHAAS apud GARGIANI, 2008, tradução nossa). Essa articulação – “análise e criação” – propõe que os conceitos de *massa crítica*, *lobotomia* e *congestão* se deslocam para o campo da produção arquitetônica de Koolhaas.

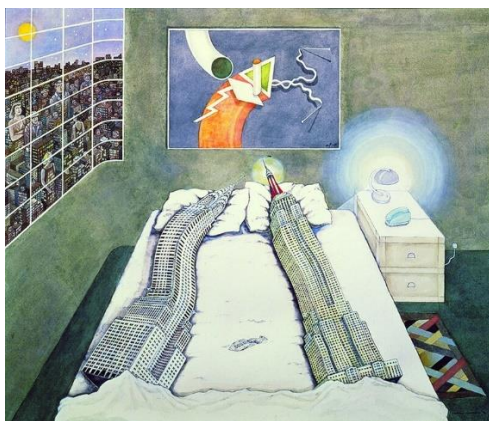


Figura 23: Ilustração de Madelon Vriesendorp para Nova York Delirante.
Fonte: NYC Urbanism

Este é o tema do último capítulo, no qual Le Corbusier e Salvador Dalí são confrontados com o Método Crítico-Paranóico elaborado pelo espanhol. Apesar de se odiarem (*ibidem*, p. 268), Koolhaas institui que toda intervenção de mudança cultural é um ato CP e, por isso, inclui Corbusier neste sistema (*ibidem*, p. 278). Dessa aproximação, nota-se que a divergência pessoal entre ele e Dalí revela dois caminhos para a manifestação surrealista, visível na forma como capturam a cidade:

A “descoberta” de Dalí de uma Manhattan antimoderna foi estritamente verbal, e sua conquista, portanto, completa. Sem lhe adulterar o físico, ele remodelou a metrópole como um acúmulo antifuncional de monumentos atávicos envolvidos num processo de contínua reprodução poética. Cerebral como é, esse projeto prontamente ocupa seu lugar de direito como uma das “camadas” que constituem Manhattan. Le Corbusier também age sob a influência do delírio especulativo de Manhattan. “De dia ou de noite, a cada passo em Nova York encontro pretextos para reflexão, para construções mentais, para sonhos extraordinários, estimulantes amanhã ao alcance da mão”. Mas seu projeto para Nova York é literal, arquitetônico e, portanto, mais implausível que o de Dalí. (*ibidem*, p. 301)

Existe a especificidade de uma ação artística frente à de um arquiteto, dado o caráter de realidade que o segundo precisa dominar. Contudo, a atenção ao caráter literal da abordagem de Le Corbusier denota mais a especificidade da leitura do arquiteto suíço, que não pode fazer conciliação com a congestão: a solução precisa pôr a cidade abaixo e a suprimir. Para Koolhaas, isso demonstra que não pôde compreendê-la:

Ele não sabe que, em Manhattan, as teorias são apenas táticas diversionistas, mero envoltório decorativo das metáforas fundadoras essenciais.

E o urbanismo de Le Corbusier não tem nenhuma metáfora, exceto a de anti-Manhattan, que, em Nova York, não é propriamente uma teoria sedutora. (*ibidem*, p. 312)

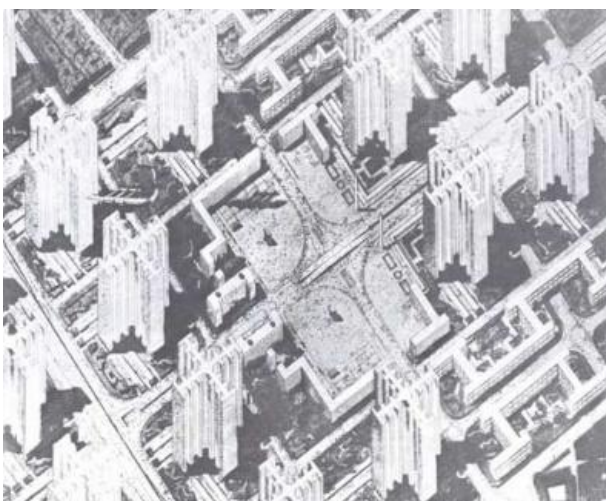


Figura 24: Ville Radieuse de Le Corbusier.

Fonte: Archdaily.

A necessidade metafórica retoma a tecnologia do fantástico de Coney Island e alude à divisão *conceitual-metafórica* que nomeia as vertentes ficcionais do OMA. Em *Nova York Delirante*, que é uma construção conceitual e metafórica, Koolhaas opta por um final ficcional. Aqui, optou-se por destacar *The City of The Globe Captive* (1972), atrelado à *Exodus*, e *O Conto da Piscina* (1977), que está presente em outro projeto, a *Villa Dall'Ava*¹⁵.

Em *Exodus*, *The City of The Globe Captive* ocupa a nona quadra no espaço entre muros. Nela, observa-se a transmutação da Lei de Zoneamento de 1916 com o estímulo para a criatividade defendido por Koolhaas: a legislação formula uma base comum para os edifícios, isto é, permite o aproveitamento máximo da quadra para os primeiros pavimentos, e o topo dos edifícios é convocado a uma produção autêntica. Koolhaas transforma Nova York em um “laboratório urbano” e utiliza essa liberdade criativa dos edifícios para parafrasear referências de sua trajetória, inclusive as europeias (GARGIANI, 2008, p. 15).

¹⁵ *The city of the Captive Globe* e *O conto da piscina* são parte do Apêndice: uma conclusão ficcional, que inclui também *Hotel Sphinx* (1975-76), *Nova Welfare Island* (1975-76) e *Hotel Welfare Palace* (1976).

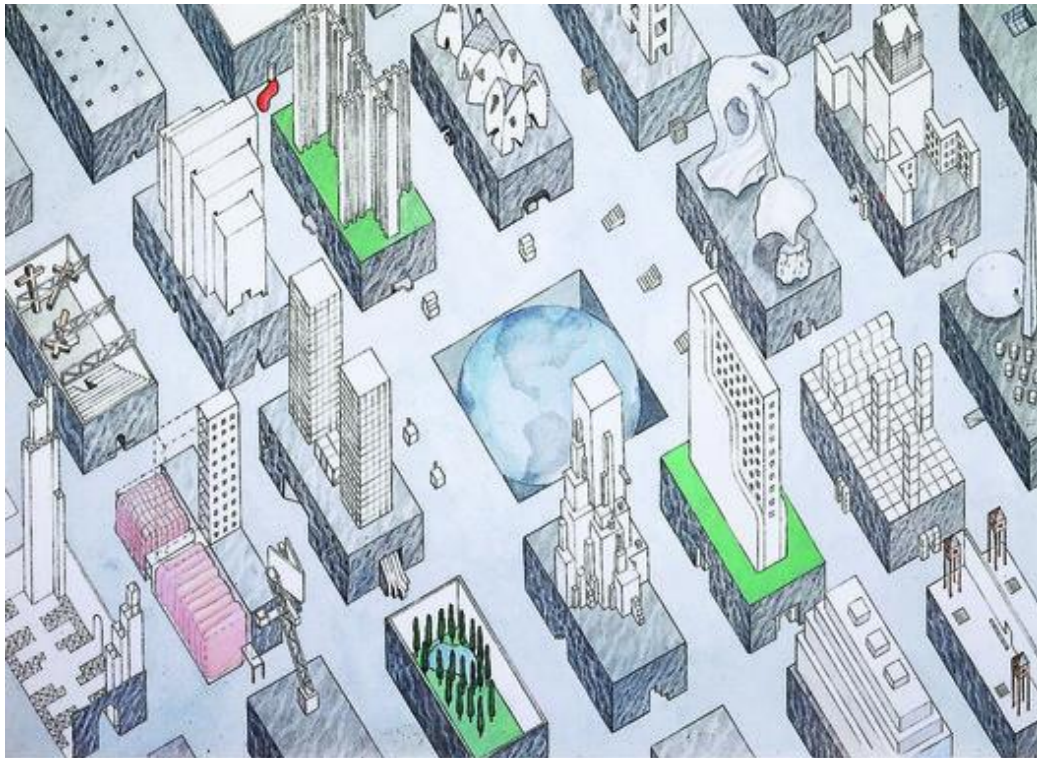


Figura 25: The City of the Captive Globe.
Fonte: Archdaily.

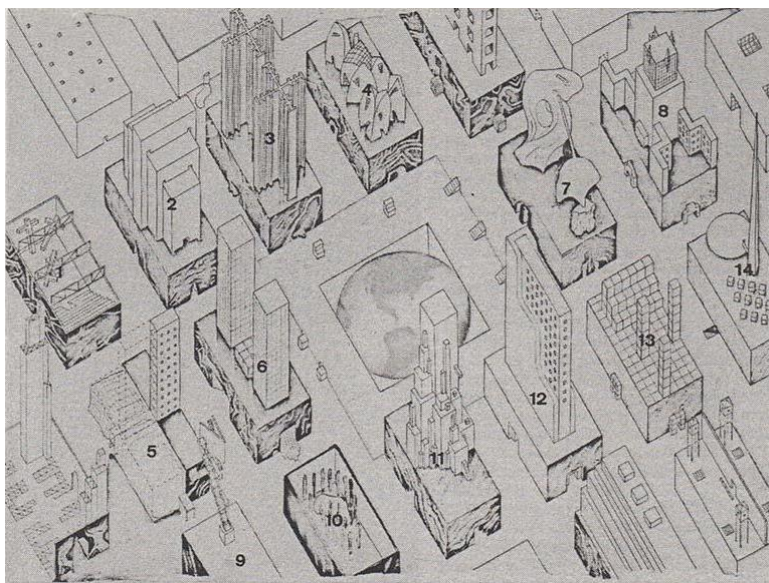


Figura 26: The City of the Captive Globe com referências. 1) Religion in ruins; 2) A subconscious portrait of O.M. Ungers' architecture; 3) Two towers of Le Corbusier's Plan Voisin in the grass; 4) The Cabinet of Dr. Caligari; 5) The Waldorf-Astoria Hotel; 6) Homage to Mies; 7) Dalí's Architectural Angelus, 1933; 8) Ivan Leonidov's Ministry of Heavy Industry; 9) El Lissitzky's Lenin's stand; 10) Outdoor indoor; 11) Malevich's Architekton; 12) RCA Building, Rockefeller Center, 1933; 13) Homage to Superstudio; 14) Tylon and Perisfera by Wallace Harrison.
Fonte: Socks.

No *Conto da Piscina*, Koolhaas aborda a viagem até Manhattan feita por nadadores russos. A história começa com um estudante de arquitetura em Moscou que decide elaborar uma piscina flutuante como forma de “melhorar o mundo a partir da arquitetura”. A ideia foi bem recebida entre os demais colegas: optou-se pela construção da piscina que, além de passar a receber entusiastas cotidianamente, abrigou arquitetos sem trabalho na função de salva-vidas.

Descobriu-se que, em um movimento sincronizado entre os nadadores, a piscina poderia se mover em sentido contrário ao estipulado, o que a qualificou como meio de transporte. Pelas circunstâncias soviéticas, os arquitetos que se converteram a salva-vidas decidiram por fugir para Nova York.

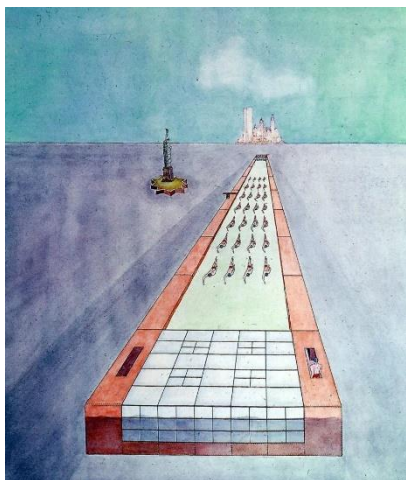


Figura 27: Piscina flutuante.
Fonte: Dezeen.

A chegada dos russos data 1976, contemporânea à estadia de Koolhaas em Nova York e consecutiva elaboração de *Nova York Delirante*. No decorrer dessa viagem, descreve-se entusiasmo que paira sobre o revezamento para pulsão da locomotiva aquática. Há conflitos na definição de líderes – nem todos se sentiam confortáveis com a hierarquia; e suas roupas padronizadas se desfizeram, revelando a precariedade geral de transformar a piscina em um lar.

O nado invertido se torna irônico quando precisam nadar em sentido oposto para chegar a Manhattan. Essa é a prévia metafórica da decepção ao reconhecerem a Nova York que os recebem: a expectativa pelos “Chryslers de aço inoxidável” e “Empire States voadores”, tal como ansiavam a partir das aulas

da faculdade de arquitetura, convertem-se em uma unidade de trabalhadores na Wall Street com mesmas roupas e mesmo comportamento: “Será que o comunismo havia chegado aos EUA enquanto eles atravessavam o Atlântico?” – indaga o narrador.

Os arquitetos e salva-vidas russos decidiram voltar para Moscou, visto a decepção com a cidade. Os arquitetos nova-iorquinos, por sua vez, sentiram-se ofendidos com a situação e terminaram por criticar o desenho da piscina, menosprezando sua simplicidade. Depois, decidiram gratificá-los com uma medalha: “Não existe um caminho fácil da Terra até as Estrelas” – insígnia dos anos 1930.



Figura 28: A Jangada da Medusa de Théodore Géricault
Fonte: Daily Art.

“Na frente do hotel *Welfare Place*, a balsa dos construtivistas colide com *A Jangada da Medusa*: otimismo X pessimismo. O aço da piscina fende o plástico da escultura como uma faca cortando manteiga” (KOOLHAAS, 2008, p. 348). A referência para *Jangada da Medusa* (1819) corresponde ao evento ocorrido em 1816, quando uma embarcação francesa de nome *Medusa*, a caminho do Senegal, sofre um naufrágio, deixando seus tripulantes à deriva. Aqueles que ainda obtinham vida passaram a conviver forçosamente no desespero e, até a chegada de salvamento, tiveram que se submeter a condições extremas, como a prática canibal. Koolhaas utiliza esse fragmento histórico para capturar o clímax metropolitano:

Após o naufrágio – escreve Koolhaas – no Mediterrâneo da *Medusa* – um navio militar – os soldados/náufragos foram deixados em sua jangada com apenas barris de vinho, armas e

munição. Em um pânico prematuro e embriagado, eles começaram a se canibalizar no segundo dia de sua jornada. Salvos no sétimo dia do naufrágio, poderiam ter sobrevivido facilmente sem comer nada. Esta expressão monumental de “perda de nervos” corresponde ao pânico prematuro e à perda de nervos sobre a Metrópole no momento presente do século XX. (KOOLHAAS apud GARGIANI, 2008, p. 19, tradução nossa)

A crítica de Koolhaas frente a ingenuidade da produção dos anos 1960, que motiva a elaboração de *Exodus*, reaparece aqui na ausência dos arquitetos na disputa da condição metropolitana. Terminada a análise da categoria *conceitual-metafórica*, demanda-se de Koolhaas a maneira pela qual elabora seu enfrentamento como arquiteto desta “metrópole”.

4 Pela práxis

Koolhaas e Fausto como interventores urbanos

A relevância da máquina a vapor para a reflexão de Goethe em torno do processo de urbanização aparece no quinto e último ato da tragédia, na segunda parte, com a construção de uma cidade. O contexto apresenta o lugar do maquinário na reconfiguração social promovida pela dissolução do feudalismo e o princípio da sociedade moderno-capitalista. A tragédia se desloca para um campo aberto, na qual há um terreno alagadiço e um pequeno fragmento de civilização postos à prova pela ambição da efetivação do pacto entre Fausto e Mefistófeles.

Depois da experiência medieval com Margarida e na Antiguidade Clássica com Helena, em que as paixões de Fausto não permitem consolidar uma solução para seu desejo, Mefisto possui a derradeira oportunidade de conquistar a alma de seu pactário. Para Fausto, é a chance de refutar sua condição inquieta: [ele] “carece de morada e de pátria reais: seu espaço é a dúvida e a busca é seu destino” (VEDDA, 2014, p. 79, tradução nossa).

No ato cinco, portanto, a tragédia é reconduzida: seguindo o conselho do filósofo e escritor Friedrich Schiller (1759-1805), Goethe dota Fausto de novos contornos diante da necessidade de conduzi-lo “à vida ativa” (*ins handelnde Leben*) (MAZZARI, 2019, p. 12). A resposta é a objetivação de um agente transformador da realidade: há agora uma cidade para ser construída - também a ser colonizada (*ibidem*).

Este processo de colonização tem como referência a superação da natureza alagadiça do terreno e o descarte da casa, igreja e tília que fazem parte do cotidiano do casal de anciões Baucis e Filemon. Para o confronto com essa realidade, o efeito ingênuo que encantou Fausto em Esparta precisa ser dominado pela expertise diabólica de Mefistófeles, que retoma o protagonismo nas decisões da tragédia após a viagem clássica. Para o pesquisador Miguel Vedda, essa é a medida que viabiliza a ação nesse ato:

Fausto necessita, como contrapeso, da intervenção de um representante do material e terreno, do individualismo concentrador, como é Mefistófeles. A aparição deste arranca o doutor [Fausto] de seu extremo idealismo e lhe desperta um interesse pelo material e o sensual; daí que, na primeira parte, a relação entre ambos os personagens possa em parte ser explicada a partir da antítese entre o idealismo e o materialismo. (VEDDA apud GOETHE, 2019, p. XXXVII, tradução nossa)

Essa união estratégica entre Fausto e Mefistófeles aparece como síntese do período retratado em estado nascente na tragédia: a modernidade. Marshall Berman demonstra a transformação consecutiva à subjetividade humana desse momento:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo (1986, p. 13)

Berman classifica esse *estar* moderno na introdução do seu livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar* (1986) que, além do capítulo sobre *Fausto*, inclui textos de Marx, de Baudelaire e de Dostoievski. Isto demonstra a universalidade presente na tragédia de Goethe e a peculiaridade da ordenação do espaço como expressão de um momento histórico. Como condutor, Mefisto revela a Fausto sua leitura da realidade por meio de descrição da cidade que pretende erguer:

Já te contento.
Escolheria uma metrópole graúda,
Onde o habitante um a outro gruda,
Entre arcos, vielas, frontões e becos,
Feira de couves, nabos secos,
Bancas nas quais hordas nefandas
De moscas pastam gordas viandas,
Em qualquer tempo a gente lá há de
Ver podridão e atividade.
Depois, ruas e vastas praças,
A darem-se ares de riquezas;
E, onde portal algum limita,
Subúrbios numa área infinita.
(GOETHE, 2007, vv. 10.136-47)

Mefistófeles promove o desenho da cidade possível aos olhos de Goethe, que, pela rejeição às cidades médias, como a Berlim do século XIX, optou por não conhecer as maiores, como Paris e Londres - uma indisposição pela ausência de organização nelas (VEDDA, 2014, p. 82). Esta conformação aparece no conflito de escala, multidão e expansão precária dessa urbanização descrita por Mefisto, que não obtém aprovação de Fausto. Imerso em seu idealismo, este expõe a sua:

Lá quero amar, de braço em braço,
Andaimes sobre o vasto espaço,
A fim de contemplar, ao largo,
Tudo o que aqui fiz, sem embargo,

E com o olhar cobrir, de cima,
Do espírito humano a obra-prima,
Na vasta e sábia ação que os novos
Espaços doou ao bem dos povos.
(*ibidem*, vv. 11.143-250, grifo nosso)

O caráter humanista revela o efeito do conjunto clássico ao qual Fausto foi submetido em Esparta e apresenta esta condição para o período moderno. Portanto, o caráter de intervenção não está impedido: o ímpeto de construção que permeia as palavras de Berman sobre elaborar “um mundo nosso” é ilustrado com a necessidade de reorganização da sociedade em todas suas esferas a partir do espaço, desde uma perspectiva individual.



Figura 29: O propositor.
Fonte: *Fausto II* (2007).
Autor: Max Beckermann.

Após as propostas abstratas da dupla pactária na tragédia, a viabilização da construção da cidade ocorre com a criação do *papel moeda*, parte da reformulação econômico-social: “um protofenômeno da riqueza em geral; disso que pode ser rapidamente substituído [o feudalismo] pelo papel moeda, que nos remete de um modo mais imediato ao capitalismo” (VEDDA apud GOETHE, 2019, p. LXXVI, tradução nossa). Esse projeto econômico resulta em um “Fausto & Mefistófeles S.A.”, no qual os esforços no canteiro de obras são “como a busca pelo ouro artificial, uma busca que rapidamente se converte em obsessão para aquele que se consagra a ela” (BINSWANGER apud MAZZARI, 2019, p. 48).

Ao descobrir o incêndio que mata Baucis, Filemon e Peregrino, Fausto repreende Mefistófeles: Não me entendeste? / Falei alto! / Quis troca, não quis morte e assalto. / O golpe irrefletido e atroz / Amaldiçoo, e todos vós! (GOETHE, 2007, vv. 11.370-3). Mefisto reconhece a autoria do ato, mas não isenta Fausto da responsabilidade, visto que este já demonstrava insatisfação com a presença do grupo, a casa, árvores e a igreja em “suas” terras:

De novo! Esse tilim maldito!
Qual tiro pérfido ressoa;
Meu reino à vista é infinito,
Por detrás, só desgosto ecoa;
Meu alto império é uma ilusão;
A arca das tílias, a igrejainha,
O colmo pardo, meus não são.
E se eu quisesse lá folgar,
Traz sombra alheia tédio em si,
Aflige a mente aflige o olhar;
Oh! Visse-me eu longe daqui!
(*ibidem*, vv. 11.151-62).

No ato V, o sino remete à incapacidade de incorporar o passado e à ansiedade pelo domínio totalitário com a nova cidade¹⁶. Contra isso, Mefistófeles alertou Fausto sobre a necessidade de uma estratégia ainda na primeira parte, bem como da natureza diabólica que viria a aparecer depois na construção:

O passatempo pouco se aconselha!
Poderia, entretanto, edificar mil pontes.
Não só se trata de arte e ciência,
A empresa exige assaz paciência.
Um gênio quieto longos anos atuará;
Só o tempo ao fermento força dá,
E a tudo o que dele faz parte;
São cousas finas, não as menoscabo!
Tem-nos o diabo instruído da arte,
Mas não é facultada ao diabo.
(*ibidem*, vv. 2.368-77, grifo nosso)

Para Berman, que atrela o caráter destrutivo de Mefisto à condição chave para a modernidade, falta a Fausto a possibilidade de reconhecer que o que almeja como criação precisa estar intimamente atrelado à condição de destruição:

¹⁶ Goethe dispõe, fantasmagoricamente, imagens de mulheres que vão atormentar Fausto antes de sua morte. Ele consegue se desatar de todas, menos a que representa a ansiedade, que o deixa cego pela importunação.

Paradoxalmente, assim como a força e a ação criativa de Deus são cosmicamente destrutivas, a concupiscência demoníaca pela destruição vem a ser criativa. Só se trabalhar com esses poderes destrutivos, Fausto será capaz de criar alguma coisa no mundo: de fato, só trabalhando com o mal, não desejando “nada além do mal”, é que ele pode terminar do lado de Deus, “criando o bem”. O caminho para o paraíso é pavimentado de más intenções. Fausto anseia por destravar as fontes de toda criatividade; em vez disso, ele se encontra agora face a face com o poder de destruição. Os paradoxos vão ainda mais fundo: Fausto não será capaz de criar nada a não ser que se prepare para deixar que tudo siga o seu próprio rumo, para aceitar o fato de que tudo quanto foi criado até agora — e, certamente, tudo quanto ele venha a criar no futuro — deve ser destruído, a fim de consolidar o caminho para mais criação. Essa é a dialética que o homem moderno deve apreender para viver e seguir caminhando; e é a dialética que em pouco tempo envolverá e impelirá a moderna economia, o Estado e a sociedade como um todo. (BERMAN, 1986, p. 48)

Este paradoxo apontado por Berman reflete o idealismo e o materialismo que pautam a aliança do pacto para viabilizar a construção dessa cidade. Goethe captura o impacto dessa condição dúbia na materialização de um espaço, iluminando as contradições na atuação arquitetônica.

O impasse de Fausto e Mefistófeles encontra paralelo em Koolhaas desde o nome do seu escritório: *Office for Metropolitan Architecture*. O arquiteto admite o pretenciosismo idealista evocado no alcance prometido, pois “nenhuma realização pode ser considerada suficiente” (KOOLHAAS, 2002, p. 10). Há nisso uma inquietação que se assemelha àquela que motiva o pacto de Fausto, mas também uma conscientização dos limites de sua intervenção. Em entrevista concedida ao arquiteto Alejandro Zaera, Koolhaas responde à indagação de como se estabelece seu elo com a aceitação da condição cultural e produtiva do seu entorno:

Tenho interesse na atividade profissional. Eu quero construir: em grande medida, isso significa basicamente aceitar a maior parte do tempo.

Eu não me constranjo com isso. Certamente sou provocado em um sentido muito profundo por essa aceitação. Isso me engaja. (KOOLHAAS apud GERREWEY, 2019, p. 204, tradução nossa)

O caráter individual visto na modernidade fáustica é suplantado pela abertura aos condicionantes do entorno. De um lado, a ideia de “aceitação”

movimenta Koolhaas para o campo da ação prática como uma estratégia: “A vantagem de uma posição não acadêmica é que podemos fazer experiências – até em nós mesmos” (*Ibidem*, p. 205, tradução nossa). Por outro lado, isso não significa um abandono do campo de pesquisa:

A relação para mim entre os dois [teoria e prática] é incrivelmente forte, embora eu nunca tenha pensado realmente que seria possível ser teórico da arquitetura e arquiteto. Sempre me senti arquiteto. Um arquiteto com interesses teóricos e literários, com a necessidade de analisar as condições exatas e os potenciais exatos da profissão. Essa é minha interpretação das minhas próprias atividades. Em última análise, escrevi *Nova York Delirante* para definir para mim uma agenda do que era interessante e o que poderia ser feito. E tudo o que posso confessar é que foi uma transição dolorosa: exercer a profissão é quase uma atividade bestial. (*ibidem*, p. 207, tradução nossa)

A trajetória de Koolhaas comprova essa articulação: quando chega à Universidade de Cornell em 1972, seu objetivo é a pesquisa. O espaço universitário estava dividido entre dois europeus, Colin Rowe (1920-1999)¹⁷ e Mathias Ungers, devido às suas especificidades investigativas. A escolha de Koolhaas é por Ungers pelo interesse que surge durante a viagem realizada a Berlim para a produção de seu trabalho final, *Exodus*. Para o arquiteto espanhol Rafael Moneo (1937-), o vínculo ao moderno é o motivo que justifica o elo profundo e instantâneo entre Koolhaas e arquiteto alemão (2008, p. 283).

O projeto investigativo em desenvolvimento Ungers se consolida na ideia de *archipelago*, que consiste na atuação sobre os vazios urbanos com efeito de tensão entre eles. A parceria com Koolhaas está no campo da pesquisa e profissional, consolidando-se com a coautoria do holandês na publicação *The City in the City. Berlim: A Green Archipelago* (1977). Ungers apresenta a perspectiva de metáfora e ilha, que vão aparecer na investigação de *Nova York Delirante*, além de estruturar os primeiros passos de Koolhaas na travessia da pesquisa para a atuação construtiva:

“A Green Archipelago” propôs uma Berlim teórica cujo futuro foi concebido por meio de duas ações diametralmente opostas – o reforço das partes da cidade que mereciam e a destruição das

¹⁷ Colin Rowe desenvolvia sua pesquisa *Collage City*, com publicação em 1978 em coautoria com Fred Koetter (1938-2017). A proposta faz crítica ao movimento moderno a partir da colagem, na qual o ambiente urbano convive com fragmentos de diferentes momentos históricos.

que não. Esta hipótese continha o esboço de uma teoria da metrópole europeia; abordava sua ambiguidade central: que muitos de seus centros históricos flutuam em campos metropolitanos maiores, que as fachadas históricas das cidades apenas mascaram a realidade pervasiva da não-cidade. (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 200, tradução nossa)

Koolhaas revela a influência dessa abordagem: “[há um] investimento em olhar, mais do que em fazer, [que] permanece no meu trabalho. Esse tipo de interesse urbano constante é o que procuro fazer de fato” (KOOLHAAS apud EISENMAN, 2013, p. 61). Ungers confirma a aliança: “ele tenta ser um homem moderno. Ele tenta transformar a atitude de consumidor em uma expressão artística. Ele nunca terminará isso porque está sempre preocupado em se atualizar” (UNGERS apud GERREWEY, 2019, p. 14, tradução nossa).



Figura 30: Arquipélago verde de Oswald Mathias Ungers e Peter Riemann.
Fonte: Drawing Matter.

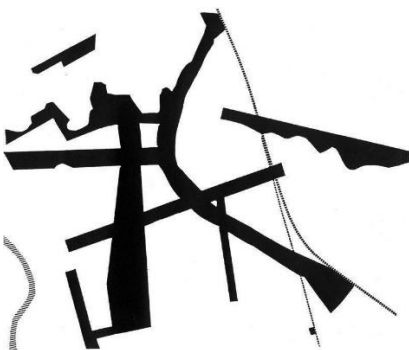


Figura 31: Sistema de vazios para Melun-Sénart.
Fonte: OMA.

A consequência desse encontro no trabalho de Koolhaas aparece no concurso para Melun-Sénart em 1987: o OMA elabora um *masterplan* para a cidade que está na região metropolitana de Paris e distante da urbanização desta. Koolhaas utiliza a estratégia do vazio como medida projetual, com formatos e sobreposições que ilustram a atualização do conceito de “ilha”, como previsto por Ungers. O motivo de retomar o “arquipélago” está colocado pelo contexto no qual se encontra a cidade:

O local de Melun Sénart, a última das *Villes Nouvelles* que cercam Paris, é bonito demais para imaginar uma nova cidade ali com inocência e impunidade. A vastidão da paisagem, a beleza das florestas e a calma das fazendas formam uma presença intimidadora, **hostil a qualquer noção de desenvolvimento.**

O construído é agora fundamentalmente suspeito. O não construído é verde, ecológico, popular. Se o construído – *le plein* – está agora fora de controle – sujeito a permanente turbulência política e financeira – o mesmo ainda não é verdade para o não construído; o vazio pode ser o último sujeito de certezas plausíveis.

Num momento em que a complexidade de cada empreendimento tridimensional é infernal, a preservação do vazio é comparativamente fácil. **Em uma rendição deliberada – manobra tática para reverter uma posição defensiva – nosso projeto propõe estender essa mudança política ao domínio do urbanismo: tomar a posição de fraqueza do urbanismo como sua premissa.** (KOOLHAAS¹⁸, grifo nosso, tradução nossa)

A perspectiva de modernização presente no arquiteto holandês é traduzida para a especificidade bucólica de Melun Sénart na objetivação desses vazios: a possibilidade de intervir na cidade é posta com “vazios de arquitetura”, mas não de atividades. Este é o lugar propositivo de Koolhaas:

¹⁸ Conferir *website* do escritório OMA, disponível em <<https://www.oma.com/projects/ville-nouvelle-melun-senart>> Acesso 20 jul 2024.

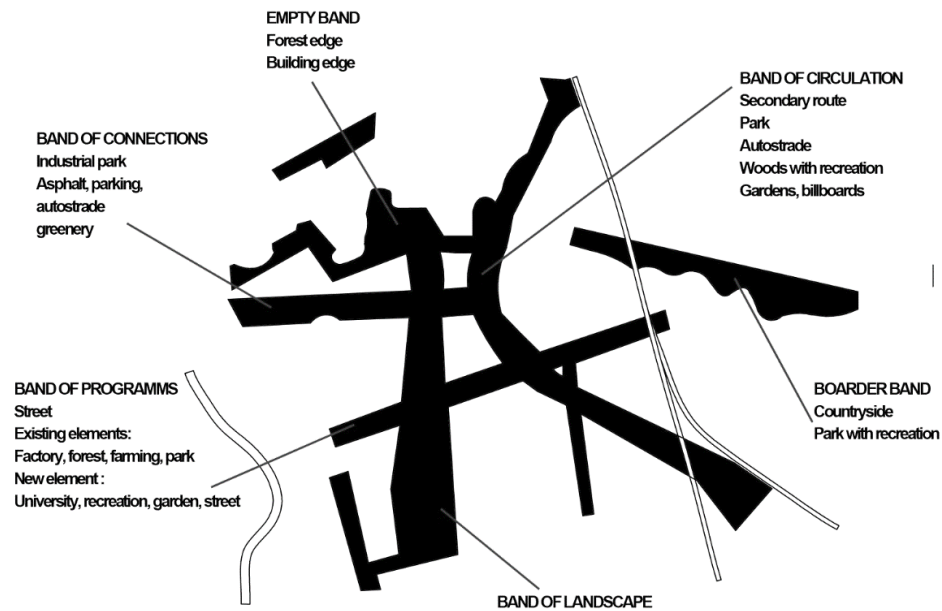


Figura 32: Qualificação dos vazios.
Fonte: Urban Strategies.

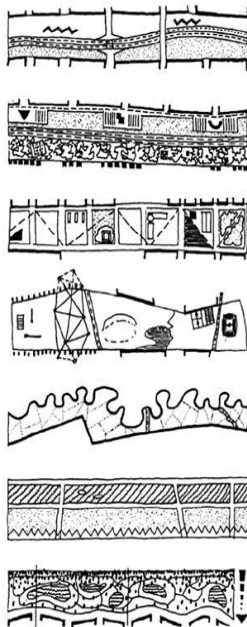


Figura 33: Vazios ativos.
Fonte: Space Collector.

A maneira como isto se apresenta no plano considera os pontos nodais existentes na cidade, que passam a ser vistos como parâmetro do desenho das faixas de vazio. Diante dos elementos naturais, como as florestas e o rio Sena, possuem função de preservar e criar zonas de sociabilidade; para a área construída, a perspectiva é orientar a sua expansão; nas vias principais de

circulação, os vazios assumem a responsabilidade de amortecer seu impacto para o restante da cidade. Essa estrutura permite a convivência da preservação e da expansão urbana.

Como a arquitetura aparece em segundo plano, contempla-se a máxima urbanística de Koolhaas na qual “onde não há nada, tudo é possível. Onde há arquitetura, nada (mais) é possível” (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 199, tradução nossa). A “possibilidade” que se estabelece corresponde ao sistema de ambiguidades vindo da articulação das “ilhas” de Ungers:

a meu ver, dois motivos concorrem para fazer dos espaços urbanos vazios, no mínimo, uma linha importante de combate, se não a única, para as pessoas que se preocupam com a cidade. O primeiro é muito simples: hoje é bem mais fácil controlar o espaço vazio do que jogar com volumes cheios e formas aglomeradas que, embora ninguém tenha conseguido explicar como, se tornaram incontroláveis. O segundo tem a ver com algo que observei: vazio, paisagem, espaço - se quisermos usá-los como meio, se quisermos incluí-los num projeto - podem tornar-se um campo de batalha e obter apoio genérico de quase todo mundo. Não é mais esta a situação de uma obra arquitetônica, que atualmente é sempre suspeita e inspira de antemão desconfiança. (KOOLHAAS apud NESBITT, 2015, p. 360)

A efetivação disso não pode ser verificada, uma vez que o projeto não foi vitorioso e nem implementado. Entretanto, a composição que estabelece Koolhaas apresenta fundamentos para o desenvolvimento de medidas de urbanização, na contradição entre controle e espontaneidade. Jeff Kipnis (1951 -), arquiteto e entusiasta da obra de Koolhaas, posiciona essa dicotomia como característica do arquiteto holandês: “liberdades provisórias em uma situação concreta, (...) minando sistemas particulares de controle e autoridade” (KIPNIS apud KOOLHAAS, 2006, p. 26-27, tradução nossa). A perspectiva de vazio utilizada em Melun-Sénart manifesta a dialética entre o humanismo, visto na noção de preservação da natureza e de uma expansão urbana controlada, e a necessária reprodução diária no capitalismo, com a área destinada às fábricas e ao comércio, além das vias expressas.



Figura 34: *Masterplan Melun-Sénart* em S, M, L, XL.

Fonte: Acervo pessoal.

A presença do setor produtivo e de consumo é confirmada com o mesmo valor gráfico destinado às atividades lúdicas e às entidades comerciais no decorrer da via expressa que contorna a cidade. *Soft, Phillips, Otis, Mercedes*, entre outras, revelam a desmoralização da presença do capitalismo como parte do projeto¹⁹ em um posicionamento assertivo, pois

para Koolhaas, essa subordinação da arquitetura [ao capitalismo] não deveria ser uma tragédia. Ao contrário: liberada da antiga obrigação humanista de melhorar o mundo, bem como da nostalgia ou niilismo, a arquitetura pode se desenvolver por seus próprios termos, como uma atividade excitante, provocativa e estimulante, não apenas para o arquiteto, mas também para os muitos “monges pacientes” que estão preparados para comentar suas qualidades e significados. (GERREWEY, 2019, p. 12, tradução nossa)

¹⁹ Disto reaparece vínculo com *Learning from Las Vegas*, de Izenour, Scott-Brown e Venturi pelos letreiros em sequência que revelam a abertura para o campo da publicidade na arquitetura.

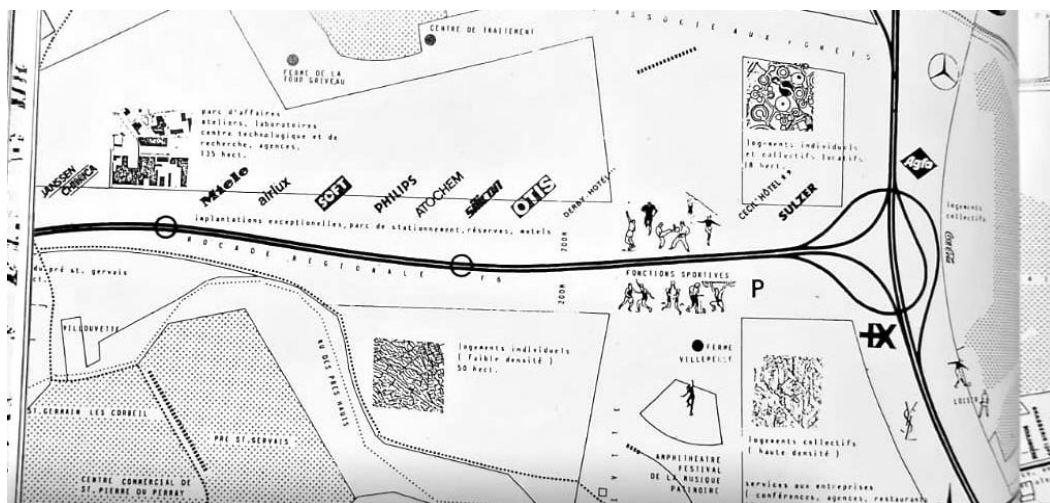


Figura 35: Detalhe do Masterplan em S, M, L, XL.
Fonte: Acervo pessoal.

A defesa feita por Gerrewey, como fuga do lugar “trágico” na arquitetura, cria ponte para a pesquisa de *Nova York Delirante*. O sistema de vazios permite a criação dentro do capitalismo, como ocorre com a “tecnologia do fantástico” em Coney Island. A assertividade moderna, posta aqui por Fausto e Le Corbusier na perspectiva de “tábula rasa”, é contrastada com a consideração da cidade existente sem ter, por isso, a adoção de nostalgia ou a recusa à modernização.

Isso não quer dizer que Koolhaas rompa com a ação drástica da modernidade. Se na tragédia Fausto tem dificuldade para compreender Mefistófeles e seu caráter destrutivo, no *manifesto retroativo* esse lugar aparece como estratégia criativa para aquela estrutura urbana de Manhattan: é medida de colonização, quando Coney Island está sob a ameaça do “urbanismo das boas intenções” que moraliza a tecnologia fantasmagórica do parque e quer sua eliminação completa (KOOLHAAS, 2008, p. 92); mas também funciona como atualização, de modo que a “autodestruição” de um edifício possibilita sua renovação para eliminar sua futura condição de passado (*ibidem*, p. 179). O método crítico-paranoico elaborado por Salvador Dalí, que conduz a leitura de Koolhaas sobre Manhattan, auxilia nessa interpretação:

O MCP propõe destruir, ou ao menos subverter, o catálogo definitivo, detonar todas as classificações existentes, começar de novo — como se o mundo pudesse ser reembalhado como um conjunto de cartas cuja sequência original fora decepcionante (*ibidem*, p. 273).

Esse embaralhamento da cidade elabora a relação da arquitetura com seus determinantes urbanos e capitalistas. O domínio de Raymond Hood em fazer essa mediação é defendido na publicação sobre Nova York e sua influência em Koolhaas é posta à prova em concurso na Europa: em 1989 o escritório é convidado para fazer parte da seleção de um projeto para Lille, na França, com a demanda de elevar a cidade ao lugar de uma das capitais da União Europeia. O projeto tem o nome de *Euralille* e aposta seu êxito na comunicação territorial por meio da remodelação de transporte.



Figura 36: Croqui da intervenção em Lille.
Fonte: OMA.

O programa dessa estrutura parte da articulação entre o túnel, que conecta a Inglaterra ao continente Europeu, e a expansão da linha do TGV. O projeto deve conceber essa centralidade com previsão para shopping, escritórios, hotel, estacionamento, área para congressos e concertos. Isto compõe uma área de 800.000m² em uma área de 120 hectares, em que cabe ao arquiteto vencedor o desenvolvimento do *masterplan* e do espaço de convenções Grand Palais, também conhecido como Congrexpo.

A especificidade que atrela Koolhaas a Hood está na leitura urbana necessária para a seleção do projeto vencedor: o historiador da arquitetura Jean-Louis Cohen (1949-2023) destaca a medida sem precedentes de um concurso em que não houve apresentação de uma proposta projetual como ponto de partida; em seu lugar, desenvolve-se uma conversa com os empreendedores e a administração pública do projeto para a então seleção de um grupo menor que poderá apresentar suas propostas (COHEN apud GERREWEY, 2019, p. 313).

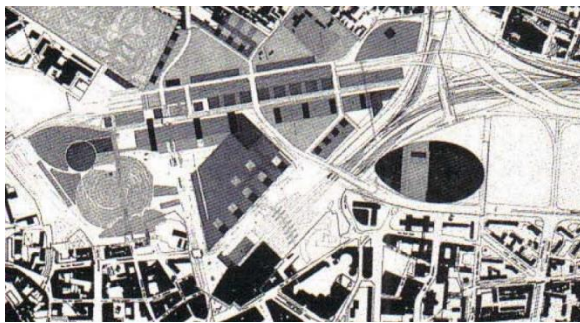


Figura 37: Plano de intervenção em Euralille.

Fonte: OMA.

A seleção para a disputa contava com nomes expoentes da arquitetura mundial: o inglês Norman Foster, Mathias Ungers e o Italiano Vittorio Gregotti; além deles, escritórios franceses de Jean-Paul Viguier & Jean-François Jodry, Yves Lion, Michel Macary e Claude Vasconi. Koolhaas os vence por unanimidade. De maneira retrospectiva, o arquiteto holandês analisa o que estava em jogo:

No ano que vem será inaugurado o túnel ligando a Inglaterra ao continente. Os franceses imaginam que a mudança acarretada pela combinação do túnel e do uso de trens TGV de alta velocidade será radical. A viagem de trem de Paris a Lille costumava levar duas horas e meia. Agora leva 50 minutos. Eurodisney são 45 minutos. O percurso de Lille até Londres demorava 13 horas, tempo que será reduzido para uma hora e dez minutos. Serão 40 minutos até Bruxelas e menos de duas horas até a Alemanha. Esses fatos modificam completamente, ou melhor, reinventam toda essa região da Europa, a ponto de os ingleses comprarem casas aqui porque fica mais rápido viajar de Lille ao centro de Londres do que vir dos bairros da periferia da capital da Inglaterra. Se tivermos em mente não as distâncias como fator crucial, mas o tempo que leva para ir a um lugar, surge um dado numérico irregular que representa a totalidade do território, agora de menos de uma hora e meia desde Lille. [...] Portanto, o TGV e o túnel poderiam criar uma metrópole virtual irregularmente espalhada, da qual Lille, atualmente uma cidade de importância em declínio, se torna a capital, totalmente artificial e de certo modo por acaso. E de maneira igualmente fortuita, nos tornamos, em 1989, os planejadores de toda essa operação. (KOOLHAAS apud NESBITT, 2008, p. 365)

Koolhaas demonstra o manejo dos fatores que estão por detrás do projeto, ao mesmo tempo em que revela o abismo dessa aproximação com as determinações de mercado pela sua geração, marcada por “maio de 1968” (KOOLHAAS apud *Ibidem*). No ensaio *Bigness* de 1994, a referência à manifestação parisiense é identificada ironicamente a uma geração

“superiormente inteligente, bem-informada, corretamente traumatizada por cataclismos selecionados”, com uma “sistemática insensibilidade pelo particular” (KOOLHAAS, 2010, p. 19). O contraste disso está na colocação de um dos empreendedores do projeto, conforme relata Koolhaas: “Ele respondeu que sua estratégia para ser bem-sucedido no século XXI era criar dentro de um espaço limitado o que chamou de uma *dynamique d’enfer* - uma “dinâmica de inferno”. O arquiteto holandês apresenta que são submetidos a isso sem saber o “nome”, mas que adotam com o entusiasmo o novo termo para a “paleta” do escritório (apud NESBITT, 2008, p. 365).



Figura 38: Euralille.
Fonte: OMA.

Essa “dinâmica do inferno” aparece na sobreposição do programa multifacetado e o circuito viário que chega ao conjunto. Koolhaas opta por posicionar a linha do TGV em cota acima das vias automotivas, de modo que a razão do projeto ganhe evidência no plano visual. De forma a garantir totalidade da proposta, os edifícios de programas específicos, como hotel e escritório, acoplam-se ao volume geral, permitindo que suas arquiteturas sejam delegadas a arquitetos distintos. Dentre eles, o arquiteto francês Jean Nouvel, o japonês Kazuo Shinohara e o francês Christian de Portzamparc – que não teve seu projeto construído. Já o edifício de Koolhaas, o Congrexpo, está ao lado.

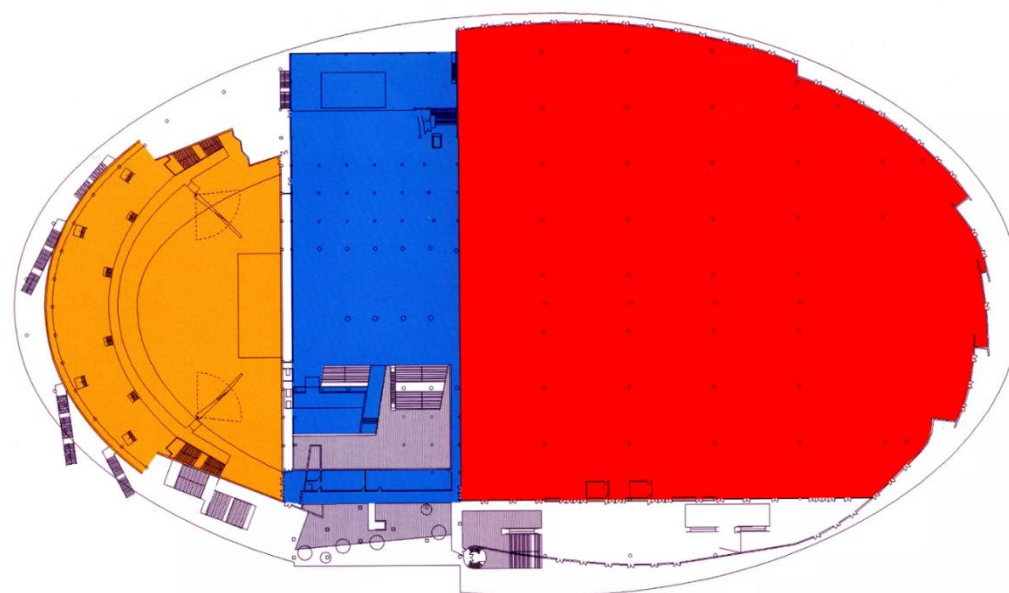


Figura 39: Congrexpo.
Fonte: Google Earth.

Figura 40: Planta do Congrexpo: salas Londres, Bruxelas e Paris.
Fonte: OMA.

A presente análise concentra-se neste edifício pela investigação da presença de *Nova York Delirante* e do manifesto *Bigness* no projeto. Seu programa é dividido em três áreas: um anfiteatro de 6000 lugares, chamado de Zénith; um centro de conferências com três auditórios menores; e um espaço expositivo de 20.00m². Esses três módulos, independentes entre si, unem-se de duas formas: visualmente, pela cobertura, e internamente, quando as portas metálicas entre seus ambientes são abertas transformando-o em um único interior (COLOSSO, 2015, p. 116).

A recepção por parte dos arquitetos foi pouco entusiasta. A composição plástica do edifício, a sua qualidade construtiva e falta de articulação com o exterior foram os pontos indicados. Como medida de diálogo entre a intenção de Koolhaas e a leitura crítica, as questões levantadas são postas diante dos cinco “teoremas” que justificam a condição “hiper arquitetural” da condição de um edifício nessa escala – *Bigness*:

1. Para além de uma determinada massa crítica, um edifício torna-se um Grande Edifício. Essa massa já não pode ser controlada por um único gesto arquitectónico, nem mesmo por uma combinação de gestos arquitectónicos.

Essa impossibilidade despoleta a autonomia das suas partes, o que não é o mesmo do que uma fragmentação: as partes continuam ligadas ao todo. (KOOLHAAS, 2010, p. 16)

A ideia de “massa crítica” aparece em referência aos arranha-céus celebrados por Koolhaas em Manhattan. O Congrexpo corresponde à perspectiva de que esses edifícios *grandes* deixam de depender de um conteúdo mensageiro em sua forma com aspirações a um simbolismo abstrato; seu tamanho é suficiente para designar sua importância, ainda que suas atividades internas não correspondam a tal reconhecimento (*idem*, 2008, p. 125).

Koolhaas transporta essa condição de Manhattan, mas precisa de tradução no contexto do projeto: a sobreposição dos solos com andares de uso indeterminado precisa se converter em junção linear com programa prévio. O processo utilizado para isto é a *montagem*.

O arquiteto espanhol Josep Montaner, em sua publicação *As formas do século XX* (2002), utiliza essa estratégia para contextualizar Koolhaas no seu contexto socioeconômico: “A percepção dinâmica da montagem cinematográfica se converte no princípio organizado de um espaço no qual predomina a experiência cinemática de rampas, solos inclinados, ritmos espetaculares, jogos de luz e sombras” (MONTANER, 2002, p. 194, tradução nossa).

Koolhaas não só corresponde a esses mecanismos citados por Montaner para composição do Congrexpo, como utiliza o tema da fragmentação na apresentação e desenhos do edifício: de forma diagramática, as três partes que definem o programa principal são anexadas uma à outra para conceber a totalidade ovoide do edifício. Nesse sentido, Montaner contextualiza que esta

forma de composição caminha ao lado do processo de materialização do capitalismo tardio, no qual a fragmentação se torna uma medida para o edifício ser “mais facilmente consumível, manipulável e montável (*ibidem*, p. 198, tradução nossa).

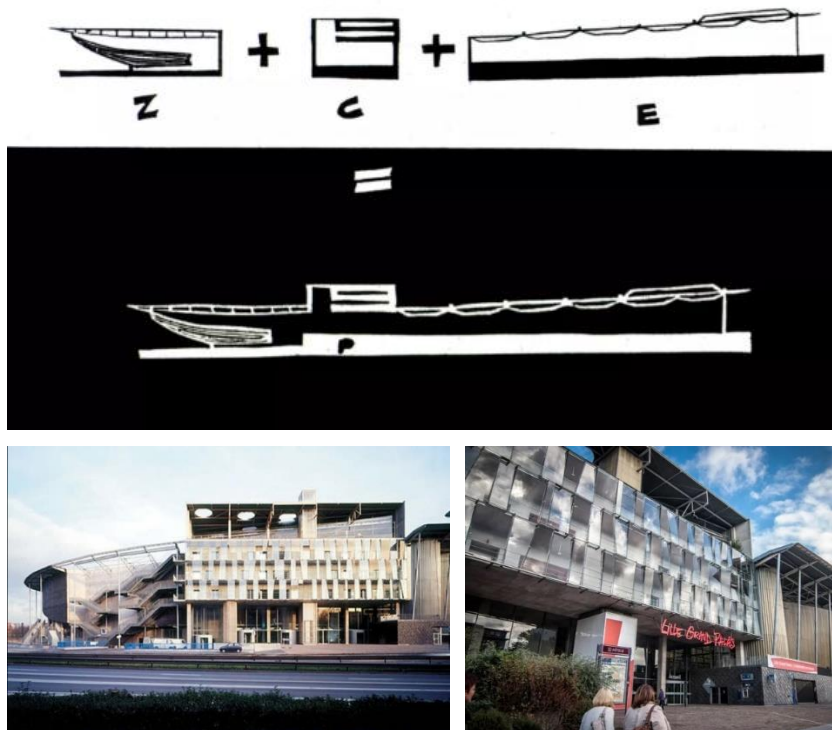


Figura 41: Esquema gráfico das partes que compõem o Congrexpo.
Fonte: OMA.

Figura 42: Fachadas módulos Z + C.
Fonte: Balmond Studio

Figura 43: Fachada módulos C + E.
Fonte: Thought Co.

A abertura à estrutura de consumo aparece como continuidade da experiência novaiorquina, se comparada à forma como o Koolhaas lê a postura de Hood: “Se a comissão é um casamento forçado entre o capital e a arte, sua consumação se faz com entusiasmo” (KOOLHAAS, 2008, p. 225). Vista a perspectiva de promoção econômica para Lille, a disputa ultrapassa o objeto arquitetônico em si e retoma a necessidade da viabilidade econômica do edifício.

2. O elevador — como seu potencial para estabelecer ligações mecânicas em vez de arquitetônicas — e a sua família de invenções relacionadas anulam e esvaziam o repertório clássico

da arquitectura. Questões de composição, escala, proporção e por menor são agora irrelevantes.

Na Grandeza, a «arte» da arquitectura é inútil. (*idem*, 2010, p. 17)

Em *Nova York Delirante*, o elevador é a peça que auto se realiza, de modo que ao subir pode deixar para trás aquilo que é rejeitável (KOOLHAAS, 2008, p. 106). É um modo de ver a concretização da supremacia técnica sobre a linguagem tradicional e artística da arquitetura: Koolhaas retoma na *dinâmica do inferno* a figura de Mefistófeles e sua aversão à arte.

O arquiteto e pesquisador Paolo Colosso destaca o fato de que na publicação *S, M, L, XL*, as imagens referidas ao Congrexpo são do momento da construção ou com o entorno vibrante da cidade, “ilustrando o aparato de forças técnicas e tecnológicas necessárias para a implementação de uma obra com tal grandeza” e “evitando dotar a obra de um caráter aurático” (COLOSSO, 2015, p. 121). Isto reforça a outra peculiaridade de Mefisto, ao compor a parcela materialista do pacto para a concretização das ideias; serve também como crítica ao deslocamento de Koolhaas à esfera pragmática da reprodução capitalista (KOOLHAAS, 2008, p. 106).

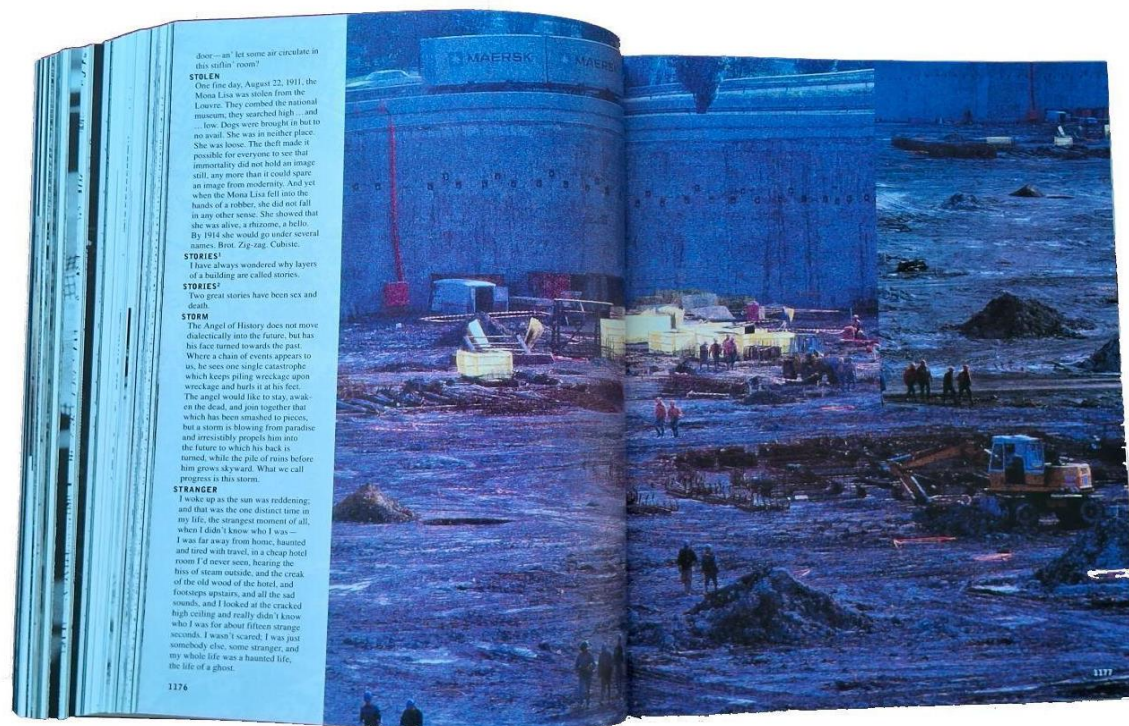
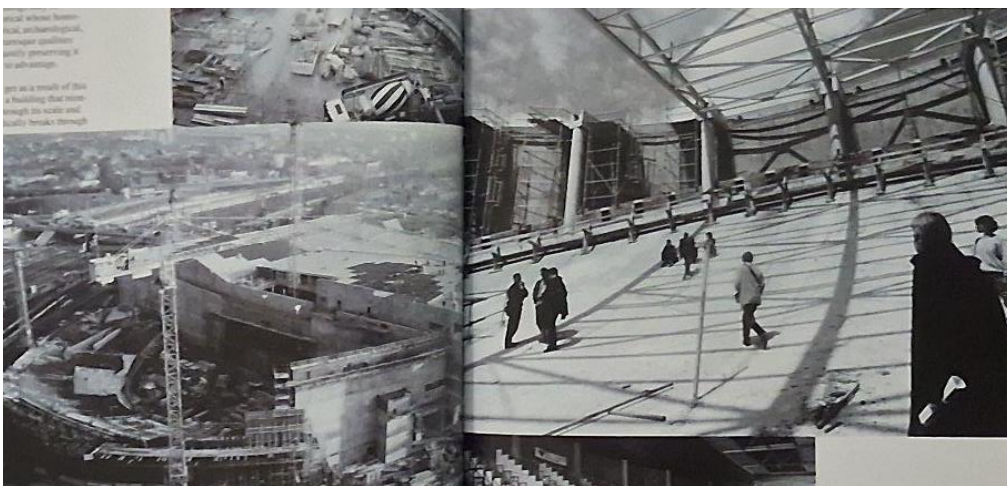
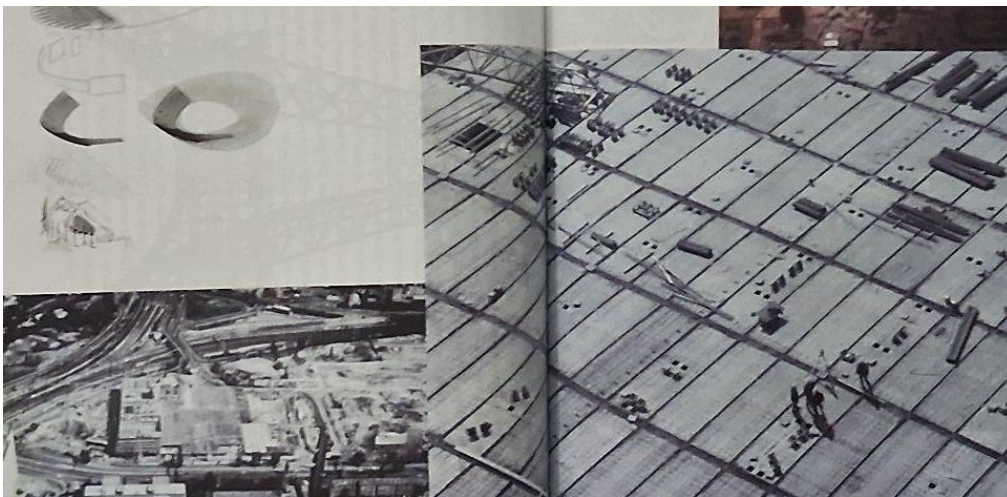


Figura 44: Construção do Euralille em S, M, L, XL.

Fonte: Acervo pessoal.



Figuras 45-47: Construção do Congrexpo em S, M, L, XL.
 Fonte: Acervo pessoal.

3. Com a Grandeza, a distância entre o centro e o invólucro aumenta até o ponto em que a fachada já não revela o que acontece no interior. A exigência humanista de «honestidade» está condenada: as arquitecturas do interior e do exterior tornam-se projectos separados, uma confrontando-se com a instabilidade das necessidades programáticas e iconográficas, a outra — agente de desinformação oferecendo à cidade a aparente estabilidade de um objecto.

Onde a arquitectura revela, a Grandeza assombra; a Grandeza transforma a cidade, que era uma soma de certezas e passa a ser uma acumulação de mistérios. O que vemos já não é o que nos mostraram. (*ibidem*, 2010, p. 17)

Koolhaas destaca a perda da relação forma-função com o advento da *lobotomia*, também colocada em sua Manhattan. Sobrevive dela uma imagem lúdica dos “mistérios” que estão reservados com a ausência de previsibilidade da atividade no interior da edificação. No entanto, as dimensões ficcional e surrealista que alimentam Koolhaas em *Nova York Delirante* são retidas na análise cotidiana.

É o caso da leitura do arquiteto Richard Ingersoll (1949 - 2021), que reconhece a ironia de Koolhaas e o exercício de superação do estado moralista do “bem-estar” visto no movimento moderno. Contudo, em uma análise objetiva dos efeitos urbanos do Congrexpo, Ingersoll dimensiona o caráter controverso na atitude de Koolhaas: “Uma coisa é dizer que as tecnologias modernas estão a eliminar o papel do espaço público; outra coisa, bastante ideológica, é ir em frente e eliminar o espaço público em programas que naturalmente geraria a sua necessidade” (INGERSOLL, 2019, p. 234, tradução nossa).

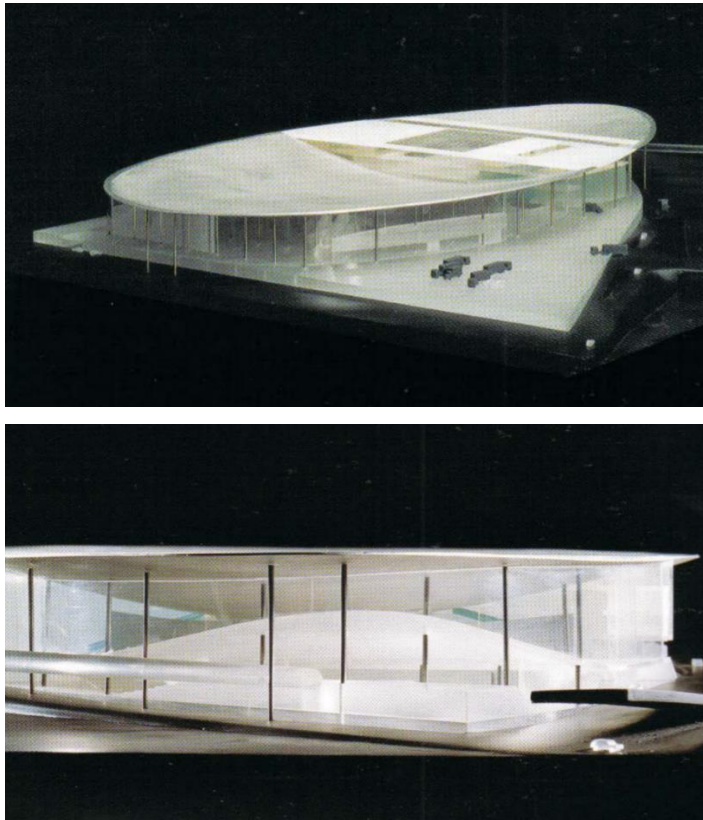
A questão de Ingersoll não passa por um debate moral, mas aparece na delimitação de uma estratégia falha. A recusa de Koolhaas por uma transparência e consecutiva articulação entre o espaço interno e externo é criticada devido à incoerência do estímulo necessário para seu uso – o que impacta a financeirização defendida na abertura ao capitalismo. Evidencia-se que os parâmetros críticos não precisam divergir ideologicamente para apontar os limites do projeto.

4. Apenas através do tamanho, esse edifício entra num domínio amoral, para lá do bem e do mal.

O seu impacto é independente da sua qualidade. (KOOLHAAS, 2008, p. 17)

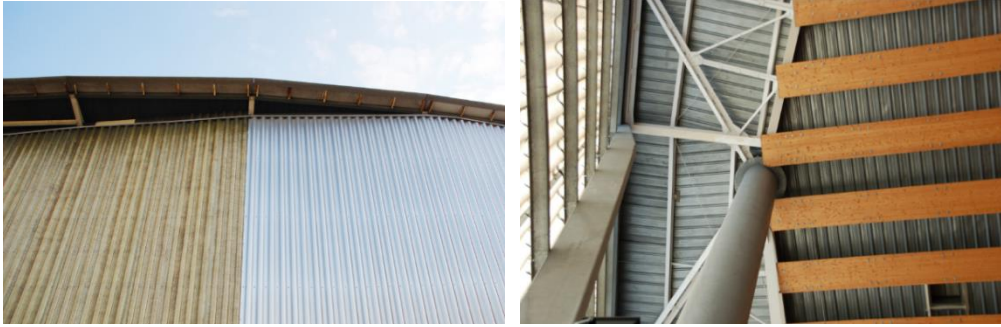
Esta colocação exige Koolhaas de uma resposta aos problemas sinalizados pelos debatedores: se há espaço para crítica, há a confirmação da

relevância do projeto e isso parece suficiente. Como forma de compreensão do lugar dessa ruptura com o princípio de qualidade, recorre-se à argumentação do arquiteto Rafael Moneo sobre as escolhas arquitetônicas e estruturais, bem como o resultado de sua execução.

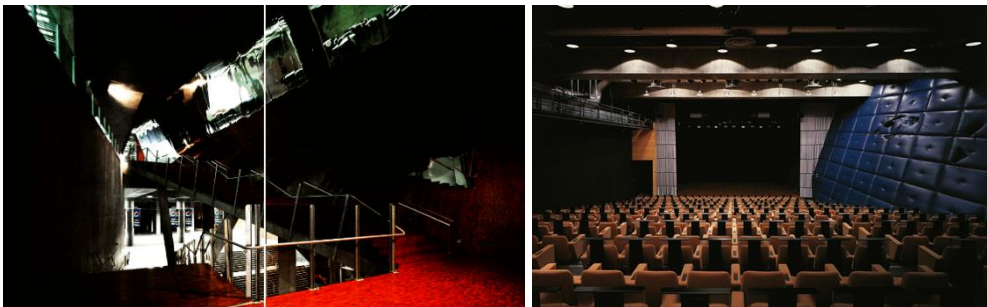


Figuras 48 e 49: Maquete do Congrexpo.
Fonte: El Croquis 53.

Moneo destaca que a maquete do Congrexpo apresentava uma cobertura “fina como uma lâmina”, quando o que se concretiza é uma cobertura convencional, “ambígua e confusa” (MONEO, 2008, p. 321). A diferença entre o projetado e o apresentado com o que se sucede na construção revela frustração de expectativa – que pode afetar o próprio Koolhaas e revelar a ingenuidade de sua “geração”. Moneo prossegue que a construção possui “elementos estruturais que destroem a promessa espacial formulada” e os fechamentos são comprometidos pela indefinição de sua aplicação: não é possível conceber quais foram os critérios a serem utilizados dada a arbitrariedade de composição, com materiais que “estabelecem um diálogo incoerente” (*ibidem*, p. 322).



Figuras 50 e 51: Detalhe construtivo.
Fonte: Paolo Colosso, 2015

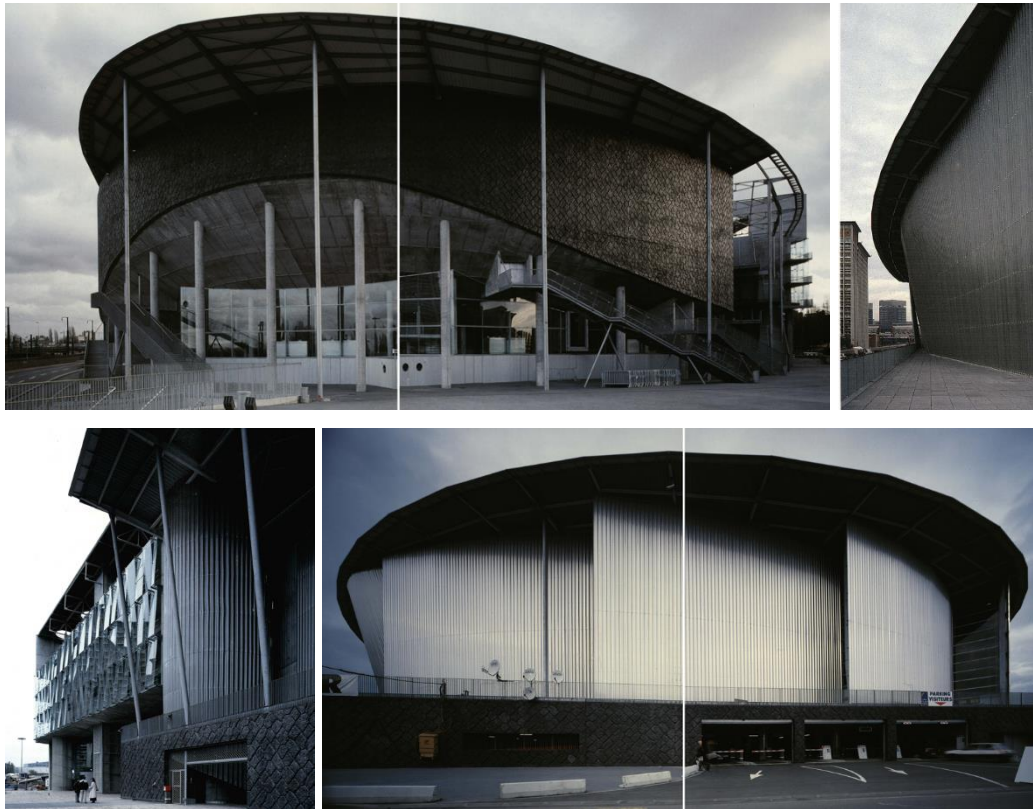


Figuras 52 e 53: Materiais de revestimento.
Fonte: El croquis 53.

Jeff Kipnis não pode negligenciar o fato de que a construção possui tais problemas: os revestimentos de plástico são tidos como vulgares e podem até se desprender das paredes, além do concreto estar se desintegrando (KIPNIS apud KOOLHAAS, 2006, p. 28). No entanto, o arquiteto contextualiza sua defesa com a alegação de que Koolhaas não possui dificuldade para construir, apresentando outros projetos em que a execução é fortuita, como no caso da Villa dall'Ava. Justifica que o projeto em Lille parte de uma restrição orçamentária, o que demandou a escolha de um edifício bem construído ou experimentar a construção em uma nova escala, independentemente de sua qualidade final - decisão que foi escolhida (*ibidem*, p. 29). Neste caso, volta a ser questão uma desarticulação com o contexto financeiro.

5. Em conjunto, todas estas rupturas —com a escala, com a composição arquitectónica, com a tradição, com a transparência, com a ética implicam a final e mais radical ruptura: a Grandeza já não faz parte de nenhum tecido urbano. Existe; quando muito, coexiste. O seu subtexto é que se lixe o contexto. (KOOLHAAS, 2010, p. 18)

Diante da máxima de redução da importância do contexto, à totalidade da intervenção do projeto: “um conjunto de segmentos construídos cujas conexões ainda são problemáticas, as relações do *Euralille* com seus vizinhos são dolorosas” (COHEN apud GERREWEY, 2019, p. 314).



Figuras 53-56: Relação do Congrexpo com a calçada.
Fonte: El Croquis 53.

As críticas de Jean-Louis Cohen, Josep Montaner, Rafael Moneo e Richard Ingersoll possuem como ponto comum o impacto do entusiasmo de Koolhaas nas demandas do capitalismo para sua arquitetura. Por um lado, este ponto de partida está nas pretensões do grupo de trabalho de Lille: o OMA foi o vencedor de um concurso que queria tornar a cidade francesa numa capital para articulação europeia, quando ela não passava de uma cidade em declínio (KOOLHAAS apud NESBITT, 2008, p. 365). Por outro lado, diferente da investigação ficcional de *Nova York Delirante* e da formulação não construída de *Melun Sénart*, o *Euralille* como produto construído coloca Koolhaas em uma demanda de materialidade ainda desconhecida para o escritório.

Quando entrevistado por Isabelle Menu e Frank Vermandel, Koolhaas aceita a ideia de que o manifesto *Bigness* descreve a situação do Congrexpo.

Quando questionado por eles se o texto foi escrito a partir de Lille, Koolhaas é menos assertivo, visto que apresenta o texto como parte de “outros interesses” para além da arquitetura do complexo (KOOLHAAS, 1996, p. 62). Nesse sentido, ele amplia suas fontes de inspiração e retira a autoridade de sua produção:

A imagem que tenho de mim é, acima de tudo, a de uma pessoa que reage..., definitivamente não uma pessoa que afirma claramente o que quer, mas sim alguém que reage de forma bastante inteligente ou coerente aos fenômenos com os quais sou bombardeado ou sobre os quais sou questionado. *Bigness* faz parte do livro que intitulei “*Small, Medium, Large, Extra-Large*” (S, M, L, XL), e o próprio título mostra como, para mim, o pequeno é pelo menos tão importante quanto o grande. Mas é estranho ver até que ponto o simples título de *Bigness* gerou uma explosão de novos mal-entendidos sobre uma suporta forma de megalomania da minha parte.

Na semana passada, foi decidido que deveríamos construir uma casa em Bourdeaux – e agora tenho um projeto: desaparecer e não fazer mais nada por dois anos! Esta é uma das opções disponíveis para mim. Simplesmente porque tudo está se tornando muito complexo, não apenas por todos os problemas, mas também por todas as suposições que me cercam: quem eu sou... o que eu quero... (*ibidem*, p. 63, tradução nossa)

Estabelece-se, com a referência em Raymond Hood, uma terceirização da responsabilidade enquanto arquiteto, assumindo uma posição de mediador entre os agentes da materialização, mais que da criação. O caráter de manifesto presente em *Bigness* propõe esta inversão para a arquitetura: “A melhor razão para enfrentar a questão da Grandeza é a que é dada pelos alpinistas do Monte Everest: “porque está lá”. À Grandeza é a arquitectura derradeira” (*idem*, 2010, p. 15).

Essa disputa da autoria encontra eco entre Fausto e Mefistófeles, na parceria empresarial que configura o pacto no ato V e pelo incêndio que se configura como marco para o empreendimento urbano. Mesmo que tenha reivindicado uma postura humanista no início e tenha repreendido Mefistófeles pelo assassinato, Fausto se aproveita da ausência de oposição, liderada por Baucis, e segue no comando das obras. Os sinos da igreja são substituídos pelo som das ferramentas no canteiro:

Como o tinido dos alviões me apraz!
É a multidão, que o seu labor me traz,
Consigo mesma irmana a terra,
Em rija zona o mar encerra,
Às ondas põe limite e freio.
(GOETHE, 2007, vv. 11.540-4)

A natureza é desafiada com as obras de contenção do mar, e as ondas – que se moviam sem sentido – passam a ser capturadas e dominadas. A busca pelo prazer de Fausto, que percorre toda a tragédia, passa a ganhar corpo com a efetivação de um domínio da realidade, sobretudo na imaginação: cego pelo espírito fantasmagórico da ansiedade, Fausto não pode ver mais o que comanda. Sua leitura é a idealização despertada pelo “tinido” da cidade em construção.

O lugar de Mefistófeles nessa conjuntura é aproveitar o momento de satisfação de Fausto para concretizar o final do pacto. Por isso, no lugar de corresponder à expectativa dele, Mefisto comanda a abertura da cova para o enterro de seu companheiro para obter sua alma. O discurso de Fausto antes de morrer, contudo, é mais ambíguo que o esperado:

Do pé da serra forma um brejo o marco,
Toda a área conquistada infecta;
Drenar o apodrecido charco,
Seria isso a obra máxima, completa.
Espaço abro a milhões - lá a massa humana viva,
Se não segura, ao menos livre e ativa.
Fértil o campo, verde; homens, rebanhos,
Povoando, prósperos, os sítios ganhos,
Sob a colina que os sombreia e ampara,
Que multidão ativa-intrépida amontoara.
Paradisiaco agro, ao centro e ao pé;
Lá fora brame, então, até à beira a maré.
E, se para invadi-la à força, lambe a terra,
Comum esforço acorde e a brecha aberta cerra.
Sim! da razão isto é a suprema luz,
A esse sentido, enfim, me entrego ardente:
À liberdade e à vida só faz jus,
Quem tem que conquistá-las diariamente.
E assim, passam em luta e em destemor,
Criança, adulto e ancião, seus anos de labor.
Quisera eu ver tal povoamento novo,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
Sim, ao Momento então diria:
Oh! para enfim – és tão formoso!
Jamais perecerá, de minha térrea via,
Este vestígio portentoso! –

**Na ima presciência desse altíssimo contento,
Vivo ora o máximo, único momento.**
(*ibidem*, vv. 11.559-86, grifo nosso)

Marcus Mazzari, enquanto comentador da edição de Fausto publicada pela Editora 34, revela que a recepção do monólogo de Fausto implicou em uma “disputa” de interpretações. Em comum, havia um pretexto “engajado” para sua captura: houve quem falasse na recusa de Fausto pela força demoníaca e capitalista, vendo o processo de conversão da classe burguesa para a socialista; e houve espaço também para o otimismo na técnica e um evolucionismo histórico (MAZZARI apud GOETHE, 2007, p. 967). No lugar de escolher uma dessas apostas, o intercâmbio entre *Fausto* e Koolhaas aponta para o processo de transitoriedade subjetiva que aparece tanto na imagem de Goethe quanto no arquiteto holandês.

Em *Fausto*, aderir à solução de que Mefistófeles ganha a aposta em uma suposta redenção fáustica ao capitalismo termina por reduzir o caráter trágico do conflito entre as ambições humanistas e modernizadoras. Na perspectiva de um “mau para o bem”, a dupla pactária pode ilustrar o caráter contraditório e insolúvel da modernidade:

“Todos se colocam frequentemente em contradição consigo mesmos”, e “tudo é absurdo, mas nada é chocante, porque todos se acostumam a tudo”. Este é um mundo em que “o bom, o mau, o belo, o feio, a verdade, a virtude, têm uma existência apenas local e limitada”. Uma infinidade de novas experiências se oferecem, mas quem quer que pretenda desfrutá-las “precisa ser mais flexível que Alcibíades, pronto a mudar seus princípios diante da plateia, a fim de reajustar seu espírito a cada passo. (BERMAN, 1986, p. 17)

Essa transitividade corporifica o efeito *duplo* ao qual o arquiteto holandês é submetido no confronto com a tragédia. Um “monólogo” terminal para Koolhaas pode ser dúbio como o de Fausto:

Não é coincidência que apenas os antigos colaboradores tenham falado sobre os seus métodos e eu nunca tenha falado, parcialmente por inabilidade, mas também pelo meu desejo em manter o direito de mudança do método a qualquer momento. (KOOLHAAS, 1990, p. 52)

Dimensionar uma redenção capitalista para Koolhaas é também esvaziar os espaços de formulação investigativa e crítica que está posta em sua contribuição como arquiteto. Ou, no mínimo, não considera a ironia que está colocada quando o Congrexpo se traduz na quantidade de assentos do auditório aos assentos do Maracanã; em van Goghs, Koonings e Jacksons Pollocks para comprar o edifício, além de outras analogias mais - circunscritas no desenho ovoide do projeto com uma Torre Eiffel ao fundo, para equalizar tamanho e imponência²⁰. A abertura à indeterminação de quem é Koolhaas aparece com o historiador da arquitetura e italiano Vittorio Aureli, para quem o holandês assume ser, dentre os arquitetos da produção contemporânea, aquele a “possuir um discurso”²¹.

A colocação de Aureli é pertinente, pois, distante de ser um apoiador de Koolhaas, o italiano é contestador de sua produção, como no fato de não haver uma coerência na análise de *Nova York Delirante* em relação ao que postula Ungers com o *arquipélago*²². Entretanto, Aureli é capaz de reconhecer que há um intercâmbio singular entre Koolhaas e Ungers e exemplifica o resultado desta troca na perspectiva de uma “terceira via”:

A troca intelectual entre Ungers e OMA foi uma das linhas de pesquisa mais interessantes sobre a cidade nos anos 1970, mesmo que não tenha sido suficientemente desenvolvida. Essa troca baseava-se não apenas na colaboração entre Koolhaas e Ungers em projetos-chave, mas também no interesse mútuo pelo desenvolvimento de uma “terceira via” para abordar o projeto da cidade. Ambos procuravam superar o impasse apresentado pelo planejamento urbano modernista e a incipiente desconstrução pós-moderna de qualquer projeto de cidade. (AURELLI, 2011, p. 180, tradução nossa)

²⁰ “35 Zenits lotados [o menor auditório] preencheriam os assentos do maior estádio a céu aberto do mundo, o Maracanã no Rio de Janeiro. [...] 7 van Goghs, 18 de Koonings, ou 6 Jacksons Pollocks comprariam o Congrexpo. Mas, pelo preço de seus 1.200 estacionamentos no centro de Tóquio, 40 Congrexpos a mais poderiam ser construídos em Lille” (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 769, tradução nossa).

²¹ Vittorio Aureli declara em sua participação na escola de arquitetura da universidade KRT (2012) o descontentamento com o contexto histórico atual, o qual considera como um *minor moment*; para ele, Koolhaas não contradiz este momento, mas tem o diferencial discursivo. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=7NNixltFvVA>>.

²² “O conceito de Ungers do arquipélago como uma cidade composta por partes radicalmente diferentes justapostas no mesmo espaço foi a principal influência na ideia de Koolhaas de Nova York como um paradigma urbano. Enquanto para Ungers as partes que compõem a cidade são destinadas a se opor umas às outras, e, portanto, estão vinculadas ao princípio dialético de que algo é unido ao ser separado, para Koolhaas, a diferença entre os blocos é a própria diferença, onde variações podem se desdobrar infinitamente sem afetar o princípio geral” (AURELI, 2011, p. 25, tradução nossa).

Nesta perspectiva, o terreno impreciso no qual se encontra Koolhaas e Goethe permite que as contradições modernas e da modernização sejam manifestadas e discutidas. Elas se convertem, assim, em objeto de disputa interpretativa e as narrativas evocam o debate sobre as circunstâncias de cada disciplina – a literatura e a arquitetura – em seu momento histórico.

5 Na disputa da linguagem

Koolhaas e *Fausto* como reformuladores da tradição

As duas partes que compõem a tragédia de Goethe, com publicações de *Fausto I* em 1808 e *Fausto II* em 1832, apresentam especificidades narrativas: enquanto a primeira se caracteriza por sua subjetividade, a segunda se apresenta de forma objetiva²³. Isto implica em duas formas de recepção: introspectiva na parte I, em que o leitor é atraído por uma “obscuridade que encanta os homens” (GOETHE apud ECKERMANN, s/d, p. 226); e desafiadora na parte II, que possui “um mundo mais elevado, mais amplo, mais luminoso e sem paixão, e quem não tiver experiência e não tiver vivido muito, não saberá por onde começar a interpretá-lo” (*ibidem*, p. 276). Goethe se refere aqui ao conteúdo da tragédia, mas ocorre também uma ruptura formal:

Não hesitei por um momento em renunciar ao teatro sujeito à regras. A unidade do lugar assustava-me como uma masmorra, as unidades de ação e de tempo pareciam-me cadeias incômodas para nossa imaginação. Num salto ganhei o ar livre, e só então me apercebi de que tinha mãos e pés. (GOETHE apud VEDDA, 2021, p. VII, tradução nossa)



Figura 57: Lamento de Fausto.

Fonte: *Fausto II* (2007).

Autor: Max Beckermann.

²³ Nota-se, nesta diferenciação o impacto do movimento *Sturm und drang* (1760-1780), que orientava superar as regras estéticas em vigência através de um acordo entre o sentimentalismo e o racionalismo. Se a orientação do racionalismo indicava superar uma afetação entusiastada e passiva do início do século XVIII, o movimento, por sua vez, reafirmava a necessidade de trazer o sentimentalismo em uma ordem objetiva, e já não mais abstrata como outrora (VEDDA, 2014, p. 43).

A “liberdade” individual que Goethe proclama ao fim da citação parece fazer declinar sua filiação a qualquer movimento sólido, como o romantismo e o classicismo adotados anteriormente. Deste, a tríade espaço, tempo e ação na segunda parte é desmembrada quando Fausto, Mefistófeles e Homúnculo²⁴ vão a Esparta, no terceiro ato da tragédia: sem explicitação de como isso ocorre, lá encontram Helena, que retorna à sua cidade séculos depois. Goethe justifica essa “inconsistência” na troca do ambiente e sobreposição temporal por uma razão narrativa:

A modificação que planejava [de manter tempo, espaço e ação alinhados] era uma exigência da lógica, que me levaria a cometer um erro. É um caso curioso de estética, este de nos termos de afastar das regras para não cometermos um erro. (GOETHE apud ECKERMAN, s/d, p. 156)

Outro traço dessa “recondução linguística” está na recuperação de Helena como personagem da *Ilíada* de Homero (898 a.C.), o que deixa lacuna aberta para a compreensão de seu lugar na tragédia. Mais uma vez Goethe defende sua escolha: “Isso [indefinição narrativa] é precisamente o que a poesia tem de mais belo”, disse Goethe; “pois deixa desta forma um espinho cravado no coração e a fantasia do leitor é solicitada a calcular todas as possibilidades que podem sobrevir” (*Ibidem*, p. 157).



Figura 58: Helena e a descoberta da posterioridade.
Fonte: *Fausto II* (2007).

²⁴ O homem de proveta criado por Wagner, cientista e assistente de Fausto.

A recepção crítica se divide diante dessas soluções. Miguel Vedda, filósofo e intérprete da obra, apresenta como aparece a contemporaneidade de Goethe na captura da arte da Antiguidade Clássica: “resgatá-la de seu isolamento no panteão de formas e ideias recebidas e, assim, devolver-lhe uma atualidade insuspeitada” (VEDDA, 2021, p. IX, tradução nossa). Em contrapartida, Vedda menciona que Schiller havia criticado a conduta de Goethe e o aconselhado uma unidade coesa para a obra:

O que me assusta nisso é que me parece que o Fausto, de acordo com a sua estrutura, também requer uma totalidade da matéria, se no final a ideia deve aparecer desenvolvida; e para uma massa que cresce até atingir tal altura, não encontro nenhum anel poético capaz de contê-la. (SCHILLER apud *ibidem*, p. XIX, tradução nossa)

A divergência entre a estrutura com lacunas de Goethe e a totalidade que pontua Schiller possui como plano de fundo a dicotomia entre o *símbolo* e a *alegoria*, categorias literárias que abordam a maneira pela qual se incorpora elementos externos na obra. Goethe se deteve a especificar cada uma delas:

Máxima 749: O procedimento simbólico converte o fenômeno em ideia, a ideia em uma imagem, e de tal modo que a ideia, na imagem, permanece sempre infinitamente ativa e inatingível, e mesmo pronunciada em todas as línguas, permanece contudo inexprimível.

Máxima 750: A alegoria converte o fenômeno em um conceito, converte o conceito em uma imagem, de tal modo que o conceito, na imagem, será sempre apreendido de maneira limitada, completa e será sempre expresso nos limites dessa imagem. (GOETHE apud MAZZARI, 2015, p. 284)

A centralidade da *ideia* na argumentação de Schiller demonstra sua preferência ao procedimento simbólico, de maior valor na tradição literária, pois permite se alcançar o universal a partir de um gesto original do poeta. A postura de Goethe, ao contrário, por incluir personagem de outra obra, parte de gesto alegórico com a adoção de personagem dotada de aura universal, não se incorpora com espontaneidade à trama.

Nas explicações de Goethe sobre cada uma, nota-se que há uma diferença qualitativa em sua leitura, com favorecimento ao campo simbólico. No entanto, o pesquisador Marcos Mazzari pretende contornar essa contradição ao defender que existe um “conteúdo social” nesta escolha de Goethe, e que

Desse novo ângulo crítico se delineia a possibilidade de redimensionar a tese de que a alegoria tenha sido, por excelência, o procedimento artístico que o velho poeta, já em pleno século de Baudelaire e Marx, redescobriu para enfrentar uma realidade que a seus olhos ia se tornando cada vez mais abstrata, artificial e virtual. (MAZZARI, 2015, p. 90)

Para ancorar sua perspectiva, Mazzari recorre ao filósofo Walter Benjamin (1892 - 1940), que dispõe da questão alegórica anos depois no seu livro *A origem do drama barroco alemão*, de 1928. Para ele, o símbolo é um limite do classicismo, que recupera a ideia de *symbola* que se consolidou entre os antigos (BENJAMIN, 1984, p. 186) e ignora a necessidade de manifestar contradições, pois prevê a “indissociabilidade de forma e conteúdo” (*ibidem*, p. 182). Em seu lugar, Benjamin defende a dialética da alegoria e a superação de seu estado de inferiorização: “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita. Nisso, exatamente, está o *experimentum crucis*²⁵” (*ibidem*, p. 184).

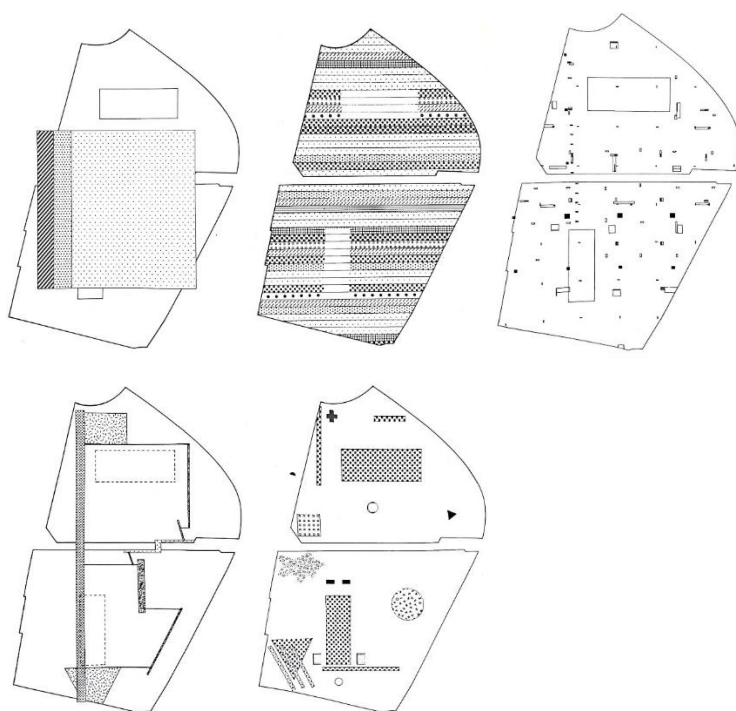
Mazzari apresenta o fato de a alegoria no *Fausto II* se apropriar dessa contradição benjaminiana com as leituras de “progresso” e “utopia social” (MAZZARI, 2015, p. 287), de modo que por meio da figura de Helena desperta-se a ingenuidade de Fausto por querer o desenvolvimento progressista com o retorno no tempo e ser como um *grego*. Disto, Helena não precisa estar mais envolta aos sentidos presentes em Homero que consagraram com personagem da literatura universal, mas na possibilidade de contradição da alegoria iluminada por Benjamin, a personagem produz *novo* efeito em Fausto manifestando os limites do personagem, o que a permite se entrelaçar no desenvolvimento da tragédia.

A medida de Goethe em reconsiderar elaborações próprias, reconduzindo sua escrita a partir da alegoria, evidencia a leitura de que a disciplina literária necessitava se alterar para corresponder ao “conteúdo social” do seu tempo

²⁵ Isto é, a comprovação de legitimidade.

histórico. Um risco para um poeta já consagrado que o fez optar em não ver a publicação da segunda parte, feita postumamente²⁶.

A necessidade de estabelecer novas abordagens para sua disciplina, que afeta Goethe, aparece também em Koolhaas com sua experiência em Nova York, norte para suas propostas no retorno à Europa. Isso aparece no concurso para o Parc La Villette em Paris no ano de 1982, que na publicação *S, M, L, XL*, recebe o título *Congestion without matter* (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 894); a união, portanto, da cultura da congestão da Manhattan de *Nova York Delirante* e o vazio, influência de Mathias Ungers.



Figuras 59-63: Situação, faixas, pontos, acessos e circulação e equipamentos.
Fonte: OMA.

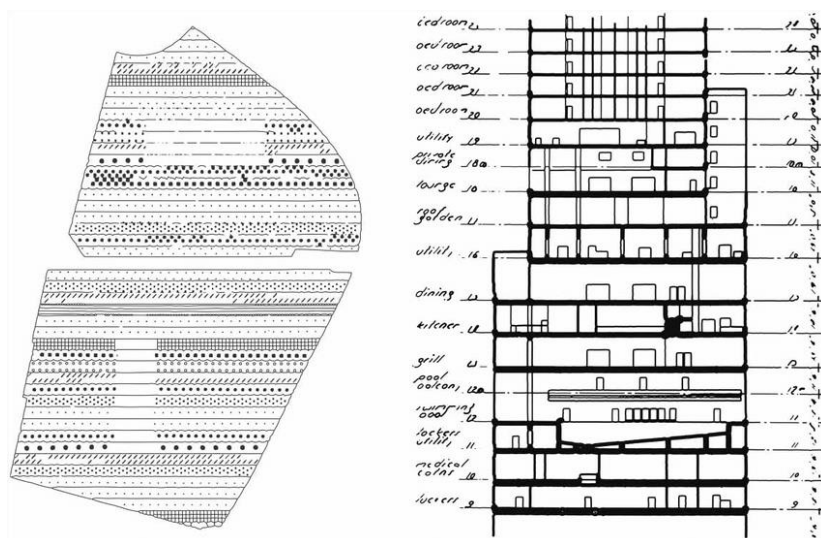
A materialização dessas duas referências está no estabelecimento da camada de faixas transversais no terreno, para comportar atividades do programa de necessidades, e que se articula a outras três: de pontos de apoio cotidiano, de

²⁶ “[Conforme expressou em carta a Wilhelm von Humboldt cinco dias antes da sua morte, Goethe] Não queria ver os esforços despendidos ao longo de décadas em prol de sua ‘insólita construção’ poética, ainda citando as metáforas que assomam na carta, desmembrados e “arrastados à praia, onde ficariam como destroços de naufrágio para logo serem soterrados pelas dunas das horas’.” (MAZZARI, 2015, p. 289).

circulação e de equipamentos culturais. A perspectiva é que não se tenha um programa definido de uso, mas que haja renovação contínua:

Quanto mais o parque funcionar, mais ele estará em um estado perpétuo de revisão. Seu design deve, portanto, ser a proposta de um método que combine especificidade arquitetônica com indeterminação programática. (*ibidem*, p. 921, tradução nossa)

Koolhaas recupera com essa instabilidade a congestão vista no Downtown Athletic Club, como demonstra o paralelo entre as faixas e os andares de programa independentes do prédio. No entanto, existe a especificidade proporcionada pelo vazio: uma nova “densidade sem arquitetura, a cultura de uma congestão “invisível” (*ibidem*, p. 937, tradução nossa).



Figuras 64 e 65: Faixas de La Villette e corte do Downtown Athletic Club.
Fonte: Research Gate.

O método do “arquipélago” desenvolvido por Ungers permite uma confluência que resulta em gesto original a partir da referência àquela Manhattan. O projeto para o parque não foi vitorioso, mas Françoise Choay (1925 -), na ocasião do concurso membro do júri de avaliação, expôs sua perspectiva sobre o projeto. Para ela, Koolhaas se destacou por não corresponder à expectativa de uma nova “imagem” para a arquitetura, mas por manifestar a sua crise:

O método de Koolhaas pode ser usado para realizar o programa, mas também descartá-lo, alterá-lo; em outras palavras, para discuti-lo. Ele rompe com o totalitarismo da forma e a

arbitrariedade presente da imagem. (CHOAY apud GERREWEY, 2019, p. 95, tradução nossa)

Quanto à derrota de Koolhaas no concurso, Choay encontra três explicações, todas baseadas no medo dos jurados: por receio da inovação; por falta de compreensão - dos não profissionais do campo; e por excesso de compreensão - dos arquitetos (*ibidem*).

Essa indisposição da avaliação se converte em recurso narrativo no concurso da Biblioteca Nacional da França, em 1989. Koolhaas novamente não foi o vencedor da disputa e, com isso, sua proposta não pôde ser materializada; mas análise aqui se concentra em *Strategy of the Void*, novo capítulo de *S, M, L, XL*, no qual Koolhaas explora o método do vazio ungeriano na arquitetura como contribuição para a disciplina.

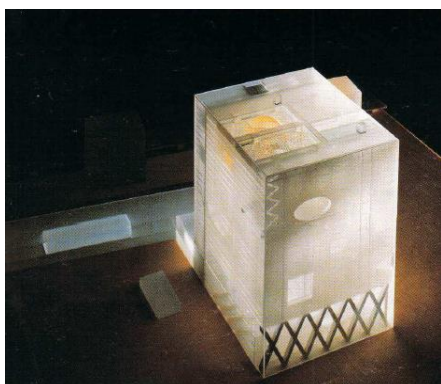


Figura 66: Maquete da Très Grande Bibliothèque.
Fonte: El Croquis 53.

O nome do projeto *Très Grande Bibliothèque* retoma o ideal *bigness*, uma continuidade da congestão de Manhattan. A programação visual da apresentação da biblioteca no livro possui um sistema para justificar essa escolha: em uma página com fonte “grande” estão os estímulos sob os quais estão submetidos os competidores do concurso e as formulações e justificativas para a proposta; abaixo desse texto inicial, Koolhaas usa fonte menor para expor a estrutura de um diário, que percorre o processo de elaboração do projeto. Na página ao lado, apresenta-se um diagrama abstrato da proposta.

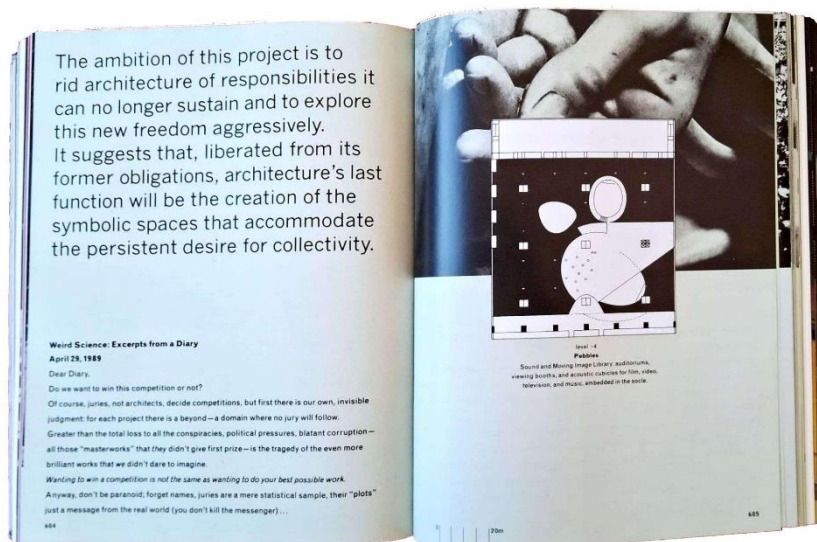


Figura 67: Composição de página para Très Grande Bibliothèque em S, M, L, XL.

Fonte: Acervo pessoal.

Fonte grande:

A ambição desse projeto é livrar a arquitetura de responsabilidades que ela não pode mais sustentar e explorar essa nova liberdade de forma agressiva. **Sugere que, libertada de suas antigas obrigações, a última função da arquitetura será a criação de espaços simbólicos que acomodem o desejo persistente de coletividade.** (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 604, grifo nosso, tradução nossa)

Fonte pequena:

29 de abril, 1989

Querido diário,

Queremos ganhar essa competição ou não?

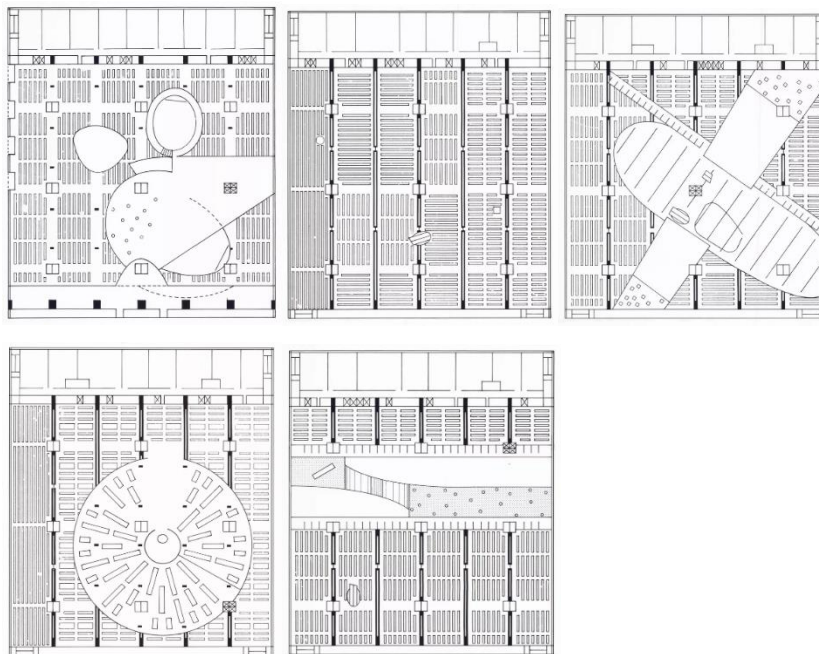
Claro, o júri, não arquitetos, decidem competições, mas primeiro há nosso próprio, invisível julgamento: para cada projeto há um além – um domínio onde nenhum júri irá acompanhar.

Maior do que a perda total para todas as conspirações, pressões políticas, corrupção flagrante – todas aquelas “obras-primas” que eles não premiaram em primeiro lugar – é a tragédia das obras ainda mais brilhantes que não ousamos imaginar.

Querer ganhar uma competição não é o mesmo que querer fazer o melhor trabalho possível.

De qualquer forma, não seja paranoico; esqueça os nomes, os júris são apenas uma amostra estatística, suas “tramas” são apenas uma mensagem do mundo real (não mate o mensageiro) ... (*ibidem*, grifo nosso, tradução nossa)

Nesta composição há a primeira elaboração sobre a estrutura da arquitetura: como contradição, de um lado Koolhaas manifesta que o concurso impele a uma construção *simbólica*, tida aqui por uma liberdade criativa; por outro lado, dentro do diário, existe o pudor e a descrença na equipe julgadora, que resulta em um retrocesso conservador.



Figuras 68-72: Pavimentos da Biblioteca.
Fonte: OMA.

Em outro par de páginas, Koolhaas prossegue na perspectiva de não ter o julgamento como horizonte e (fonte grande) reflete sobre a necessidade de uma biblioteca para amplo público em tempos de uma “revolução eletrônica”. No “diário” Koolhaas revela o desestímulo do OMA não acreditar mais na arquitetura, que se soma ao entorno do terreno não possuir integração efetiva com a cidade, estando próximo a uma parte “aborrecida” do Sena (*ibidem*, p. 606, tradução nossa).

Emergem, assim, os elementos que concretizam sua *Bigness*, desconexão do entorno e a alta demanda de visitantes – a expectativa do programa do concurso era de um público cinco vezes maior que a do museu parisiense de arte contemporânea, o Beaubourg (*ibidem*, p. 608). Para dizer que tentou, Koolhaas revela ter feito uma proposta com base única e com elementos (cheios) acima; mas ironiza que seguir estritamente os parâmetros do concurso o faria reproduzir

a fórmula forma-função moderna que faria as pessoas se assemelharem a “gados” se deslocando por quatro quilômetros de circulação (*ibidem*, p. 612).

A posição é de recusa aos “procedimentos normais de design” (*Ibidem*, p. 616, tradução nossa) e a necessidade de elaborar algo “novo” é assumida como consequência inevitável, mas também como pesar: de um lado, está a falta de crença na forma da arquitetura; do outro, o fato *bigness* não estar condicionado ao desejo criativo do arquiteto.

De repente, me senti nauseado pela aparente obrigação da ‘minha’ profissão de fabricar diferenças, de ‘criar’ interesse, de lidar com o tédio aparentemente infinito lá fora, de inventar. / Por que eu? Por que não todo mundo?” (*ibidem*, p. 616, tradução nossa)

A saída para isto foi novamente a aposta no vazio como estratégia projetual:

Como são vazios – eles não precisam ser “construídos” – as bibliotecas individuais podem ser moldadas estritamente de acordo com sua própria lógica, independentes umas das outras, do envelope externo, das dificuldades usuais da arquitetura, até mesmo da gravidade. (*ibidem*, p. 620, tradução nossa)

Portanto, o processo de “construção” formal é substituído por um procedimento de “escavação” que aparentemente exime o ato criativo de um elo com a forma final²⁷; o plano construtivo de fundo é simples: “O TGB é um cubo” (*ibidem*, p. 628, tradução nossa).

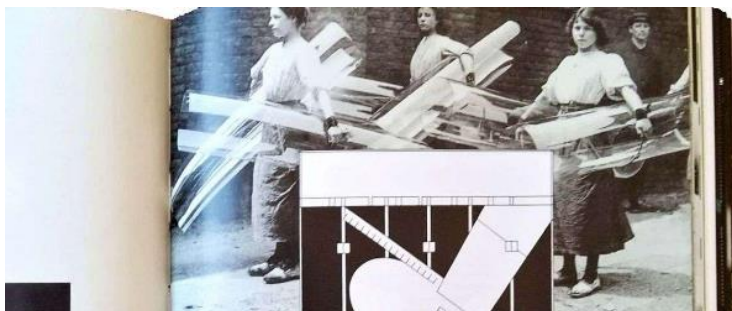


Figura 73: Transporte de vazios em S, M, L, XL.
Fonte: Acervo pessoal.

²⁷ “As formas só precisam ser “deixadas de lado, não construídas” (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 632, tradução nossa).

Na tradição oriental, o arquiteto japonês Toyo Ito recupera que em seu país o vazio é resultado de elementos positivos; com Koolhaas, há a inversão dessa premissa, de modo que no lugar de ver o cheio como expressão principal, o vazio é que ocupa o lugar protagonista do projeto (ITO apud GERREWEY, 2019, p. 176). Ito pontua também que as operações de Koolhaas não estão centralizadas em uma busca abstrata: “Ele pode ser uma fonte infinita de fantasia, mas absolutamente nunca expressa sua poética de forma emocional. Ele sempre cria regras para se entregar semioticamente às suas fantasias” (*ibidem*, tradução nossa).

A sistematização aludida por Ito promove para Koolhaas um arranjo de suas referências que permite contextualizar sua atuação a partir de condicionantes temporais, espaciais e culturais distintas. A dicotomia entre símbolo e alegoria se torna difusa por fim, pois o arquiteto holandês encontra no pretexto da intervenção os estímulos que viabilizam a implementação de seus princípios referenciais.

No entanto, as retomadas temporais de Koolhaas e Goethe podem ultrapassar a citação e atuarem como uma espécie de *reescrita*, na qual a referência é absorvida como substância narrativa. Exemplo disto são os personagens de Baucis e Filemon que são extraídos de *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C. - 18 d.C.). A especificidade disso, em relação à captura da Helena de Homero, é que na Baucis e no Filemon de Goethe está presente não somente a aura dos personagens, mas conservado os motivos narrativos em que se situam originalmente. Para isso, recupera-se a passagem de Ovídio que é transposta para *Fausto*:

Não longe dali há um lago, terra habitável outrora,
hoje, terra conhecida de mergulhões e gaivotas lacustres.
Debaixo de aparência humana, chegou ali Júpiter.
O neto de Atlas, o deus do caduceu, havendo deposto as asas,
chega na companhia do pai. Buscando um lugar para repousar,
bateram mil portas. Mil trancas fecharam mil portas.
Apenas uma os recebe. Pequena, é verdade, e coberta de palha
e do junco das ribeiras. Mas nela, piedosa anciã, Báucis,
e Filêmon, de idade igual, vivem unidos desde a juventude.
Nela envelheceram e, proclamando sua pobreza
e aceitando-a de bom grado, tornaram-na leve.
E de nada serve procurar ali senhor ou escravo.
Toda a casa são eles dois. Cumprem as ordens que dão.

Nota-se que o local onde o casal se encontra se assemelha ao campo alagadiço e solitário de Goethe, e que Baucis e Filemon vivem em simplicidade e satisfeitos com o que possuem em ambas as narrativas; o enunciado da não aceitação para o projeto de Fausto e Mefistófeles é uma continuidade dessa postura. A visita é também outra ponte de contato para revelar a hospitalidade do casal, representado pelo Peregrino em *Fausto* e em Ovídio por dois deuses. A partir destes se desenvolve a narrativa ao se dirigirem a Baucis e Filemon:

‘Sai já de casa, segue nossos passos
e juntos subamos ao cimo do monte.’
Ambos²⁸ obedecem e, presos aos cajados,
esforçam-se por avançar na longa subida.
Estavam tão longe do cimo como o espaço que uma seta
pode percorrer ao ser disparada. Olharam para trás
e viram que tudo estava submerso num pântano,
que só a casa se mantinha. Enquanto olham admirados,
enquanto choram a sorte dos seus vizinhos,
aquela velha casa, pequena até para seus dois donos,
muda-se num templo. Os esteios viram colunas,
o colmo vai-se tornando amarelo, o teto parece de ouro,
cinzeladas as portas, e o chão coberto a mármore.
(*ibidem*, vv. 692-702)

Por conta da hospitalidade, o casal de anciãos é salvo pelos deuses e a casa é recompensada com melhorias, apesar de todo seu entorno se transformar em um pântano. No caso de Goethe, hospedar o Peregrino não assegura qualquer resignação para Baucis e Filemon no incêndio causado por Mefistófeles: está colocada a morte dos dois e do visitante, além da destruição da casa, igreja e tílias. Assim, a história é plasmada para o contexto da modernidade de *Fausto*, ao mesmo passo que Goethe subverte o teor moral que se encontra em Ovídio e, até o incêndio, Baucis precisa se posicionar avidamente contra o projeto de Fausto e Mefistófeles, uma transformação em sua personalidade.

Este episódio termina por enfatizar a necessidade de superar o ideal grego e aderir às formas e atitudes modernas, como faz Goethe no *Fausto II* e precisa fazer Fausto para viabilizar a construção da *sua* cidade.

²⁸ Baucis e Filemon.

O exemplo de reescrita transfigurativa de Koolhaas pode ser visto no projeto Villa Dall'Ava, apresentado em *S, M, L, XL* pelo título *Obstacles*. Trata-se de uma casa construída no bairro parisiense St. Cloud em 1991, cujo processo de elaboração foi dimensionado na publicação a partir de agentes: os clientes, os vizinhos, os trabalhadores e outro arquiteto. Este é Le Corbusier, que possui um projeto próximo ao terreno da casa e é tido por Koolhaas como um ponto de *intimidação*.



Figuras 74 e 75: Villa Dall'Ava.
Fonte: OMA.

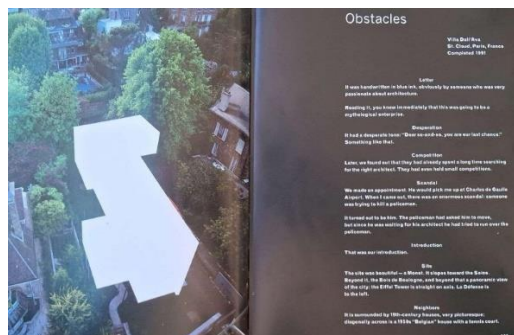


Figura 76: Página de Villa Dall'Ava em *S, M, L, XL*.
Fonte: Acervo pessoal.

Para a elaboração da proposta arquitetônica, os clientes apresentam a demanda por um “empreendimento mitológico”: “‘Caro fulano, você é nossa última chance’. Alguma coisa assim” (KOOLHAAS, MAU, 1995, p. 133, tradução nossa). O marido quer uma casa de vidro modernista (para Koolhaas, contradição I); a esposa, uma piscina no telhado (contradição II). Isto demanda uma particularidade estrutural pelo peso da água, enquanto a opção dele pelo vidro remete à Farnsworth House (1945) de Mies Van der Rohe (1886-1969) e Glass House (1949) de Philip Johnson (1906-2005): um momento da arquitetura que não corresponde às inquietações de Koolhaas.

A falta de correspondência está também na vizinhança: o entorno de casas do século XIX não estava preparado nem para uma casa de vidro, nem para Koolhaas. A consequência foi uma disputa judicial entre os proprietários e moradores locais, o que atrasou o processo, mas teve a vitória do projeto e a construção da Villa Dall'Ava entre as casas de estilo belga. Origem também dos trabalhadores, com trabalho pendular que contribuiu para atrasar a obra, mas custaram mais barato. Por fim, a casa se concretizou e, com a ironia habitual, Koolhaas revela o sucesso do “empreendimento mitológico”: “Em uma manhã de sábado, contaram [os moradores] 30 pessoas do lado de fora, olhando para dentro...” (*ibidem*, p. 175, tradução nossa).

Para a história da arquitetura, a contribuição é reacendida com o último personagem, Le Corbusier. Apesar da “intimidação”, as escolhas de Koolhaas revelam paralelo com os cinco pontos da arquitetura do arquiteto suíço, sendo eles a base discursiva da internacionalização do movimento moderno. Isto aparece em referência aos pilotis, à planta e à fachada livres, à janela em fita e ao terraço jardim, embora sempre com uma liberdade interpretativa.



Figura 77: Pilotis no acesso principal.
Fonte: OMA.

Figuras 78 e 79: Área social e Fachada.
Fonte: El Croquis 53.

Os pilotis se apresentam para além da função estrutural: somam 16 elementos com diferentes tons da cor cinza, tornando a inclinação deles mais expressiva. Já para a planta e fachada livre, Koolhaas retoma a perspectiva de deixar os elementos estruturais aparentes para as divisões internas e a fachada terem uma conformação independente; porém, isso só acontece no andar social e parcialmente, de modo que o plano de vidro fica contido na parede estrutural de concreto, para auxiliar no suporte da piscina no teto. Isto também limita o desenvolvimento da janela em fita, recortada por esta mesma parede.

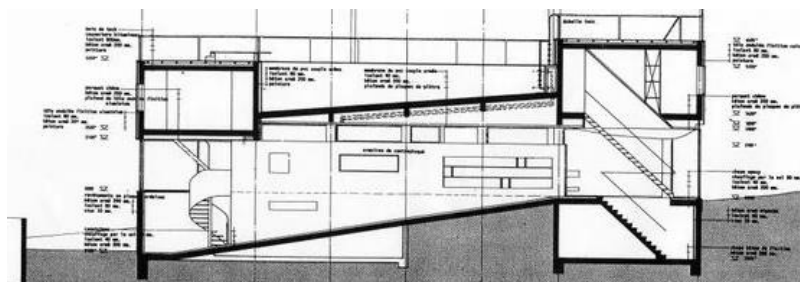


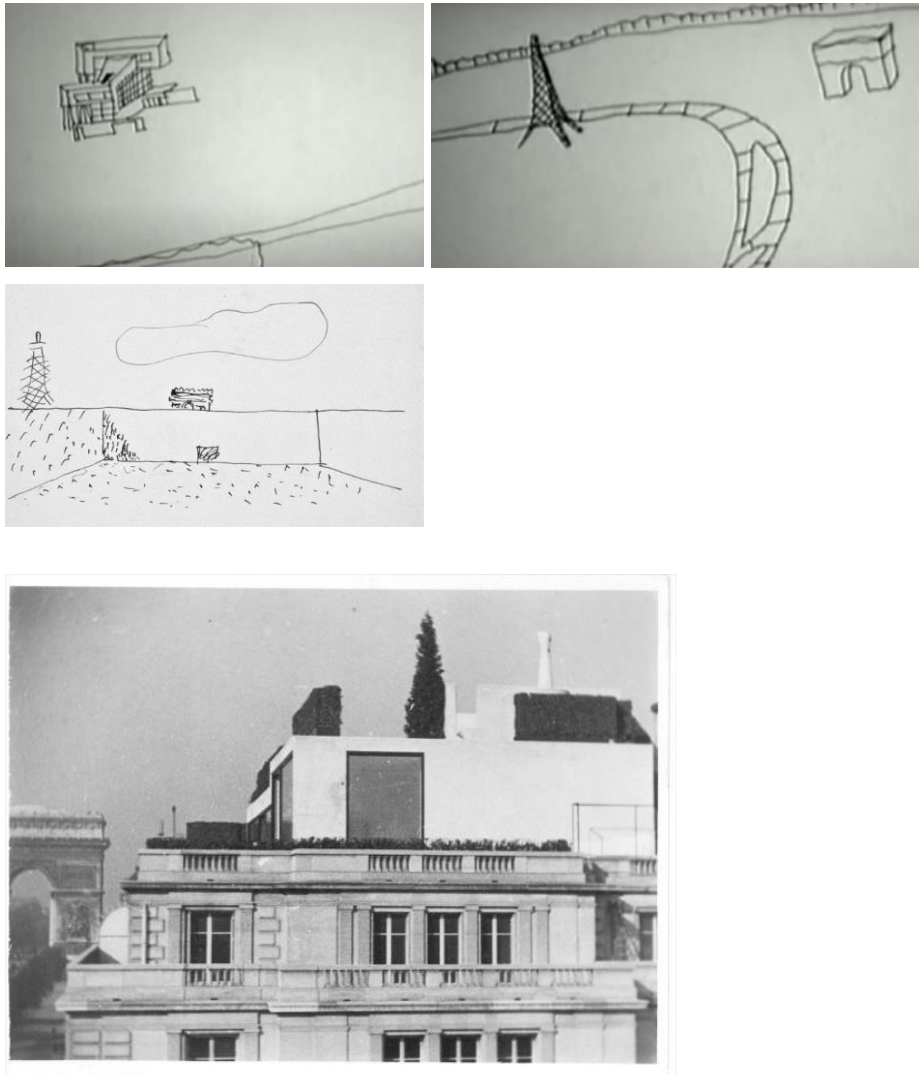
Figura 80: Corte longitudinal pela piscina no terraço.
Fonte: Wiki Arquitetura.

Para a parte superior, Le Corbusier propõe um espaço de estar com tratamento paisagístico, ponto culminante da *promenade architecturale*. Na Villa Dall'Ava é onde está presente a piscina, com espaço de terraço sobre os blocos em que se situam os quartos, mas sem vegetação ou tratamento arquitetônico específico. O guarda-corpo é ainda mais simplório que o previsto no projeto, sendo na fachada feito da proteção alaranjada típica de construções em obras.



Figuras 81: Terraço e a vista para a Torre Eiffel.
Fonte: OMA.

A justificativa da piscina acima da casa, para a proprietária poder ver a Torre Eiffel enquanto nada, confunde-se com a *villa* de Le Corbusier da vizinhança, de onde pode observar além da torre outro ícone arquitetônico da capital francesa, o Arco do Triunfo.



Figuras 82 e 83: Croquis Villa Dall'Ava.
Fonte: Frame de filme de Copans, 2013.

Figura 84 e 85: Croqui e fachada da Villa Beistegui.
Fonte: Arkt.

A Villa Beistegui é a cobertura de um edifício, cujo programa era destinado a entreter convidados para festas que caracterizam a noite parisiense, como atesta Creta Lonati (2022). Destaca-se a *promenade architecturale*, isto é, o circuito criado por Le Corbusier do primeiro piso da unidade até o superior, de onde se abre a vista do Arco do Triunfo e o topo da Torre Eiffel.



Figuras 86-89: Villa Beistegui.
Fonte: Arkt.

Partia-se de uma escada espiral, econômica em segurança e estreita, para subida “individual e íntima”, com apoio único em esferas de vidro ao centro; em uma sala escura após a escada, uma mesa projetava Paris de cabeça para baixo; depois, sob a luz natural, o mármore branco a refletia e reforçava a diferença da escuridão anterior; descia-se, em seguida, para o terraço inferior, no qual arbustos impediam a vista dos monumentos parisienses até a abertura completa à eles; ou subia-se até o terraço gramado e de guarda-corpos opacos, cuja altura propiciava apenas parte da vista do arco e da torre.



Figuras 90 e 91: Maquete Villa Dall'Ava.
Fonte: Arkt.

É deste ponto que parte a possível captura: para Juan Antonio Cortés (apud KOOLHAAS, 2006), esse circuito configura-se como um plano sequência

na arquitetura de Koolhaas, deixando nítida a relevância do cinema na sua elaboração projetual. Para isso, Cortés destaca três elementos como composição de montagem: o *fragmento no todo*, a *colisão* e a *promenade*.

O *fragmento no todo* aparece na argumentação de Cortés com citação de Koolhaas: “insisto na integração com a ação de juntar, na construção de um (novo) todo, que pode ser turbulento ou instável, mas que segue sendo uma única entidade” (KOOLHAAS, 2006, p. 48, tradução nossa). Em *colisão*, Cortés a qualifica a partir do cineasta russo Eisenstein (1898-1948) por um processo de confronto a partir de dois elementos (*ibidem*, p. 52). A forma fragmentada e a junção dos materiais da casa (vidro, concreto e metal) ou nas soluções diante do fechamento de vidro – aura modernista – com bambu ou cortina cintilante, caracterizam esses dois procedimentos na Villa Dall’Ava; as casas no entorno terminam por revelar o conflito de linguagem.

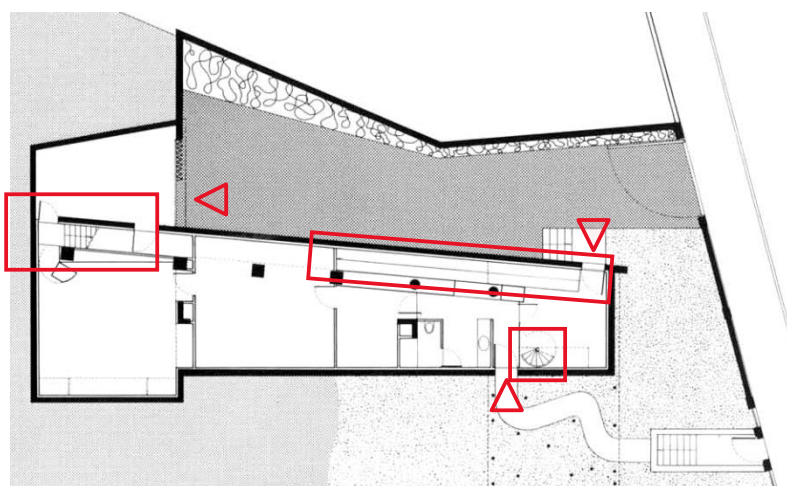


Figuras 92 e 95: Contraste com a arquitetura moderna e com a vizinhança.
Fonte: Frames de Copans, 2013.

Quanto a *promenade*, os sistemas de “fragmentação” e “colisão” anteriores contribuem para compreensão de um deslocamento não linear:

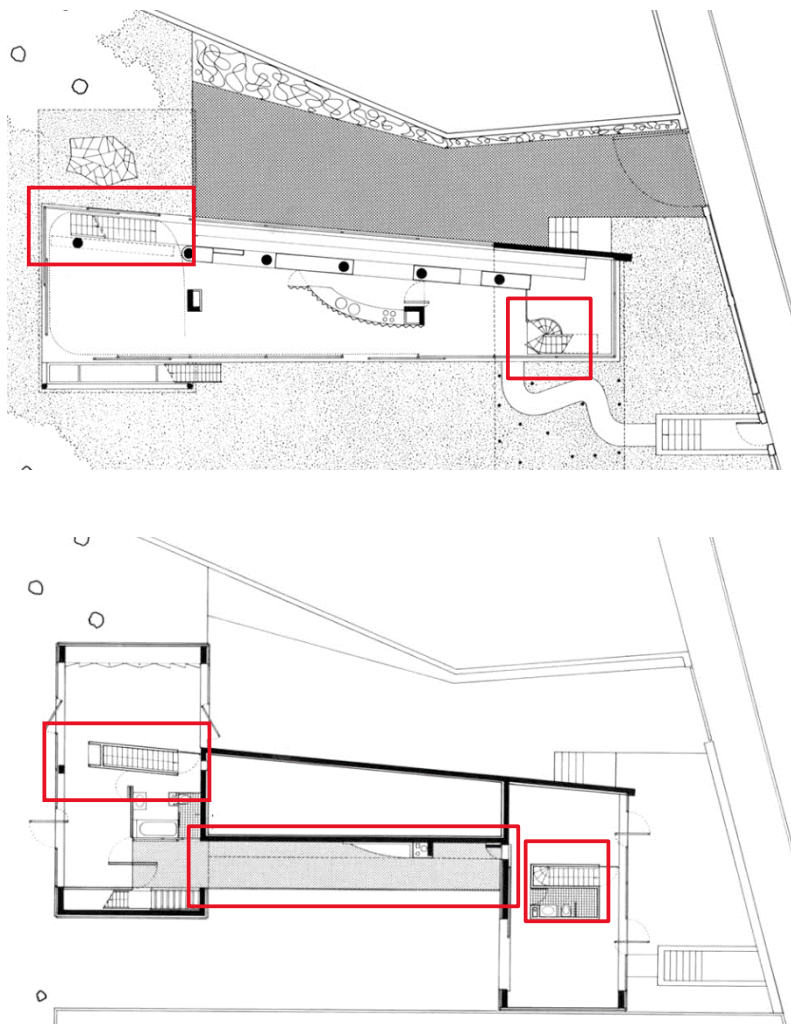
São mais os sistemas e as técnicas do cinema e, sobretudo, as da montagem que desempenharam o papel decisivo. Há sempre na arquitetura uma vontade de continuidade enquanto, pelo contrário, o cinema está ancorado em um sistema de rupturas sistemáticas ou inteligentes. Minha afinidade com esse sistema de ruptura mais do que com o imaginário da continuidade é o que constitui o essencial da minha ligação com o cinema. (KOOLHAAS, 2006, p. 54, tradução nossa)

Esta descontinuidade que Koolhaas absorve do cinema contrasta com o controle de percurso de Corbusier na Villa Beistegui. Na Villa Dall’Ava os acessos à casa são três: um pela esquerda, sob a “floresta” de pilotis como a entrada social; os outros dois ocorrem pela direita, sendo um ao fundo pela garagem e outro se soma ao hall social. Nele, há duas possibilidades: uma escada espiral conecta a sala de jantar e uma rampa percorre a dimensão longitudinal da casa até a sala de estar, onde encontra a escada da garagem.



Figuras 96: Acessos à casa e ao segundo pavimento.
Fonte: Metalocus.

Para acesso ao quarto da filha, a escada caracol se une a uma escada retilínea, de modo que as perspectivas e o movimento do deslocamento têm uma interrupção; o acesso é direto à porta do quarto. Para o dos pais, o acesso está na extremidade posterior da casa e também vai direto à porta, o que significa a independência entre os blocos.

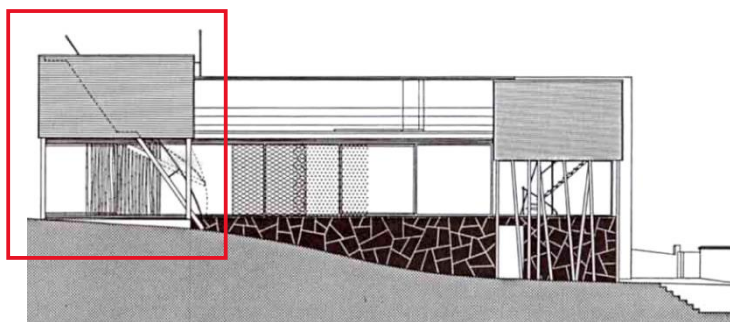
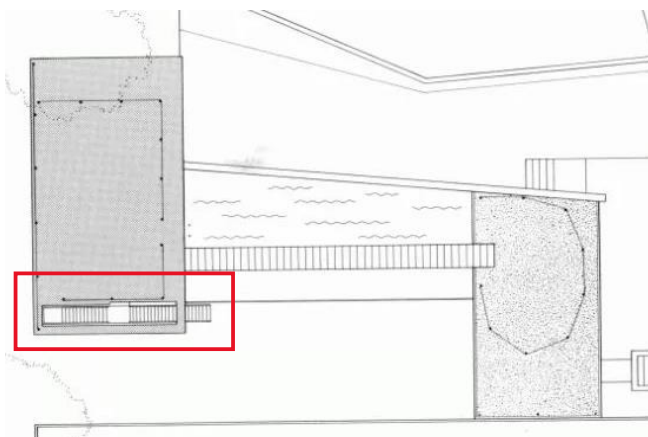
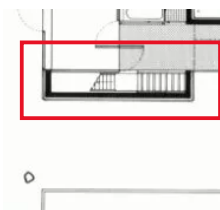
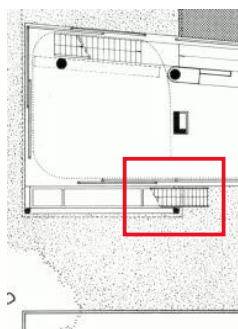


Figuras 97 e 98: Articulação do segundo e terceiro pavimentos.
Fonte: Metalocus.

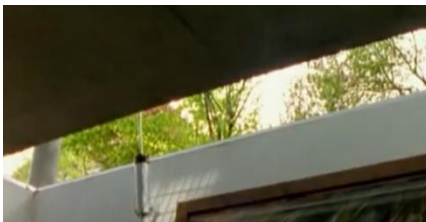
Para que haja comunicação entre os ambientes desse pavimento, foi projetada uma circulação acima do volume central da área de estar, jantar e cozinha a céu aberto, com pouca infraestrutura no guarda-corpo para corresponder à autonomia dos quartos. No entanto, uma vez no quarto da filha, a travessia é estratégica, pois o acesso ao pavimento superior só pode ser alcançado por hall da circulação vertical localizado ao lado do quarto dos pais. Deste ponto emerge também a possibilidade do acesso à piscina desde o nível do segundo pavimento, no jardim.

A questão desta circulação é que a escada pode ser ocultada no teto do segundo pavimento quando elevada; com isso, converte-se em ponto nodal para a dinâmica fragmentada das circulações verticais. Há também uma articulação horizontal: logo abaixo dessa escada, Koolhaas projetou uma abertura zenital para o subsolo, onde está localizado um ateliê-estúdio; a parcela de vidro que cobre

essa abertura pode estar nivelada com o piso interior da casa, bem como pode se abrir e romper a passagem da sala de estar para o jardim.



Figuras 99-102: Respectivamente: recortes do segundo e terceiro pavimento com detalhe da escada que chega até a cobertura, na terceira figura. Elevação lateral. Fonte: Metalocus.



Figuras 103 / 104 e 105 / 106-108: Sala de estar com claraboia aberta / Sala de estar vista de fora com claraboia semiaberta e escada recolhida; escada aberta / Ateliê no subsolo.

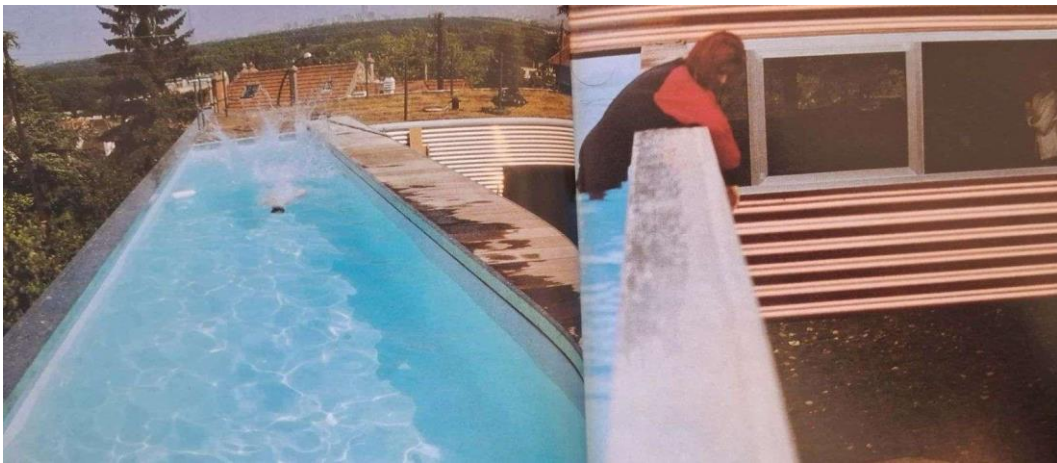
Fonte: OMA / Metalocus / Copans, 2013.

Desse modo, a casa compõe um conjunto de cenas e estreita o campo do cinema com o da arquitetura, conforme afirma Arthur Lubow a partir de citação de Koolhaas: "você tem que construir os episódios de uma maneira que seja interessante e faça sentido ou seja misteriosa [...] Trata-se também de montagem – seja fazendo um livro, um filme ou um edifício" (2000, tradução nossa). Neste sentido, Madelon Vriesendorp revela a operação "secreta" do marido: "As experiências estão dispostas. Você sobe e tem que olhar para onde deve olhar. Ele vê um espaço e vê o que poderia acontecer – uma cena em um espaço" (*ibidem*, tradução nossa).



Figura 109: Pontos focais em Villa Dall'Ava em S, M, L, XL.
Fonte: Acervo pessoal.

É nesta circunstância que aparece Hans Werlemann, fotógrafo responsável por registrar a casa e outras obras produzidas pelo escritório de Koolhaas. Roberto Gargiani entende que estas imagens adquirem o lugar que outrora, no período de experimentações do OMA, ocupava os desenhos de M. Vriesendorp. Com isso, "essas fotos marcam o fim do período dos "projetos conceituais-metafóricos", (...) animam a aparente banalidade neomordenista das obras construídas" (2008, p. 140, tradução nossa). As fotografias recuperam também o surrealismo daqueles desenhos.



Figuras 109-111: Pontos focais em Villa Dall'Ava em S, M, L, XL.
Fonte: Acervo pessoal.

A interpretação dos cinco pontos da arquitetura moderna propostos por Le Corbusier na Villa Dall'Ava revela a contradição assumida por Koolhaas de superar o movimento moderno, mas sem negligenciar sua importância. A ironia que elabora com a implementação dos elementos canonizados na arquitetura parece ser a aposta para um novo desenho de um “depois” da modernidade – do mesmo modo que a tragédia fáustica é um ato de releitura dos gregos. As imagens aqui, de uma girafa que desafia a rigidez canônica e os nadadores, do conto da piscina de *Nova York Delirante*, parecem elucidar algo de transgressor em Koolhaas; elas servem para ilustrar, ao mesmo tempo que complementam a narrativa do projeto.



Figuras 112 e 113: Girafa na floresta de pilotis e nadadores na piscina.
Fonte: Gargiani, 2008

6 Considerações finais

O ver arquitetônico-literário

No ponto de partida da pesquisa, o encontro de Koolhaas com Goethe despertou o risco do diálogo, fundado na peculiar forma da arquitetura e da literatura refletirem a realidade; e os contextos históricos distintos, com questões particulares para cada um deles. Embora essa suspeita se apresente nas abordagens ao longo da dissertação, Koolhaas demonstrou capilaridade e reflexão em sua produção para responder aos estímulos vindos da literatura.

Em *Da ficcionalização*, explora-se a dimensão autoral de Goethe com a transposição de sua leitura histórica, a partir da Revolução Francesa e da Revolução Industrial, na construção da narrativa trágica de Fausto. Estes eventos aparecem no processo de individualização humana e no impulso de intervenção na realidade, entrelaçados no ímpeto fáustico de construir a cidade apesar da resistência dos demais personagens contrários à sua execução.

Koolhaas corresponde ao exercício de Goethe primeiramente com *Exodus*. A elaboração da faixa em Londres e a narrativa com os *Prisioneiros Voluntários da Arquitetura* se relacionam com as experimentações utópicas e distópicas do seu tempo, pela captura contraditória permitida pela ficção. A arquiteta Felicity Scott apresenta isto por meio do elo construído entre as questões próprias da arquitetura, na ingenuidade do entorno de Koolhaas, e as questões gerais do seu tempo, com a crítica ao controle social por meio da ficção como um *afastamento engajado*.

Com *Nova York Delirante*, o exercício ficcional é apontado pelo próprio Koolhaas: o retorno à Manhattan do final do século XIX é admitido na linha tênue entre a ficção e a história. Aqui, Koolhaas explora menos a ideia de contradição estimulada pela ficção e constrói uma narrativa de caráter argumentativo. A defesa do retorno ao passado se justifica pela contribuição oculta na história da arquitetura e sua conceitualização se converte em instrumento para a atuação projetual. Dessa forma, há uma objetividade na publicação que se articula à habilidade da observação e escrita jornalísticas, bem como a persuasão da montagem de um roteiro. O lugar dessa abordagem na dissertação foi a reconstituição do discurso no livro para leitura do modo em que a dimensão *delirante* de Nova York aparece nos projetos de Koolhaas.

Em *Pela práxis*, incorpora-se o personagem Fausto no diálogo com a arquitetura a partir do elo com Mefistófeles, ambos envolvidos na elaboração da cidade do ato cinco. Como apresenta o linguista Miguel Vedda, com o surgimento do capitalismo na tragédia, o pacto adquire a conformação materialista de Mefistófeles para o ideal-humanista de Fausto. Essa é a solução para que haja a intervenção urbana, à luz do maquinário industrial, da qual emergem os conflitos entre construção e destruição na superação do feudalismo. Uma transição histórica lida a partir da transformação urbana, portanto, iluminando a contradição da peculiaridade do agir arquitetônico.

A escolha de Melun Sébart para abertura da resposta de Koolhaas recupera, de um lado, a congestão de Manhattan, com a explícita inclusão dos agentes capitalistas no plano para a cidade; por outro, o arquiteto Ungers, com seus vazios como intensificadores da ambiguidade urbana. A confluência entre estas duas referências demonstra um gesto urbanístico capaz de construir as *liberdades provisórias*, como defende o arquiteto Jeff Kipnis, permitindo que exista lugar para criação e particularidade de contexto no processo de mediação com o capitalismo.

A materialidade necessária para observar como Koolhaas responde aos condicionantes da realidade aparece, no entanto, em sua experiência na cidade de Lille: ele precisa demonstrar sua expertise enquanto leitor do cenário de modernização no diálogo com a “dinâmica do inferno” da reprodução urbana. A surpresa de Koolhaas com a escolha do OMA para realizar um projeto da magnitude do *Euralille*, com a expectativa de pôr uma cidade no “mapa”, aparece no projeto. Na abordagem crítica em torno do *Congrexpo*, o apoio narrativo do manifesto *Bigness*, resultado de NYD, não é suficiente para responder às contradições observadas com o resultado do edifício. O arquiteto Richard Ingersoll auxilia na leitura, mostrando que a questão não é incorporar o capitalismo, mas utilizar estratégias para impulsionar seu objetivo. O trânsito entre Nova York e Europa revela aqui a fragilidade de compreensão da especificidade do contexto, que é premissa no manifesto, quando dificulta a viabilidade financeira do edifício, outra premissa americana.

Em *Na disputa da linguagem*, detém-se à diferença entre a primeira e a segunda parte de *Fausto* pela oposição categorial entre símbolo e alegoria, como

chave para entender sua relação com o passado referencial e contribuições para a disciplina da literatura. Para incorporar o espírito do seu tempo no texto, Goethe subverte o caráter depreciativo da inserção alegórica e compromete a sua reputação como escritor entre seus pares. A justificativa revela a iniciativa do escritor de elaborar transformações para sua disciplina a partir de parâmetros de seu elo cotidiano: Vedda recupera o lugar da Antiguidade Clássica em Goethe como uma referência que precisa ser manipulada para atender às demandas narrativas do seu tempo.

Para Koolhaas, as referências ganham novo modelo nos concursos para a cidade de Paris *Parc La Villette* e *Très Grandes Bibliothèque*. Em ambos os casos, retoma-se a dupla colaboração de Ungers e a pesquisa de *Nova York Delirante*, com o vazio como elo estruturador da inserção da congestão. Por um lado, o parque representa a possibilidade de se projetar como um método, que responde e subverte as demandas do programa, como propõe Françoise Choay. Por outro lado, na biblioteca o vazio é solução para incorporar a indiferença da arquitetura *Bigness* com qualidade plástica, como elabora o arquiteto japonês Toyo Ito frente à condição inversa de Koolhaas por um vazio protagonista, e não resultado do cheio.

O projeto para a *Villa Dall'Ava* posiciona a manipulação linguística a partir do movimento moderno como referência projetual. A casa aparece na publicação *S, M, L, XL* com uma série de desafios para sua materialização, como a hesitação de construir próximo a um projeto de Le Corbusier. O arquiteto Juan Cortés traça a disponibilidade roteirista de Koolhaas com uma *promenade architecturale* composta de rupturas, cuja leitura é aplicada na dissertação tendo a casa como uma montagem fílmica. O resultado é a articulação da estabilidade arquitetônica à elipse do cinema: a materialidade da arquitetura é sublimada pelas fotografias que dotam o material de caráter surrealista.

A leitura da trajetória de Koolhaas entre continentes vista pela articulação Goethe-Fausto-*Fausto*, revela a necessidade da crítica especializada para leitura das estratégias do arquiteto; além disso, os projetos analisados revelam ter contribuições maiores do que o eixo triplo aplicado pressupõe. Contudo, o panorama literário da análise revela que o alcance não está nos projetos em si,

mas o que eles revelam sobre a maneira pela qual Koolhaas reflete sobre seu tempo: “Eu sou um pensador” (KOOLHAAS apud GARGIANI, 2008, p. 75).

Pela estratégia narrativa do retorno histórico ficcionalizado, Koolhaas se aproxima de Goethe na aposta pelos Estados Unidos, que para ambos os casos têm a incorporação qualitativa do capitalismo como indutor de modernização. Essa abertura faz parte de outro elo entre os dois enquanto pesquisadores: a amplitude da atividade de Goethe é, na proporção para o contexto do final do século XX, comparável à de Koolhaas – “como intelectual, escritor e arquiteto” (UNGERS apud GERREWEY, 2019, p. 14). A relevância está na resultante aposta pela totalidade:

De modo nenhum a minha intenção é sugerir que a eclosão de uma família global ou comunidade global seja iminente, e que o arquiteto possa ajudar a viabilizar isso. Mas, em nosso trabalho no OMA, é muito claro para mim aquilo que queremos nos tornar, isto é, algo como especialistas globais (...). (KOOLHAAS apud EISENMAN, 2013, p. 39)

A ambição de um *especialista global* retoma a inquietação do pacto de Fausto e Mefistófeles, contradição na inserção em um novo tempo histórico. Se seu personagem principal não admite a contradição, Goethe convive com a aversão às cidades grandes e a aposta nas grandes intervenções urbanas fruto da modernidade.

Em Koolhaas, isso está presente na mesma omissão de um efeito conclusivo para sua visão de mundo. Nas entrevistas, revela-se o desvio para evitar uma posição autoral que torne hermética sua figura; ao mesmo tempo recorre à publicação de *S, M, L, XL* para fazê-lo em condições narrativas estratégicas. Passo para ter autonomia dos contornos de si próprio e dos projetos publicados, inclusive os construídos: a contradição da ação é para Koolhaas e Goethe uma condição narrativa; a resposta à incomensurabilidade do *todo* se apresenta por meio de uma *transitividade subjetiva*.

Se Manhattan não pode ser vista de maneira convencional, Koolhaas desafia a leitura que queira encontrar uma coesão no seu trabalho. Com Goethe-Fausto-Fausto, a perspectiva do *duplo* torna possível um campo de análise para leitura do trânsito koolhaasiano nas três esferas apresentadas pelos capítulos. O

arquiteto Alejandro Zaera elabora o território desses deslocamentos na sistematização de como opera o escritório:

A abertura do diafragma ideológico do OMA permite a exposição a toda uma série de fenômenos especificamente contemporâneos que só podem ser abordados de fora das ideologias políticas tradicionais e, conseqüentemente, a **renúncia à coerência linguística. O ecletismo do manifesto retroativo torna-se a base operativa que impulsiona a produção recente do OMA**, a partir da rejeição simultânea da coerência ideológica e linguística até a articulação de multiplicidades com objetivos performativos. (...) o esforço do **OMA se concentra na organização material, topográfica e espacial. O trabalho do OMA deve ser visto como um recuo estratégico, a cessação da resistência ideológica aos desenvolvimentos da cultura contemporânea.** (apud GERREWEY, 2019, p. 204, grifo nosso, tradução nossa)

Está presente na leitura de Zaera o protagonismo de *Nova York Delirante* como uma referência fundamental nos projetos de Koolhaas, refletindo uma reconstituição ideológica e a dimensão material do escritório, necessária para concretização das intervenções metropolitanas e confronto com a disciplina. Destacam-se dois movimentos centrais: a renúncia à coerência linguística e o recuo estratégico, ambos como formas de articular a viabilidade crítico-criativa.

Quanto ao primeiro ponto, a alusão à falta de coerência recupera do crítico Marshall Berman a condição inconsistente do ser moderno: “como disse Marx, ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’” (BERMAN, 1986, p. 15). Isto contextualiza historicamente a medida adotada por Koolhaas e evidencia a medida de sua relação com o movimento moderno. O segundo ponto, que se refere ao recuo estratégico, encontra eco no filósofo Giorgio Agamben: “Aqueles que procuraram pensar a contemporaneidade puderam fazê-lo apenas com a condição de cindi-la em mais tempos, de introduzir no tempo uma essencial desomogeneidade” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Goethe e Koolhaas, em seus deslocamentos pelo espaço, demonstram como se posicionam em relação ao tempo. Os retornos respectivos à Antiguidade greco-romana na Itália e à modernidade de Nova York, movimentam o lugar da referência às imprecisões sincopadas do compromisso cotidiano. A montagem não linear entre tempos termina correspondendo à transitividade subjetiva,

revelando que o *duplo fáustico* revela ser a chave para a ação e compreensão *afirmativa* da modernização.

Se falta a Fausto saber disso, Mefistófeles e Goethe sabem; Koolhaas também.

7 Referências bibliográficas

PRINCIPAIS

ECKERMANN, Johann Peter. **Conversações com Goethe**. Lisboa: Vega, s/d.

EISENMAN, Peter. **Supercrítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Humanitas, 2008.

_____. **Fausto**: uma tragédia primeira parte. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Fausto**: uma tragédia segunda parte. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. **Fausto**. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2021.

_____. **Viagem à Itália**: 1786 – 1788. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

KOOLHAAS, Rem. **Conversa com estudantes**. Barcelona: Editorial GG. 2002.

_____. **Life in the Metropolis or The Culture of Congestion** in HAYS, Michael. *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1998, p. 320-330.

_____. **Nova York Delirante**. São Paulo: Cosac Naify. 2008.

_____. **OMA/Rem Koolhaas** – 1987/1992. *El Croquis*, n. 53. Madrid, 1992.

_____. **OMA/Rem Koolhaas** – 1992/1996. *El Croquis*, n. 79. Madrid, 1996.

_____. **OMA/Rem Koolhaas** – 1996/2006. *El Croquis*, n. 131-132. Madrid, 2006.

_____. **OMA/Rem Koolhaas** – 1996/2007. *El Croquis*, n. 134-135. Madrid, 2007.

_____. **Rem Koolhaas**: Projects urbans (1985-1990) Urban projects (1985-1990). Barcelona: Quaderns. 1990.

_____. **The Future's Past**. *The Wilson Quarterly*, vol. 3, nº1, 1979, pp. 135-140. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40255570?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 29 de março de 2024.

_____. **Três textos sobre a cidade**. São Paulo: Editorial GG. 2010.

_____. **S, M, L, XL**. Nova York: The Monacelli Press. 1995.

NESBITT, Kate. **Uma nova agenda para a arquitetura**: Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p.355-367.

OBRIST, Hans-Ulrich. **Rem Koolhaas**: Conversas com Hans-Ulrich Obrist. Barcelona: Editorial GG. 2009.

SYKES, Krista. **O campo ampliado da arquitetura**: Antologia Teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 104-117, 189-204.

COMPLEMENTARES

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Agros. 2009. P. 57-73.

ARRAES, Esdras. Goethe diante duas catedrais góticas, Revista Vitruvius, 2020. Disponível em: <<https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/21.244/7879>> Acesso: 11 de novembro de 2020.

AURELI, Pier Vittorio; MASTRIGLI, Gabriele. **Postmodern oppositions**: Eisenman contro Koolhaas. 28 de janeiro de 2004. Disponível em: <<http://architettura.it/files/20040128/index.htm>> Acesso em 05 de julho de 2022.

AURELI, Pier Vittorio. **The possibility of an absolute architecture**. Cambridge; Londres: MIT Press. 2011.

_____. **The possibility of an absolute architecture**. 08 de março de 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7NNlXltFvVA&t=3035s>> Acesso em: 20 de junho de 2022.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O Lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **O tempo e o espaço nas obras de Goethe** in Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 2020. pp. 225-258.

BAPTISTA, Luis Santiago. Delirious New York explicado às crianças. Arte Capital, 2008. Disponível em: <https://www.artecapital.net/arq_des-37--delirious-new-york-explicado-%C3%A0s-criancas>. Acesso em: 14 de janeiro de 2024.

BARKI, José. LASSANCE, Guilherme. Pós-arquitetura da metrópole contemporânea e a redefinição do autor em Rem Koolhaas. III Enanparq Arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/Artigos/ST/ST-CDR-012-5_BARKI.LASSANCE.pdf> Acesso: 19 jul 2024.

BENJAMIN, Walter. **Alegoria e drama barroco** in A origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984. pp. 181-211.

_____. **O narrador** in Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 197-221.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Schwarcz, 1986. pp. 12-84.

BÔAS, Luciana Villas. **Uma questão de despertar vozes contrárias**: ficção, história e Coetzee. Aletria, Belo Horizonte, v. 31, n. 2, p.45-66, 22 de abril de 2021. Disponível: <<file:///C:/Users/Thiago/Documents/Mestrado/PUC%20Mestrado%20-%20Hist%C3%B3ria%20Social%20da%20Cultura/2111%20Literatura/2022.2/aldaribeiro,+02-31-2-2021-Dossie-Luciana+Villas+Boas-Uma+quest%C3%A3o+de+despertar+vozes+contr%C3%A1rias-A.pdf>>.

BÖCK, Ingrid. **Six Canonical Projects by Rem Koolhaas**: Essays on the History of Ideas. Viena: Jovis, 2015.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974**: Uma fábula da técnica. Tese de Doutorado, Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2001.

CAÚLA, Adriana. **Trilogia das utopias urbanas**. Salvador: EDUFBA, 2019.

COETZEE, J. M. **Foe**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

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

COLQUHOUN, Alan. **La arquitectura moderna**: Una historia desapasionada. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 217-233.

COPANS, Richard in BRUNO, Meert. La Villa Dall'Ava. YouTube, 12 de janeiro de 2013. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=O6rx1mH4DwE&t=318s>>. Acesso em: 16 de maio de 2024.

CRARY, Jonathan. Notes on Koolhaas and Modernization. Architecture New York, n. 9, 1994, pp. 14-15. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45046309>. Acesso em: 08 de jul de 2024.

CRUZ, Leandro. Cronologia do pensamento urbanístico. Disponível em: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=170>>. Acesso: 07 de julho de 2022.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusoe**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2021.

DORFMAN, Beatriz Regina. **Arquitetura e representação**: as casas de papel, de Peter Eisenman e textos da desconstrução, de Jacques Derrida, anos 60 a 80. Tese de doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

ELKINS, James. Chapter 16. What is interesting writing in art history? Disponível em: <https://305737.blogspot.com/2013/03/chapter-16.html>. Acesso: 13 jul 2024.

EISENMAN, Peter. GRAVES, Michael. GWATHMEY, Charles. HEJDUK, John. MEIER, Richard. **Five Architects**: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier. Nova York: Oxford University Press, 2015.

FOSTER, Hal. **Complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Editora Ubu, 2017.

_____. **Design and crime**. Nova York: Verso, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. **A história crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 327-380.

GARGIANI, Roberto. **Rem Koolhaas | OMA**: The Construction of Merveilles. Lausanne: EPFL Press, 2008.

GERREWEY, Christophe Van. **OMA/Koolhaas - A critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'**. Basileia: Birkhäuser, 2019.

JAMESON, Fredric. **Os limites do pós-modernismo** in Espaço e Imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2006. pp. 197-262.

JAMESON, Fredric. SPEAKS, Michael. Envelopes and Enclaves: The Space of Post-Civil Society (An Architecture Conversation). *Assemblage*, n. 17, 1992, p. 30-37. JSTOR, disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3171222?read-now=1&seq=3#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 20 jul 2024.

KAMIMURA, Rodrigo. **Tecnologia, Emancipação e Consumo na Arquitetura dos anos sessenta**: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio. Dissertação de Mestrado, Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2010.

_____. Constant e a revolução de New Babylon. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, XIV, 2011, Rio de Janeiro. **Artigo**. Disponível em: <<https://anais.anpur.org.br/index.php/anaisenanpur/article/view/738/723>> Acesso em: 25 jun 2024.

KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa** in O ornamento da massa. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 91-103.

KUHNLE, Till R.. **Portrait du poète en vouyou, maudit, crapaud...** Aspects d'une poétique de la modernité in Cahiers Benjamin Fondane, n 9. 2006. pp. 59-72.

LIMA, Luiz Costa. **O chão da mente**: A pergunta pela ficção. São Paulo: Editora Unesp, 2021. pp. 275- 308.

LONATI, Creta. Beistegui penthouse by Le Corbusier: a promenade architecturale. *Arkt//*; Space to architecture, dezembro de 2022. Disponível em: <<https://arkt.space/en/attico-beistegui-di-le-corbusier-una-promenade-architecturale/>> Acesso em: 08 de ago de 2024.

LOOTSMA, Bart. Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's. Stichting Constant, setembro de 2007. Disponível em: <http://www.architekturtheorie.eu/?id=magazine&archive_id=108> Acesso em: 22 de jun de 2024.

LUBOW, Artur. Rem Koolhaas Builds: The world's most influential architectural mind finally has something to show for it. *The New York Times Magazine*, julho de 2000. Disponível em: <<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/magazine/home/20000709mag-koolhaas.html>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

LUKÁCS, Georg. **Realistas alemanes del siglo XIX**. Barcelona – México, D. F.: Ediciones Grijalbo S.A, 1970. pp. 1-13, 343-448.

LUPINACCI, Heloisa. WISNIK, Guilherme. Coney Island e o divertimento irresponsável. *Revista Serrote*, março de 2010. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/07/coney-island-e-o-divertimento-irresponsavel/>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **A dupla noite das tília**s: História e natureza no Fausto de Goethe. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. Alegoria e símbolo no Fausto de Goethe. Estudos Avançados, São Paulo, Brasil, v. 29, n. 84, p. 277-304, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104965>>. Acesso em: 25 jul 2024.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Josep Maria. **Las formas del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. São Paulo: Editora 34, 2017. pp. 457-463.

RIBEIRO, Claudio. Ideologia genérica ou a crítica da crítica de Rem Koolhaas. Vitruvius, junho de 2020. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3444>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2023.

SANTOS, Vanisa. Salvador Dalí: E a verdade no mito trágico do Ângelus de Millet. Psicanálise & Barroco, v. 6, n. 2, dez. 2008, pp. 48-62.

SAVORRA, Massimiliano. La Biennale del Post-modern e la “fine del proibizionismo”. **Casabella**, Milão, 9, 877, pp.92-96, setembro, 2017.

SCHAIL, Martin. MÁCEL, Otakar. **Exit Utopia: Architectural Provocations 1956-76**. Munique: Prestel Publishing, 2004, p. 57-67-, 255-274.

SCHIAVO, Bruno. **Autonomia e Campo Ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies (1964-1984)**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2016.

SCOTT, Felicity. Involuntary Prisoners of Architecture. October, Massachusetts, V. 106, p. 75-101, Outubro, 2003. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/3397633>>. Acesso em: 21 set 2023.

SUMMERSON, John. **A linguagem Clássica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SPEAKS, Michael. Two stories of the avan-garde. Tecne, novembro de 2020. Disponível em: <https://tecne.com/biblioteca/michael-speaks-dos-historias-de-la-vanguardia/>. Acesso em: 16 jul 2024.

TAFURI, Manfredo. **L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language in HAYS, Michael. Architecture theory since 1968**. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 1998, pp. 146-173.

VEDDA, Miguel. **Leer a Goethe**. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2014.

WATT, Ian. **Miti dell'individualismo moderno: Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robson crusoe**. Roma: Donzello Editorf, 1996. pp. 3-41.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**. São Paulo: Editora Ubu. 2018.

ZALEWSKI, Daniel. Intelligent design. The New Yorker, março de 2005. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/14/intelligent-design>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2024.

Anexo

Uma leitura de *Fausto*

O breve percurso que segue é consciente da “incomensurabilidade” de *Fausto*, e de que “são inúteis todas as tentativas para o tornar mais acessível” (GOETHE apud ECKERMAN, 1999, p. 226). O processo de escrita da tragédia prossegue durante grande parte da vida do autor, cuja relação com a lenda alemã²⁹, da qual provém o personagem Fausto, é presente desde sua primeira infância; alimenta-se do espírito investigativo de Goethe pela natureza e tem reflexos de sua postura como membro das instâncias estatais. Por fim, a biblioteca de livros é de Fausto e é de Goethe; a viagem para conhecimento da realidade clássica está igualmente em ambos; e a modernidade, da qual são reféns e agentes.

Deste modo, o que aqui se apresenta busca encontrar os eventos primordiais de modo a trazer luz à maneira com a qual Fausto se relaciona com Mefistófeles de acordo com os estímulos que são gerados; assim, a ideia do *duplo* se concentra na oportunidade mefistofélica diante da inquietação fáustica. O texto de referência para este percurso tem ancoragem na tradução de Jenny Klabin Segall para ambas as partes de *Fausto* (I e II), editadas pela Editora 34, na qual há o apoio de Marcus Vinicius Mazzari para apresentação, comentários e notas em torno da tragédia. Quando oportuno, comentários de Goethe em conversas com o escritor Eckermann ou em sua viagem pela Itália garantem contribuições extras para a leitura.

Goethe inicia seu escrito com uma *Dedicatória*, em seguida pelo *Prólogo no Teatro* e, por fim, o *Prólogo no Céu*. Trata-se de textos breves e que se articulam à tragédia, respectivamente, pelas reflexões pessoais de Goethe para realização do texto; pelas questões postas pelo teatro e, enfim, pela herança religiosa - ocidental. Para a leitura que aqui se propõe, destaca-se o fato de Goethe haver já experimentado a função de ator, escritor e diretor teatrólogos; fato este que o permite desenvolver com propriedade as perspectivas desenvolvidas no prólogo do teatro, na qual se transita por estes três agentes e as subjetividades

²⁹ A lenda parte do pacto com o diabo que o Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540) teria feito. Médico, mago e alquimista a justificativa seria para ampliar seu conhecimento sobre as ciências.

por eles representadas. Em seguida, no encontro do *Altíssimo* com *Mefistófeles* no *Prólogo do Céu*, está acordado o eminente pacto a ser elaborado com Fausto; neste diálogo, os limites e inquietações humanos são premissa e álibi para a atuação mefistofélica, bem como Deus parece seguro da fidelidade de seu servo.



Figura 115: A assinatura do pacto com o diabo.
Autor Franz Simm, Xylografische Anstalt Knesing (ASEL, JÄGER, 2012).

Fausto I

A aposta de Deus em Fausto, ainda que segura da parte do Altíssimo é, contudo, um risco para a realidade que se personifica no personagem: a tragédia é apresentada no interior de um quarto gótico; frustrado entre seus inúmeros livros, constantes pesquisas e pouco resultado, não parece haver em Fausto possibilidades coerentes de uma superação de suas inquietações por conhecimento da realidade nos moldes tradicionais. Como agravante, o soar dos sinos na celebração da Páscoa, impedem-no, ao derrubar o frasco em susto, que seja bebido o veneno que findaria sua vida; contudo, ao sair de casa para presenciar a festividade, encontra uma multidão que sai daquelas mesmas casas: góticas e opressivas; uma questão que é, portanto, coletiva.

Cada um procura o sol e a luz.
Festejam a ressurreição de Jesus.
Porque eles mesmo estão redivivos,
De áreas sem luz, de quartos abafados,
Do suor do trabalho e ofício exaustivos,
Da opressão dos frontões, telhados,
Do aperto das vielas, da obscuridade,

Vieram todos à claridade.
(GOETHE, 2004, vv. 921-8)

Entretanto, o descontentamento fáustico é mais lúcido do que daqueles entusiastas de meia hora, isto é, os rendidos pelas celebrações e seus alívios. Por esta razão, Fausto se torna objeto de desejo do Satanás, que advoga pelos homens “que têm viço e verdor no rosto” (GOETHE, 2004, p. 55). Assim, sob a figura de um cachorro, Mefistófeles surge para Fausto e, em seguida, personifica-se junto a aposta: se um dia Fausto puder exprimir a frase “Oh, pára! és tão formoso!” (GOETHE, 2004, p. 169), em uma rendição a angústia busca pelo domínio da realidade, sua alma será destinada ao diabo, ou Mefistófeles.

A partir desta concretização pactária, Mefistófeles inicia suas investidas estratégicas para atingir o objetivo de fornecer tamanho prazer a Fausto pela conquista do *real*. Para tanto, a dupla encontrará estudantes na *Taberna de Auerbach em Leipzig*. Neste capítulo, a ideia é que haja uma cumplicidade com os demais, oposto daquele homem solitário e apagado à vida. Como reflexo, contudo, em meio aos cânticos festivos e os copos a promoverem o humor local, Fausto pede para que ele e Mefisto se retirem do local. Este insiste, mas a passividade de Fausto frente ao animado corpo estudantil se mantém e, por fim, o episódio revela que não será um entusiasmo instantâneo que irá criar uma alternativa à angústia que move este pacto.

Mefistófeles, então, inicia nova estratégia, que irá representar o maior drama da primeira parte: o relacionamento de Fausto e Margarida. Ela é uma jovem mulher, cuja inclinação se soma a de seu contexto, isto é, de devoção religiosa - algo diverso daquilo que proclama Fausto. Ele, por sua vez, encanta-se com a moça e, após ver sua idade reduzida em 30 anos com o auxílio de uma bruxa - e de Mefistófeles, sente-se seguro para com ela investir em desejo. Diverso da taverna, Fausto passa a ganhar mais espaço neste acordo com Mefisto, que nutre com esta relação a efetiva realização de satisfação do seu pactário.

É evidente que se trata de um desvio à origem inquietante de Fausto. Entretanto, com entusiasmada resposta à proposta, Mefistófeles inicia investigações para traçar os meios de aproximação dos futuros amantes. Os capítulos que se seguem, portanto, dimensionam as características de investida à Margarida, como seus adereços de presentes; com sua vizinha Martha, obtêm-se

abertura para as primeiras conversas de Mefisto com Margarida - sobre, claro, Fausto. A partir disto, é inevitável que o casal aos poucos se aproxime e, de repente, já possam exprimir maior desenvoltura e intimidade em sua relação.



Figura 116: Fausto com Margarida a partir da mediação de Mefistófeles.

Fonte: Goethezeitportal.

Autor Franz Simm, M. Weber (ASEL, JÄGER, 2012).

Esta leveza conquistada, contudo, vê-se ameaçada pela estrutura religiosa medieval. Os entraves surgem de imediato à descoberta do romance pela família de Margarida - que viam a menina acompanhada de sujeito mais velho, não religioso e, conseqüentemente, sem pretensões de assegurar compromisso de maior valia. Este tensionamento é chave para o início dos questionamentos e perturbações na estabilidade de Margarida, que passa a conviver no limite do desejo e do moralismo religioso que a constrange.

Desse modo, inicia-se um programa mais efetivo para contorno dessas adversidades: sob o pretexto de uma noite de amor, Mefisto garante a Margarida um sonífero, destinado à mãe, capaz de permitir a entrada de Fausto na casa sem quaisquer transtornos. O que vem a passar, no entanto, é que o líquido leva a mãe à morte. Não o bastante, Margarida vê sua angústia aumentada quando percebe, com antecedência, a morte de seu irmão: Valentim observa a chegada de Mefistófeles e Fausto à porta da casa da família; este leva consigo um presente para a amada, mas suas intenções se perdem em meio ao confronto entre Mefisto e Valentim. Sai de cena, assim, Fausto, e entra Martha, a vizinha, a testemunhar a tragédia junto ao povo: sob golpes, “esgrimem, lutam, gritam” (GOETHE, 2004, v. 3.716); já Margarida se apresenta ao final, para certificar a morte do irmão.

A consequência, como de se esperar, é a ida de Margarida à *Catedral*. Neste capítulo, aquela ruptura que se construía na trajetória da moça é interrompida pela culpa que envolve a morte de sua mãe e, em seguida, de seu irmão. Para além disto, Margarida está grávida, o que torna ainda mais complexa a sua relação com aquele meio que não lhe traz mais o conforto de outrora. Surge, assim, uma voz chamada de Espírito Mau, que não é Mefistófeles, mas a própria consciência de Margarida atuando sobre si mesma.

A justificativa para este imperativo de Margarida se justifica, de antemão, pela incompatibilidade de Mefisto e a igreja; no entanto, atrela-se ao fato de Mefisto notar que esta trama com Margarida, a esta altura já um tanto complicada, desfaz expectativas promissoras para satisfazer Fausto. Deste modo, afasta Fausto da cidade, enquanto inicia nova estratégia, desta vez para atenuar o impacto de Margarida.

Assim, ambos vão ao alto da montanha, por ocasião da *Noite de Valpúrgis*; trata-se de uma comemoração da Igreja Católica à Santa de Valpúrgis. No entanto, no norte da Alemanha onde está situada a cena, seres diabólicos vão à montanha oferecer festividade à Satã - isto é, próprio a Mefistófeles. A estratégia é, portanto, o distanciamento do tortuoso desejo de Fausto por Margarida com uma noite de orgias, substituindo a ausência que a moça amada havia deixado.

É válido destacar que a tentativa de desvio das atenções de Fausto é intrigante em um primeiro momento, quando este se encontra extasiado pelas circunstâncias de motivação de seu desejo. No entanto, em seguida, essa experiência é contraposta com a notícia de que Margarida se torna prisioneira: ao afogar o próprio filho levando-o à morte, a jovem está agora por detrás das grades. Isto é motivo de preocupação a Fausto, e incita Mefistófeles a salvar Margarida desta situação, uma vez que os acontecimentos perversos em torno dela têm participação singular de Mefisto; este, por sua vez, recusa esforço e se livra da culpa que Fausto o acusa com a premissa que as perversões que pairam sobre ela possuem origem neste incontornável anseio fáustico.

No fim, Mefistófeles concede este retorno até Margarida, que se encontra ainda presa. Ainda que Fausto esteja sedento por salvá-la, encontra sua amada com sanidade perturbada em função das consequências sofridas pela “justiça”

medieval. Mais que isso, há uma intensificação do poder religioso sobre ela, de modo que, após haver já tentado fugir uma vez, articula-se com a chegada de Fausto uma aversão a uma nova medida de risco. Desta maneira, *Fausto I* tem seu final no julgamento capital de Margarida e, com ele, o fim da perspectiva romântica para o percurso do personagem; quanto a Fausto, retira-se com Mefistófeles, na certeza de que se demandam novas estratégias para a expectativa de um novo desfecho ao pacto.

Fausto II

A objetividade que caracteriza a segunda parte da tragédia é anunciada na composição em cinco atos, tal como sugere uma apresentação teatral. Contudo, o destaque está em *grande mundo*: essa é uma promessa de Mefisto desde a primeira parte da tragédia, quando estão ainda inseridos no que seria o oposto, o pequeno mundo - “expressão de estado de espírito um tanto obscuro. Mas é justamente tal obscuridade que encanta os homens, que se esforçam para a vencer, como costumam reagir perante todos os problemas insolúveis” (GOETHE apud ECKERMAN, s/d, p. 226).

A partir deste momento, portanto, são as forças objetivas da realidade que dão norte para a ação de Fausto, orientadas pelas grandes transformações sócio-econômicas após a Idade Média, numa abertura à conformação do capitalismo. Para isto, são suprimidas referências históricas explícitas e rompe-se uma continuidade elucidativa da narrativa. Isto implica que entre os atos, apesar de haver coerência, efetivam-se lacunas a serem preenchidas pelo leitor; personagens, espaços e ações estão, assim, imersos em um pacto ficcional com entrelinhas ou cenas fora da vista.

Não há anúncio do caminho da primeira parte da estória até o início da segunda, tendo em vista o que ocorrera com Fausto, no primeiro ato: a sufocante da Idade Média se converte em um campo aberto, de natureza viva e postuladora de um refinamento das inquietações. Com apoio na mitologia grega, a Fausto é permitido, em um isolamento de Mefisto, o esquecimento das intensidades vistas na primeira parte e, no lugar do deslocamento pela moralidade cristã, pode-se transitar agora perante a disputa na materialidade.

Essa *materialidade* leva a dupla até o Palatinato Imperial, igualmente sem anúncio prévio. Em evento, ocorre a reunião do Conselho de Estado à espera do Imperador, que ainda não se conhece. Sua importância, assim como demais personagens e circunstância, evidencia-se na crise na qual se encontra o sistema feudal: são elencadas as mazelas de corrupção, injustiças e desmantelamento da impunidade desta organização; Mefisto, estrategicamente se incorpora ao grupo, como o bobo da corte, e estipula uma alternativa para aquela conjuntura, de modo que oriente uma abertura a Fausto.



Figura 117: A inserção do papel moeda.

Fonte: Goethezeitportal.

Autor Franz Simm, Instituto Xilográfico H. Handel (ASEL, JÄGER, 2012).

A medida decidida é a proposta de criação do papel moeda, como mediação genérica para a articulação comercial e, sobretudo, saldo das dívidas na corte. Como haveria de se esperar, a ideia de Mefistófeles não é bem recebida; tem contra si as implicações estruturais, ainda religiosas e muito rígidas, incapazes de se relaxarem para uma mudança drástica, mesmo no caos em que vivem. Entretanto, na expectativa de efetivação de ruptura, Mefisto se aproveita da celebração carnavalesca que toma o Palatinato Imperial e consegue a assinatura do Imperador, que viabiliza a produção das notas. Como resultado inicial, apesar da desconfiança, são bem sentidos os efeitos pelo Imperador e a corte, que se animam com as novas possibilidades de compra e empenho de riquezas, além do saneamento da instabilidade financeira de outrora.

Os ventos, que pareciam, então favoráveis para Mefistófeles começam, no entanto, a desempenharem papel contrário novamente: sob demanda do Imperador, está incumbido a Fausto trazer à corte Helena e Páris, personagens homéricos da Ilíada. Esta recuperação histórica é possibilitada pelo avanço tecnológico que proporcionou a criação da *lanterna mágica*, capaz de gerar uma imagem ilusória da atmosfera grega nesse processo de diluição dos valores feudais. O efeito disso, para suporte discursivo em meio à corte, não poderia prever, no entanto, o efeito que se dará sob Fausto: do encantamento com a imagem ao profundo desmaio.

Há o risco aqui de retorno à intensificação da individualidade introspectiva que configura a primeira parte, uma vez que Fausto se vê entre a confusão da experiência ilusória e um profundo desejo por Helena. A mudança de perspectiva começa a operar, porém, no segundo ato, no qual há o retorno até o quarto gótico, palco da abertura da tragédia; esta volta surpreende, pois, passados anos distante, quem era o ajudante de Fausto se torna um cientista de sucesso e à luz das conquistas tecnológicas de seu tempo. Este é Wagner, e seu último experimento se trata de um homem de proveta, criado, portanto, artificialmente, e se torna personagem na tragédia sob o nome de *Homúnculo*.



Figura 118: Mefistófeles diante de Wagner e Homúnculo.

Fonte: Goethezeitportal.

Autor Franz Simm, Xilografische Anstalt E. Helm (ASEL, JÄGER, 2012).

A importância de Homúnculo para a tragédia está manifestada na crescente ruptura dos valores religiosos típicos da sociedade medieval, em ampla medida pelo avanço da ciência. Isto é incorporado na tragédia pelo interesse de Mefistófeles com a criação de Wagner, que revela um elo mefistofélico no empreendimento. Homúnculo, contudo, pauta questões que desestabilizam

Mefisto: ao ver Fausto desmaiado, a criatura descreve o que se passa na cabeça daquele sujeito “notável” (GOETHE, 2007, v. 6.904): está presente aquela natureza exuberante, deleitada em encanto e ingenuidade; aspectos estes que se aproximam da Antiguidade Clássica na mesma medida em que se afastam do alcance mefistofélico.

Nesta perda de controle entre as estratégias em prol do desejo de Fausto, Mefistófeles cede à investida de Homúnculo para que este trio vá até a Noite de Valpúrgis Clássica. Este é o evento de maior extensão de toda a tragédia e caminha até o final deste segundo ato; sua articulação com todo tem a relevância de promover a transição entre os valores medievais em busca do retorno referencial na antiguidade clássica, o que configura os ideais renascentistas, bem como posteriormente ao neoclassicismo, e o dimensionamento humanista neste conflito temporal e de contexto. Para isso, aquela antiga Noite de Valpúrgis, caracterizada pelo domínio demoníaco, permite lugar a uma celebração em meio aos preceitos clássicos, de liberdade e democracia.

Desta forma, Fausto, Mefistófeles e Homúnculo são apresentados às figuras da mitologia grega, bem como aos filósofos pré-socráticos. Portanto, se de um lado existe a Idade Média com referência à primeira Noite de Valpúrgis, do outro lado se apresenta aos personagens a Antiguidade Clássica e, ao leitor, a possibilidade de um contorcionismo de espaço e tempo para que uma personagem de Homero possa retornar ao presente de Fausto: em deslocamento até a cidade grega de Esparta, Helena é convocada até seu espaço natal e é este o contorno narrativo que se emana no terceiro ato da tragédia.

Cada um ao seu modo, Homúnculo se aproxima dos filósofos, cujo elo é atribuído aos questionamentos voltados à natureza, em particular à origem da vida; Mefistófeles, ainda que de maneira desajeitada, desafia os parâmetros de perspectiva de mundo da *beleza* dos seres mitológicos, que se espantam com as patas de cachorro que porta o ser diabólico. Entretanto, está na aposta de Fausto o argumento soberano da “viagem”: com o auxílio Mefistófeles - que assume a aparência de Fórcuias -, será implantado um plano de atração para que Helena tenha interesse em conhecer este sujeito, com ares medievais e tão brutos para a delicadeza clássica. Este abismo se inverte, contudo, quando Mefisto apresenta a ela a façanha que Fausto realizou: a construção de uma fortificação em um monte de elevada altura e difícil acesso.



Figura 119: Cantos diante do Mar Egeu.

Fonte: Goethezeitportal.

Autor Franz Simm, Instituto Xilográfico Brend'amour (ASEL, JÄGER, 2012).

Opera-se, a esta altura, uma dicotomia fundamental que irá aproximar Fausto aos preceitos modernos: uma admiração genuína, que não pode se manifestar em integridade. Dito de outra maneira, o encanto que Fausto nutre por Helena não se vê manifesto na arquitetura que elabora, cuja ornamentação medieval assusta e confessa sua distância aos gregos; mas, mesmo com desconfiança, Helena aceita com ele se relacionar, no impasse de “Tão desgastada sinto-me e tão nova” (GOETHE, 2007, v. 9.415).

As limitações dele, posteriormente, retornam e agora sob a forma de filho, Eufórion: fruto desta conexão histórica, o menino surge como promessa da reconciliação dos tempos. Todavia, de imediato, o comportamento do jovem é repreendido pelo pai, Fausto, dada sua perniciosidade frente às mulheres; por outro lado, o que herda da mãe revela a ingenuidade de não perceber que não é um legítimo membro da mitologia; assim, achando que possui asas, confunde-se com Ícaro e assegura sua queda - e morte: “Ícaro, Ícaro, ah!/Mortal pesar!” (GOETHE, 2007, vv. 9.901-2).

A morte de Eufórion põe fim ao que seria uma resposta definitiva para o drama fáustico; posta as limitações dessa fuga à beleza grega, restou o marco do traço autônomo de Fausto perante Mefistófeles, que se viu desterritorializado em

Esparta. A não concretização da manifestação sublime fáustica, contudo, reitera a importância das estratégias de Mefisto neste processo e, no quarto ato, o ser diabólico retorna ao controle dos passos de Fausto.

Comum aos períodos de transição, o quarto ato inicia em região aberta e montanhosa, na qual Fausto e Mefistófeles refletem, indiretamente, sobre as circunstâncias do pacto e próximas estratégias. Assim, os lamentos do primeiro com a relação com Helena podem ser vistas quando Fausto é contraposto pela malícia de Mefistófeles que, por um lado não via futuro naquela expedição; por outro, já concebe novos passos para a dupla, e a dimensão espacial como forma de intervenção na realidade emerge como finalidade. Fausto mantém aspirações *humanistas*, isto é, de prover espacialidades adequadas à vida humana, de modo a ainda se pautar pela harmonia grega; em contrapartida, Mefistófeles já atribui traços de uma grande metrópole, que ganha forma em seus aglomerados:

Já te contento.
Escolheria uma metrópole graúda,
Onde o habitante um a outro gruda,
Entre arcos, vielas, frontões e becos,
Feira de couves, nabos secos,
Bancas nas quais hordas nefandas
De moscas pastam gordas viandas,
Em qualquer tempo a gente lá há de
Ver podridão e atividade.
Depois, ruas e vastas praças,
A darem-se ares de riquezas;
E, onde portal algum limita,
Subúrbios numa área infinita.
(GOETHE, 2007, vv. 10.136-47)

A incompatibilidade de intenções, nessa circunstância, é evidente: “Tal alvo não me satisfaz!”, diz Fausto, e prossegue: “Folgar-se-á em que o povo aumente,/ Que a seu contento se alimente,/ Que até se instrua, forme a mente -/ E criar rebéis o que se faz” (GOETHE, 2007, vv. 10.155-9). Contudo, ao revelar o seu desejo pelo controle da natureza, Fausto pode construir elo coerente com Mefisto.

Na medida em que se estabelece este ponto comum entre os dois, a tragédia volta a se abrir aos demais conflitos, no retorno às dependências do Imperador. Nesta circunstância, uma guerra civil, cujo parâmetro tem a manutenção dos valores feudais em disputa, numa corte que se apresenta em perfeito caos, com forte tendência à perda. Todavia, com a capacidade de contorno de Mefistófeles, a guerra sofre uma virada que concede vitória ao poder

dominante. Este ato propicia o reconhecimento da ajuda, quando o Imperador fornece a dupla pactária a região costeira do reino como recompensa. Isto envolve a fúria do Arcebispo, que refuta a atitude do Imperador em se aliar ao diabo; contudo, da mesma forma que a construção de uma igreja pôde sanar este conflito, é nas novas terras a serem dominadas que habita o quinto e derradeiro ato da tragédia.

Concedida as terras da costa, Fausto e Mefistófeles se deslocam até ela e dela se sucedem as estratégias finais de atuação. Como argumento acordado, os primeiros movimentos são de controle das características iniciais do terreno, alagadiço por natureza; para isso, portanto, começam a desempenhar técnicas de drenagem, a partir de canais, de modo a converter aquele solo virgem sob as ordens e solicitações humanas. No entanto, os desafios deste novo empreendimento deverão superar a imediatez do limite natural visto que, diverso do que parecia, não eram os primeiros a chegar.

Baucis e Filemon é um casal de anciões que possuem uma casa e uma igreja, bem como as tílias que compõem sua ocupação. Desta maneira, desenvolveram uma relação com este campo aberto de peculiaridades muito distintas daquelas empenhadas por Fausto; os conflitos entre as duas partes, assim, tornam-se inevitáveis. Em primeiro momento, Fausto pretende encontrar aliados, na medida em que oferece ao casal a proposta, com a segurança de lhes apresentar algo de grande valia. Com a recusa imediata, as obras seguem diante de um empecilho, agora não mais técnico, mas posto socialmente: para a concretização das obras, são convocados diversos trabalhadores, que trabalham de forma exaustiva, sob regime de grande exploração:

Golpes sob o sol ressoavam,
Mas em vão; em noite fria
Mil luzinhas enxameavam,
Diques vias no outro dia.
Carne humana ao suor sangrava,
De ais ecoava a dor mortal,
Fluía ao mar um mar de lava,
De manhã era um canal.
Ímpio ele é, nossa cabana
E agro, teima em cobiça-los;
Da riqueza ele se ufana,
Trata-nos como vassalos.
(GOETHE, 2007, vv. 11.123-34)

Esta é a denúncia que faz Baucis ao peregrino que emerge em nova visita; diante das transformações em curso, o homem pouco reconhece o local, e é salvo pelas tílias como referência ao destino alcançado. Na descrição, Baucis se inclina pela aliança que constrói com estes trabalhadores, na medida em que se assemelha a eles por um regime de servidão; os próximos passos trágicos servem, então, de confirmação desta leitura.

Linceu, personagem que atua como vigia do campo, sob a ordem de Fausto, observa em uma noite chamas que iluminam a escuridão; trata-se do incêndio que acometerá Baucis, Filemon e o Peregrino, além da casa, da igreja e das tílias. Fausto, ao ter notícia do caso se assusta e um tanto se enfurece com Mefistófeles, autor confesso do incêndio criminoso; este, por sua vez, tal como fizera diante do trágico desfecho de Margarida, desloca ao seu pactário os benefícios que obtivera com a realização. O que Mefisto recupera, portanto, é o incômodo da pequenez presente no conjunto defendido pelos anciões: a casa simplória desafiava a necessidade de atualização; a igreja, sobretudo no badalar dos sinos, recuperavam a infância e vida de Fausto naquela Idade Média, o que revelava um obstáculo interior a si próprio; e as tílias, diante do controle da natureza, não exigia muito esforço para sua superação em golpes urbanizadores.

De novo! Esse tilim maldito!
Qual tiro pérfido ressoa;
Meu reino à vista é infinito,
Por detrás, só desgosto ecoa;
Meu alto império é uma ilusão;
A arca das tílias, a igrejinha,
O colmo pardo, meus não são.
E se eu quisesse lá folgar,
Traz sombra alheia tédio em si,
Aflige a mente aflige o olhar;
Oh! Visse-me eu longe daqui!
(GOETHE, 2007, vv. 11.151-62)

Mefistófeles reitera nesta condição o amadurecimento de sua leitura sobre Fausto; efetivamente, passado o momentâneo desprezo pelo ocorrido, as obras seguem a todo vapor ou mais, diante do rompimento do embate travado com o passado em seu empreendimento. Os trabalhadores ensaiam, inclusive, alguma reivindicação por melhores condições de trabalho, salários; mas soam ingênuas suas demandas diante do mando fáustico. Entretanto, outra ingenuidade passa a se revelar no mandatário: chegam ao campo aberto, a partir das nuvens, mulheres sob a justificativa de sentimentos: a Penúria, a Insolvência, a Privação e a Apreensão. Esta, bafeja sobre Fausto e, com isso, ele perde a visão.

A partir deste fato, de um lado, há a derrocada de Fausto, que segue no comando das obras, mas perde o pulso diante de suas próprias fraquezas; Mefisto, inclusive, já prepara o enterro do companheiro. Por outro lado, tais acontecimentos revelam a Fausto, junto aos seus limites, a inconsistência de seus atos perante os ideais que carregara consigo que, motor de sua inquietação, levaram-no ao seu fim.

Quisera eu ver tal povoamento novo,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
Sim, ao Momento então diria:
Oh! para enfim – és tão formoso!
Jamais perecerá, de minha térrea via,
Este vestígio portentoso! –
Na ima presciência desse altíssimo contento,
Vivo ora o máximo, único momento.
(GOETHE, 2007, vv. 11.579-86, grifo nosso).

Estas são as últimas palavras de Fausto até sua morte. Depois dela, a tragédia tem seu fim pela disputa de Mefistófeles com os anjos, que vêm recuperar a alma de Fausto em salvação. O destino do homem moderno se apresenta, assim, aberto entre a elucidação de seus limites e a insatisfação da não realização.



Figura 120: A disputa entre os anjos e Mefistófeles pela alma de Fausto.
Fonte: Goethezeitportal.
Autor Franz Simm, M. Weber (ASEL, JÄGER, 2012).