

# JUNK SPACE

PALAVRA, IMAGEM E  
EXPERIÊNCIA  
NA CIDADE  
CONTEMPORÂNEA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial Prof. Dr. Marcelo Bezerra de Melo Tinôco - DARQ - -CT

Freire, Ana Luiza Silva.

Junkspace: palavra, imagem e experiência na cidade contemporânea / Ana Luiza Silva Freire. - Natal, 2018. 236f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Tecnologia. Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: George Alexandre Ferreira Dantas.

Coorientador: José Clewton do Nascimento.

1. Junkspace - Dissertação. 2. Rem Koolhaas - Dissertação. 3. Hipermodernidade - Dissertação. 4. Imagem - Dissertação. 5. Metodologia - Dissertação. 6. Crítica contemporânea - Dissertação. 7. Arquitetura - Dissertação. I. Dantas, George Alexandre Ferreira. II. Nascimento, José Clewton do. III. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. IV. Título.

RN/UF/BSE15

CDU 72

# JUNK SPACE

PALAVRA, IMAGEM E  
EXPERIÊNCIA  
NA CIDADE  
CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM  
ARQUITETURA E URBANISMO DA UNI-  
VERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
DO NORTE COMO REQUISITO PARCIAL  
PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE ME-  
STRE EM ARQUITETURA E URBANISMO.

**PROF. DR. GEORGE DANTAS**  
ORIENTADOR

**PROF. DR. JOSÉ CLEWTON  
DO NASCIMENTO**  
CO-ORIENTADOR

**ANA  
LUIZA  
SILVA  
FREIRE**

**NATAL-RN  
JULHO  
2018**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

APROVADA EM: \_\_/\_\_/\_\_

---

**PROF. DR. GEORGE DANTAS**  
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA  
E URBANISMO • UFRN

---

**PROF. DR. JOSÉ CLEWTON  
DO NASCIMENTO**  
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA  
E URBANISMO • UFRN

---

**PROF. DR. ALEXSANDRO FERREIRA  
CARDOSO DA SILVA**  
DEPARTAMENTO DE POLÍTICAS  
PÚBLICAS • UFRN

---

**PROF. DRA. ADRIANA MATTOS  
DE CAÚLA E SILVA**  
ESCOLA DE ARQUITETURA • UFF

# JUNK SPACE

PALAVRA, IMAGEM E  
EXPERIÊNCIA  
NA CIDADE  
CONTEMPORÂNEA

**ANA  
LUIZA  
SILVA  
FREIRE**

**NATAL-RN  
JULHO  
2018**

## AGRADECIMENTOS

ANA ÁUREA TORRES. BÁRBARA ROCHA.  
DANIEL LUCAS. FLÁVIA MONALISA. GIL-  
NADSON BERTULEZA. JULIANA FERNANDES.  
MARIA HELOÍSA ALVES. MARINA RÉGIS.  
MAURÍCIO PANELLA. MIRELA COELHO. TATI-  
ANA FRANSISCHINI. VINICIUS DANTAS. AOS  
PROFESSORES DO DARQ-UFRN, BEM COMO  
A OUTROS MESTRES QUE PARTILHARAM  
CONHECIMENTO E EXPERIÊNCIAS DURANTE  
O PROCESSO DESSE MESTRADO, EM ESPE-  
CIAL AOS ORIENTADORES GEORGE DANTAS E  
CLEWTON DO NASCIMENTO.

À MINHA MÃE.

***OBRIGADA.***

TODAS AS PARTES DA CASA EXISTEM MUITAS VEZES, QUALQUER LUGAR É OUTRO LUGAR. NÃO HÁ UMA CISTERNA, UM PÁTIO, UM BEBEDOURO, UM PESEBRE; SÃO CATORZE (SÃO INFINITOS) OS PESEBRES, BEBEDOUROS, PÁTIOS, CISTERNAS. A CASA É DO TAMANHO DO MUNDO; OU MELHOR, É O MUNDO. TODAVIA, DE TANTO ANDAR POR PÁTIOS COM UMA CISTERNA E COM POEIRENTAS GALERIAS DE PEDRA CINZENTA, ALCANCEI A RUA E VI O TEMPO DAS TOCHAS E O MAR. NÃO ENTENDI ISSO ATÉ UMA VISÃO NOTURNA ME REVELAR QUE TAMBÉM SÃO CATORZE (SÃO INFINITOS) OS MARES E OS TEMPLOS. TUDO EXISTE MUITAS VEZES, CATORZE VEZES, MAS DUAS COISAS HÁ NO MUNDO QUE PARECEM EXISTIR UMA SÓ VEZ: EM CIMA, O INTRICADO SOL; EMBAIXO, ASTERION. TALVEZ EU TENHA CRIADO AS ESTRELAS E O SOL E A ENORME CASA, MAS JÁ NÃO ME LEMBRO.

(JORGE LUÍS BORGES, A CASA DE ASTERION. IN.: O ALEPH. SÃO PAULO: GLOBO, 1995, P.55.)

# LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: DAVID DE MICHELANGELO (EDUARDO PAOLOZZI, 1984)	28
FIGURA 2: CONSTANT NIEUWENHUIJS COM BETTY VAN GARREL E REM KOOLHAAS, 1966	35
FIGURA 3: O GRANDE MURO DE EXODUS, OU OS PRISIONEIRO VOLUNTÁRIOS DA ARQUITETURA.	41
FIGURA 4: REPRODUÇÃO DAS IMAGENS DO TRABALHO “EXODUS OU OS PRISIONEIRO VOLUNTÁRIOS DA ARQUITETURA”.	42
FIGURA 5 UMA DAS EDIÇÕES DA REVISTA OPPOSITIONS	43
FIGURA 6: REM KOOLHAAS QUANDO JOVEM, TRABALHANDO EM UMA EXPOSIÇÃO NO IAUS	43
FIGURA 7: APRÉS L’AMOUR, DE MADELON VRIESENDORP (1975)	46
FIGURA 8: TEOREMA “O ARRANHA-CÉU COMO MECANISMO UTÓPICO PARA A PRODUÇÃO DE QUANTIDADES ILIMITADAS DE TERRENOS VIRGENS NO MESMO LOCAL METROPOLITANO (1909) E A CIDADE DO GLOBO CATIVO (1972).	47
FIGURA 9: CAPA E CONTRACAPA DE S, M, L, XL	54
FIGURA 10: ST. JEROME READING REM KOOLHAAS’ S, M, L, XL (1997).	55

FIGURA 11: PROPOSTA PARA UMA BANDEIRA DA UNIÃO EUROPÉIA, FEITA PELO AMO EM 2002. _____	58
FIGURA 12: ÁREA INTERNA DA BIBLIOTECA PÚBLICA DE SEATTLE _____	70
FIGURA 13: CONTRACAPA DE GUIDE TO SHOPPING, 2001. _____	75
FIGURA 14: PÁGINAS INICIAIS DE GUIDE TO SHOPPING: EVOLUÇÃO HISTÓRICA DA ARQUITETURA COMERCIAL _____	78
FIGURA 15: PÁGINAS DO ESCOPO DA PESQUISA DE GUIDE TO SHOPPING _____	81
FIGURA 16: ALGUMAS PÁGINAS INICIAIS DE GUIDE TO SHOPPING, EM QUE É APRESENTADA UMA EVOLUÇÃO DA PRODUÇÃO DE ESPAÇOS COM VISTAS A REALIZAÇÃO DA ATIVIDADE DE CONSUMIR _____	89
FIGURA 17: O ENSAIO JUNKSPACE EM SUA PUBLICAÇÃO ORIGINAL. _____	93
FIGURA 18: CROQUI E IMAGEM AÉREA DE EURALILLE, RESPECTIVAMENTE. _____	97
FIGURA 19: PLANO DE ATUAÇÃO DA OFICINA NATAL, CIDADE-COLAGEM _____	108
FIGURA 20: SEQUÊNCIA ILUSTRATIVA DA CATEGORIZAÇÃO DE ESPAÇOS COMO JUNKSPACE, SOBREPOSTOS AO MAPA GIGANTE DE NATAL _____	112
FIGURA 21: IMAGENS DA APRESENTAÇÃO UTILIZADA PARA DISCUTIR QUESTÕES SOBRE IMAGEM E IMAGINÁRIO DA CIDADE _____	115

# LISTA DE FIGURAS

FIGURA 22: FOLDER ANTI-EMPREENHIMENTO _____	120
FIGURA 23: BONECO DO JUNKSPACE _____	121
FIGURA 24: FRAGMENTO DO PLANO DE TRABALHO QUE ORIGINOU A OFICINA “PONTA NEGRA SOB UM OLHAR CALEIDOSCÓPICO” _____	125
FIGURA 25: PROCESSO DE MONTAGEM _____	129
FIGURA 26: RECORTE DA MESA DE REMONTAGEM, EM QUE JUNKSPACE FOI CITADO (I). _____	132
FIGURA 27: RECORTE DA MESA DE REMONTAGEM, EM QUE JUNKSPACE FOI CITADO (II). _____	133
FIGURA 28: RECORTE DA MESA DA ATIVIDADE DE REMONTAGEM, COM CITAÇÕES DIVERSAS. _____	133
FIGURA 29: FOTOCÓPIA DE UM QUEIJO EMMENTAL (LILIANE TERRIER, 1984) ____	136
FIGURA 30: ESPETÁCULO DE FANTASMAGORIA DO COMEÇO DO SÉCULO XIX ____	147
FIGURA 31: COMUNA DE PARIS: FIGURA REPRESENTANDO A PARTICIPAÇÃO FEMININA E FOTOGRAFIA DE UMA BARRICADA DE 1987 _____	150
FIGURA 32: PARIS, ANTES E DEPOIS DE HAUSSMANN _____	153
FIGURA 33: DESENVOLVIMENTO URBANO CHINÊS, EM QUE UMA NOVA CIDADE É CONSTRUÍDA DO ZERO _____	153
FIGURA 34: CONDOMÍNIO FECHADO VERTICAL MULTIFAMILIAR E FOLDER PUBLICITÁRIO DE UM EDIFÍCIO SIMILAR, AMBOS EM NATAL/RN _____	154

FIGURA 35: GRAVURA DO FALANSTÉRIO DE FOURIER _____	156
FIGURA 36: ÁREA INTERNA DA GALERIA VIVIENNE, INAUGURADA EM 1823 _____	156
FIGURA 37: TEMPLO MAYOR (ACIMA) E CATEDRAL METROPOLITANA DA CIDADE DO MÉXICO (ABAIXO) _____	160
FIGURA 38: EXTERIOR E INTERIOR DO HOTEL BONAVENTURE, EM LOS ANGELES, EUA _____	154
FIGURA 39: BAD CITY DREAMS (ARTHUR CRESTANI, 2017) _____	194
FIGURA 40: ATLAS FOTOGRÁFICO (TUCA VIEIRA, 2016) _____	198
FIGURA 41: FRAGMENTOS DO FENÔMENO URBANO ATUAL EM NATAL _____	202
FIGURA 42: “ESTÉTICA DE CONFECÇÃO” DE CONDOMÍNIOS EM NATAL/RN. _____	205
FIGURA 43: ELEMENTOS DE CONTROLE E MONITORAMENTO URBANO _____	209
FIGURA 44: PARADISE GARDEN (GIOVANA SCHLUTER, 2015) _____	211
FIGURA 45: FOLDERS DE EMPREENDIMENTOS IMOBILIÁRIAS VOLTADOS À DIFERENTES GRUPOS SOCIAIS, MAS QUE APRESENTAM UM MESMO MODELO DE VENDA _____	213
FIGURA 46: EXEMPLOS DE NÃO-JUNKSPACE _____	217
FIGURA 47: DIFERENTES MORFOLOGIAS DE JUNKSPACE. _____	218
FIGURA 48: ESPAÇOS EM “LATÊNCIA”, ONDE NÃO OCORREM ATIVIDADES PRODUTIVAS. _____	221

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>16</b>
<b>PALAVRA</b>	<b>28</b>
1. ORIGEM: AUTOR	33
A FORMAÇÃO INICIAL	33
DESENVOLVIMENTO E CLÍMAX	43
O FINAL EM ABERTO	53
TRÊS TEXTOS SOBRE A CIDADE	59
KOOLHAAS, QUEM?	68
2. ORIGEM: TEXTO	75
CABEÇA: GUIA DE COMPRAS	75
TRONCO: JUNKSPACE, ESTRUTURA E RESÍDUO	89
MEMBROS: CRÍTICA E REPERCUSSÃO NO CAMPO DA TEORIA DA ARQUITETURA	94
NOTAS FINAIS: PALAVRA	101
<b>EXPERIÊNCIA I</b>	<b>105</b>
EM BUSCA DE UM DESVER	106
RELATO DE EXPERIÊNCIA NO. 01	107
RELATO DE EXPERIÊNCIA NO. 02	124

<b>IMAGEM</b>	<b>137</b>
3. BREVE DISCUSSÃO ACERCA DO “PENSAR POR IMAGENS” DE W.B.	141
FANTASMAGORIA E IMAGEM DIALÉTICA	141
MITO E MODERNIDADE	154
4. MUNDO-IMAGEM	163
HIPERCULTURA	163
MÁSCARAS HIPERMODERNAS	174
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA-ANESTÉTICA	180
NOTAS FINAIS: IMAGEM	186
<b>EXPERIENCIA II</b>	<b>189</b>
VILLE MORCELÉE	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>224</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>227</b>
<b>REFERENCIAS DAS FIGURAS</b>	<b>234</b>

# RESUMO

O ensaio *Junkspace* (2001), de autoria de Rem Koolhaas, traz à mente de quem o lê uma paisagem contemporânea genérica, preenchida de mensagens subliminares e ideológicas, diluídas em uma amálgama caótica a qual é ordenada aparentemente através da ubiquidade da globalização. O texto, circular em sua estrutura, procura descrever através de operações alegóricas de retórica os espaços que, em suas formas, expressam o processo de modernização contemporâneo. É com base nessas constatações que torna-se possível utilizar *Junkspace* como uma lente de leitura e compreensão do fenômeno urbano, através da qual pode-se vislumbrar as lógicas da atualidade inscritas na formas espaciais de nossas cidades. Tem-se, portanto, o objeto de estudo desta dissertação: *Junkspace* como conceito e linguagem e a compreensão do fenômeno urbano, suas questões e lógicas, atualmente. Em consequência, parte-se do uso do ensaio supracitado como fonte primária de pesquisa, configurando um caráter teórico-metodológico para este trabalho: por um lado, procuramos indagar as possibilidades de questionar, sob a luz de um debate cultural urbano, a cidade contemporânea através de chaves de leitura encontradas em *Junkspace* e, por outro, de ancorar, a partir da discussão engendrada pelo ensaio e de sua relação com os marcos teóricos selecionados para a construção do debate, uma visão que identifique e problematize a produção espacial *Junk*. Portanto, o objetivo geral deste trabalho é compreender *Junkspace* sob o prisma de uma discussão teórica e prática acerca das cidades contemporâneas, com vistas a contribuir ao debate acadêmico sobre a lógica espacial vigente ao apagar das luzes do século XX e nas primeiras duas décadas do século XXI. Para alcançar esse objetivo, foi construída uma crítica que elucida conflitos e paralelos existentes no fenômeno urbano contemporâneo a partir de *Junkspace*, fundamentada em autores como Walter Benjamin, Fredric Jameson, Hal Foster, Susan Buck-Morss, Gilles Lipovetsky e Vladimir Safatle, entre outros. Além disso, foram realizadas explorações de método de apreensão de *Junkspace* no meio urbano, pela elaboração de oficinas e por um exercício de percepção sobre dimensão factual das cidades contemporâneas. Ao final, este trabalho pretende contribuir ao campo teórico da arquitetura e do urbanismo, bem como oferecer outras maneiras de discussão e apreensão da questão urbana atual.

**Palavras-chave:** *Junkspace*; Rem Koolhaas; Hipermodernidade; Imagem; Metodologia; Crítica contemporânea.

# ABSTRACT

The essay *Junkspace* (2001), by Rem Koolhaas, brings to the mind of those who read it a generic contemporary landscape filled with subliminal and ideological messages and diluted in a chaotic amalgam which is apparently ordered through the ubiquity of globalization. The essay, circular in its structure, seeks to describe through allegorical operations of rhetoric, the spaces that, in their forms, express the process of contemporary modernization - therefore, *Junkspace* is adopted in this investigation not only as a concept, but as a theoretical piece that emulates a specific language related to the spatial production of the 21st century. It is on the basis of these findings that it becomes possible to use *Junkspace* as a reading and understanding lens, through which one can glimpse the logics of the present time inscribed in the spatial forms of our cities. There is, therefore, the object of study of this thesis: *Junkspace* as concept and language and the understanding of the urban phenomenon, its questions and logics, currently. As a consequence, the aforementioned essay is used as the primary source of this research, setting up a theoretical and methodological nature for this work: on the one hand, we try to investigate the possibilities of questioning, in the light of an urban cultural debate, the contemporary city through the reading keys found in *Junkspace* and on the other hand, to anchor, from the discussion engendered by the essay and its relationship with the selected theoretical frameworks, a vision that identifies and problematizes the existing *Junkspace*. Therefore, the general objective of this work is to understand *Junkspace* under the prism of a theoretical and practical discussion about contemporary cities in order to contribute to the academic debate on the theme of spatial dynamics, related to the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first. To achieve this goal, a critic was built in a way that clarifies conflicts and parallels in the contemporary urban phenomenon from *Junkspace*, based on authors such as Walter Benjamin, Fredric Jameson, Hal Foster, Susan Buck-Morss, Gilles Lipovetsky and Vladimir Safatle, among others. In addition, *Junkspace*'s method of reading the urban environment was carried through the elaboration of workshops and with an exercise of perception about the factual dimension of contemporary cities. In the end, this paper intends to contribute to the theoretical field of architecture and urbanism, as well as offer other ways of discussing and apprehending the current urban question.

**Keywords:** *Junkspace*; Rem Koolhaas; Hypermodernity; Image; Methodology; Contemporary criticism.

# INTRODUÇÃO

Em 25 de novembro de 2011, meses antes de completar o trigésimo aniversário de sua existência, o estádio Machadão<sup>1</sup> teve sua total demolição concluída. Em seu lugar, numa área que compreende 114,063m<sup>2</sup>, o empreendimento e complexo esportivo Arena das Dunas foi construído<sup>2</sup>. Localizado no meio de um enclave viário central à cidade de Natal-RN - o qual foi estruturado em um momento posterior ao da construção do antigo Machadão - o Arena das Dunas foi viabilizado não apenas a partir das desconstruções física e simbólica de um patrimônio natalense, mas por uma parceria público-privada que gerou uma dívida ao Governo do Estado equivalente ao valor de três complexos esportivos como o que foi construído. Inserido no programa de reformas urbanas adotado implementadas em diferentes cidades do país para sediar a Copa do mundo de futebol de 2014, o Arena das Dunas e as obras de mobilidade, realizadas em seu entorno urbano, influenciaram uma nova dinâmica urbana e econômica na região, impulsionando o preço do metro quadrado da área.

A valorização econômica de uma fração da cidade, às custas de demolição e destruição de patrimônios materiais e imateriais de uma sociedade, não é exclusiva do caso natalense. Poucos anos antes da demolição do Machadão, em 2007, foi entregue à população chinesa um empreendimento imobiliário localizado na costa leste do país oriental. O distrito de Tianducheng foi construído como uma réplica da Paris reformada pelo Barão de Hausmann no século XIX, com uma *Champs Elysee*, uma torre Eiffel de tamanho igual a 1/3 do tamanho da torre original, e prédios de estilo barroco nos seus arredores. No entanto, Tianducheng não obteve a resposta imobiliária esperada por seus idealizadores, e atualmente é conhecida como uma cidade fantasma pois apenas 20% de suas unidades habitacionais foram de fato ocupadas. Notícias<sup>3</sup> relatam que lojas foram fechadas (ou nunca abertas) e suas fachadas pintadas como um simulacro de vitrines por onde se vê anúncios publicitários; bustos de pedra, de poetas franceses, foram vistos sendo utilizados como varal para pendurar roupas lavadas.

---

1 Popularmente conhecido como Machadão, o estádio inaugurado em 1972 tinha o nome oficial de Estádio Dr. João Cláudio Vasconcelos Machado.

2 Fonte: <<https://arenadunas.com.br/estrutura>>. Acesso em: 10 de junho de 2017.

3 Fontes: <<https://www.nature.com/nature/journal/v494/n7438/full/494427a.html>> e <<http://www.atlasobscura.com/places/tianducheng>>. Acesso em: 14 de julho de 2017.

O caso da cidade quase parque-temático chinesa, aparentemente tão distante do exemplo do Arena das Dunas, possui similaridades com o exemplo natalense se visto sob um mesmo prisma teórico – devido às relações que a temática da lógica produtiva contemporânea de espaços possui com temas como o da espetacularização, do planejamento estratégico e da renovação urbana. Esses temas podem ser aplicados tanto à discussão sobre as transformações urbanas subsequentes à construção do Arena das Dunas, bem como ao debate acerca da produção de espaços como Tianducheng, e, ainda que sejam tópicos distantes do esgotamento, são também recorrentes no debate teórico sobre o fenômeno urbano contemporâneo. Esse debate, arraigado em disciplinas que discutem questões do habitat do homem e da mulher urbanos, nos remete a questões sobre a produção espacial e a fenômenos característicos de nossa época, como a globalização, a financeirização da economia e o crescimento das mídias informacionais e tecnológicas, entre outras.

Para aludir às questões mencionadas anteriormente bem como a outras as quais tangenciam o estudo da produção espacial, existem muitas possibilidades<sup>4</sup> de abordagens internas ao campo teórico dos estudos urbanos. Nesse âmbito, o viés sócio-cultural oferece uma compreensão acerca de processos como o da readequação e da renovação urbanas em prol de um crescimento econômico e seu impacto em uma dada sociedade. Adrián Gorelik, arquiteto e historiador argentino, estudioso do fenômeno urbano pelo viés da interdisciplinaridade, aponta Rem Koolhaas, arquiteto holandês reconhecido internacionalmente e pertencente à classe do *star system*<sup>5</sup>, como um autor que “consegue traduzir as grandes mutações urbano-territoriais em interrogantes socioculturais, e, definitivamente, filosóficas”<sup>6</sup>.

Gorelik apresenta Koolhaas como um teórico que “parece utilizar conscientemente as armas da crítica à ideologia” (2008, p. 20). Esse entendimento acerca da produção teórica do arquiteto holandês

---

4 Entre as possibilidades de abordagens teóricas sobre a produção espacial urbana, estão a do campo da História, Geografia, Geopolítica, Economia, Antropologia, entre outros.

5 Refere-se a um grupo de 8 a 10 arquitetos que tem seus nomes reconhecidos mundialmente enquanto marcas, e que tem seus projetos requisitados em ações de *city marketing*, uma vez que uma obra de qualquer um deles pode influenciar atividades como o turismo e elevar a receita de uma cidade.

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

reverbera até o último ensaio de maior alcance midiático escrito por ele, “Junkspace”. Publicado originalmente no primeiro ano do novo milênio, Junkspace traz à mente de quem o lê uma paisagem contemporânea de instabilidade genérica, preenchida de mensagens subliminares e ideológicas. O texto, circular em sua estrutura, procura descrever uma “tipologia do amorfo” (KOOLHAAS, 2002, p. 179)<sup>7</sup>, a qual corresponderia a uma produção espacial em que as noções tradicionais da arquitetura relativas à ordem, tipo e hierarquia estão diluídas em uma amálgama caótica, ordenada aparentemente através da ubiquidade da globalização. Junkspace é o “resíduo [espacial] que a humanidade deixa no planeta” (KOOLHAAS, 2002, p. 175). Conforme esse enunciado, Koolhaas toma tal resíduo como critério de análise das formas, expressões e lógicas subjacentes à modernidade, constituintes da cidade genérica<sup>8</sup> do final do século XX e começo do século XXI.

Assim como em outros escritos do arquiteto, Junkspace é composto a partir de reflexões tecidas a partir de observações sobre espaços - suas formas, detalhes, materiais, contextos - evidências espaciais de lugares que Koolhaas tem contato, de modo a revelar características sociais, culturais e políticas desses lugares. Além disso, o autor também arrisca dar pistas sobre o papel do arquiteto e da arquitetura, diante das reflexões que tece. As investigações relacionadas à Junkspace são decorrentes de um curso ministrado pelo arquiteto na Universidade de Harvard, EUA, em que a exploração das cidades contemporâneas, em toda a sua “não teorizada diferença em relação à estrutura urbana clássica existente até a Segunda Guerra Mundial” (JAMESON, 2003, p.01), foi tema de estudo. Jameson nos lembra ainda que o seminário em Harvard não objetivou propor soluções de planejamento urbano, mas conhecer os novos desafios do amplo contexto urbano mundial em que “discussões sobre o padrão de tráfego, zoneamento [...] e até debates políticos sobre déficit de moradia e gentrificação tornam-se insignificantes quando consideramos a imensa expansão das cidades

---

7 Neste trabalho, a versão referida de “Junkspace” é a publicada em 2002, pela revista “October” da editora MIT Press. Essa versão não difere em conteúdo da original, publicada em 2001, apenas na maneira de apresentação. O texto, em inglês, é traduzido pela autora deste trabalho em quaisquer das citações aqui feitas. Uma apresentação e discussão das diferentes publicações do ensaio de Koolhaas é realizada no capítulo 02 deste trabalho.

8 Generic City, texto publicado por Koolhaas em 1994 no livro S, M, L, XL (Monacelli Press).

no que era chamado de Terceiro Mundo” (2003, p.01).

Ao arriscar indicar quais são os processos de produção espacial do século XXI através da criação de um conceito que, composto por uma retórica inexata, inclui em seu significado mais do que características materiais e morfológicas de uma tipologia arquitetônica, o ensaio de Koolhaas deixa espaço para outras leituras e discussões de seu conceito, as quais vão além das situações que, talvez, seu autor tinha em mente durante a escrita do ensaio. Dessa forma, mesmo criado a partir da observação de situações urbanas encontradas em conjunturas social e históricas diferentes das nossas, Junkspace consegue induzir o intérprete à reflexão sobre qualquer contexto urbano no qual esteja inserido. O uso, relevância e alcance do termo Junkspace, a partir do ensaio homônimo, indica que esse conceito serve tanto para descrever uma categoria (para diferenciar uma coisa de outra, em um exercício de catalogação), quanto para sintetizar a compreensão de um processo totalizante (como fenômeno urbano em suas múltiplas dimensões na contemporaneidade), pois o ensaio arrisca indicar processos de produção espacial e não apenas características da arquitetura como produto.

Isto posto, entendemos que o ensaio de Koolhaas escapa à (moderna) segmentação disciplinar e não se enquadra especificamente no urbanismo ou na sociologia, por exemplo, mas alinha-se aos estudos culturais, mesmo que não se proponha a operar dentro de formatos reconhecidamente acadêmicos<sup>9</sup>. Indica, irônica e cinicamente, a impossibilidade de um pensamento a sério - se tomado em relação a uma tradição de acordo com a arquitetura formalista e das belas artes - da arquitetura contemporânea. Contudo, o cinismo e ironia (posturas que discutiremos neste trabalho) do autor não indicam ausência de crítica: é justamente por colocar à prova a seriedade dos processos que levam ao desenvolvimento dos espaços produzidos atualmente que o texto indica situações urbanas contemporâneas que reverberam em uma compreensão social e cultural de nossa época, e nos permite associar suas descrições com os mais diversos espaços.

A reflexão promovida por Junkspace, a qual é alcançada ao ser rebatida nas memórias, imagens e conhecimento de mundo específicos

---

9 Sobre assumir uma postura acadêmica”, Koolhaas diz em entrevista à Alejandro Zaera-Polo: “a vantagem de adotar uma postura não acadêmica está na possibilidade de experimentar... Inclusive com nós mesmos” (ZAERA-POLO, 2015, p.37).

ao intérprete do ensaio, ocorre dessa maneira devido à própria forma de composição do texto, em interseção com temas de seu conteúdo. Essa forma, descritiva mas principalmente alegórica – porque produz, a partir da retórica, a virtualização do significado, quer dizer, a expressão de vários sentidos para além do literal – permite relacionar Junkspace em sua integralidade com outros ensaios e estratégias de expressão textual, aproximando-o de um campo teórico-crítico em que participam teóricos como o filósofo Walter Benjamin. A aproximação entre Koolhaas e Benjamin, à parte de politizações, alcança diagnósticos similares em conteúdo acerca do fenômeno urbano, e também sobre maneiras de narrá-lo.

Em vista disso, torna-se possível inferir que o texto de Koolhaas opera a partir da incorporação (involuntária) do conceito de imagens de pensamento<sup>10</sup> proposto por Benjamin: ao lê-lo, é impossível não associar o que o arquiteto holandês descreve com situações urbanas conhecidas por nós, mesmo que, ao escrever seu ensaio, ele não estivesse pensando especificamente sobre o mesmo lugar ou espaço que nós imaginamos enquanto lemos o texto. Essa característica apresenta mais um ponto passível de análise e desdobramento do ensaio, devido à sua viabilidade de apreensão de situações ordenadoras metropolitanas que são frutos de ações homogeneizantes, na atualidade. Assim como nas “imagens de pensamento” de Walter Benjamin, isso acontece porque o ensaio de Koolhaas dá nome aos fenômenos que não são somente representação de modos sistêmicos de operar da sociedade “global”, mas, sobretudo, compreendem o próprio funcionamento e perpetuação desse sistema – e a produção de espaços é uma peça importante para o funcionamento dessa máquina.

Para Hal Foster (2013), Junkspace diz respeito não só à produção espacial que subsidia a acumulação do capital a tal ponto que esse se torna imagem – o que corresponde à descrição da “espetaculariza-

---

10 Sobre “Imagens de pensamento”, têm-se uma explicação de Theodor Adorno acerca da expressão utilizada por Benjamin: “Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre”. E complementa: “Na noção de (Denkbild / imagem de pensamento) intervém uma concepção de Platão [...] segundo a qual a ideia não é mera representação, mas um ente em si que, ainda que releve puramente o espírito, possui uma realidade sensível” (BENJAMIN, W. Imagens de pensamento - Sobre o haxixe e outras drogas. Autêntica: 2014. p. 111-112).

ção”, difundida principalmente por Guy Debord e a Internacional Situacionista – mas vai além: é o espaço-espetáculo que concretiza uma acumulação de imagens/imaginários até que esse se torna capital. É, portanto, orientada por essas ideias que esta pesquisa se move.

Motivada pelo entendimento exposto nos parágrafos anteriores de que o ensaio de Koolhaas oferece diversas possibilidades de interpretação teórica – porque remete sempre aos processos totalizantes relativos ao tipo de produção espacial da contemporaneidade - tomo Junkspace como *leitmotiv* deste trabalho. Afinal, como Junkspace pode contribuir ao entendimento acerca do fenômeno urbano na atualidade? Essa questão central de pesquisa, ainda que simples, permite o desdobramento da investigação sobre o ensaio de Koolhaas por diferentes caminhos. Se tomado como conceito passível de ser traduzido em categoria do campo disciplinar da arquitetura, temos: de que maneira o Junkspace pode colaborar para a crítica da produção espacial contemporânea? E, se tomado enquanto peça literária ou linguagem da arquitetura, ou ainda uma interseção desses dois: como Junkspace pode suscitar uma discussão teórica que acrescente ao conhecimento acerca das cidades na atualidade, bem como ao campo disciplinar da arquitetura e urbanismo?

Essas questões são complementares e misturam-se ao apontar respostas para a pergunta central da pesquisa. Entretanto, conduzem à sistematização dessa dissertação em suas diferentes partes: para delinear o modo de apreensão de Junkspace como categoria, foi concebida a parte “Experiência”, e para adensar a discussão do fenômeno urbano contemporâneo, foi construída a parte “Imagem”. Previamente à essas seções, foi composta a parte “Palavra”, onde apresentamos e discutimos os precedentes teóricos de Junkspace e da formação do intelecto de seu autor.

Desse modo, desde a adoção de Junkspace como fonte primária de pesquisa, configura-se o caráter teórico-metodológico desta dissertação: por um lado, procuramos indagar as possibilidades de questionar, sob a luz de um debate cultural urbano, a cidade contemporânea através de chaves de leitura encontradas em Junkspace e, por outro, de ancorar, a partir da discussão suscitada pelo ensaio e de sua relação com os marcos teóricos selecionados para a construção do debate, uma visão que identifique e problematize a produção espacial *Junk*.

À primeira vista, infiro que o ensaio de Koolhaas colabora ao entendimento das cidades na atualidade porque se insere no campo teórico pós-moderno das disciplinas da arquitetura e do urbanismo,

promovendo discussões interdisciplinares (Junkspace é considerado um trabalho próximo ao âmbito dos estudos culturais, por autores como Fredric Jameson e Hal Foster) acerca da produção destas e, ademais, da atividade profissional do arquiteto, urbanista, e planejador urbano. A questão da ética profissional chega a ser discutida em Junkspace, o que colabora para o entendimento de nossa profissão (quaisquer sejam suas escalas de atuação) dentre as lógicas produtivas de espaços em nossas cidades. Não tenho a pretensão, contudo, de conseguir comprovar tal hipótese. Por esse ser um trabalho de caráter teórico-metodológico, entendo que o propósito não é o de oferecer respostas fechadas ao final da pesquisa, mas estabelecer relações entre ideias de maneira a gerar novas reflexões acerca do tema, e desse modo colaborar para a discussão crítica acerca do tema em nossa área.

A partir das definições encontradas no ensaio de Koolhaas, adoto Junkspace não apenas como um conceito, mas como uma peça teórica que traz uma linguagem específica relativa à produção espacial do século XXI – peça sobre a qual esse trabalho irá se desenvolver. Assim, Junkspace servirá como uma lente de leitura e compreensão através da qual é possível vislumbrar lógicas espaciais, bem como históricas, da atualidade, inscritas na produção espacial de nossas cidades. Portanto, tem-se o objeto de estudo desta dissertação: Junkspace como conceito e linguagem e a compreensão do fenômeno urbano, suas questões e lógicas, atualmente. O objetivo geral do trabalho é compreender Junkspace sob a luz de uma discussão teórica e prática sobre as cidades contemporâneas, com vistas a contribuir ao debate acadêmico acerca da lógica espacial vigente ao apagar das luzes do século XX e início do século XXI.

Especificamente, objetiva-se (i) Investigar a trajetória de Rem Koolhaas como teórico e “provocador”<sup>11</sup> da disciplina da arquitetura e urbanismo; (ii) Delinear as bases intelectuais de Rem Koolhaas e sua postura diante do nosso campo disciplinar; (iii) Apresentar Junkspace em relação à sua inserção ao campo da teoria e crítica contemporâneos; (iv) Interpretar Junkspace de acordo com seus temas centrais; (v) Desdobrar Junkspace em um debate teórico acerca da lógica totalizante vigente e sua expressão no espaço construído; (vi) Aplicar Junkspace

---

11 Colocamos, nesse momento do trabalho, Koolhaas como “provocador” no sentido de indicar a postura que ele assume publicamente ao construir discursos que desafiam as bases postas da teoria da arquitetura em evidência.

como categoria de reconhecimento dessa lógica na dimensão factual urbana.

Para alcançar esses objetivos, a dissertação estruturou-se em três partes, organizadas de maneira segmentada. Tal modo de composição e apresentação responde ao próprio desenvolver da pesquisa, inicialmente de cunho prático, em que a investigação bibliográfica realizava-se sob a perspectiva de espacializar Junkspace. À posteriori – e em seguida à realização das primeiras explorações de método de categorização do conceito – o trabalho adensou seu partido teórico-crítico; por fim, uma nova experimentação de tradução de Junkspace à esfera urbana de objetos e fatos, na forma de ensaio, foi realizada tendo em vista o aprofundamento abstrato atingido na etapa anterior.

Logo, “Palavra”, a primeira parte deste trabalho, expõe a busca pelas origens do ensaio aqui referido, através do exame da trajetória de Rem Koolhaas como pensador da arquitetura e das cidades, bem como do apontamento das fontes críticas das quais ele é tributário (seção “Origem: Autor”). Ainda sobre as bases de Junkspace, é feita uma elucidação acerca de sua inserção no nosso campo disciplinar, e delinea-se seus principais temas (seção “Origem: Texto”). Desenho, ainda em “Palavra”, um perfil de Koolhaas de acordo com seus gestos críticos públicos.

Em seguida, a investigação bibliográfica é pausada para retratar as primeiras experiências de método feitas sob o signo de Junkspace – tem-se o primeiro bloco de “Experiência”, intitulado “Em busca de um desver”. Nele, são relatadas as oficinas realizadas partindo do uso do conceito traduzido em categoria de identificação de formas urbanas expressivas das lógicas sistêmicas vigentes, econômica, política e estética. Através das oficinas, buscou-se construir uma apreensão do urbano que indique as suas múltiplas camadas de significação, politizando-o por afastá-lo de uma concepção progressista e por vezes neutra das dinâmicas sociais – o que será debatido neste trabalho detidamente em um momento seguinte.

É importante apontar que as experiências de método foram construídas juntamente à linha de pesquisa organizada pelo co-orientador desta dissertação, intitulada “Encontros de rua – a cidade como laboratório de experiências sensoriais”. Essa linha tem como objetivo geral construir um conjunto de pesquisas em diálogo, a proporcionarem atividades que vinculem teoria e práticas que tenham a cidade como campo experimental. Junkspace motivou a criação de um dos planos de trabalho dessa pesquisa, e, com o apoio dos

integrantes da linha, foram realizadas oficinas, em um esforço de aplicar e espacializar Junkspace. Assim, as experiências corroboram a motivação inicial de trabalhar com o ensaio de Koolhaas: indagar sobre as estruturas profundas que não só orientam as construções e destruições espaciais do ambiente urbano onde vivemos, mas também procurar vislumbrar como essas estruturas estão relacionadas com o modo de viver contemporâneo – da nossa vida nas cidades.

Adiante, tem-se a parte “Imagem”. Tal bloco textual constrói-se a partir do entendimento, exposto anteriormente em “Palavra”, de que Junkspace diz respeito a uma dimensão simbólica da mercadoria-espaco. Ademais, o conceito “imagem” importa à leitura crítica do ensaio estudado devido à composição que esse último possui, fundamentalmente alegórica. Essa abordagem interpretativa é a que conduz o desdobramento de Junkspace tanto em um debate teórico diferente da crítica já consolidada existente sobre ele (a qual é exposta em “Palavra”), como em uma nova experiência de método de aferição de espaços a partir de seu uso na função de categoria.

Essa parte do trabalho, “Imagem”, divide-se em duas sessões: uma primeira, intitulada “Breve discussão acerca do ‘pensar por imagens’ de Walter Benjamin” em que os conceitos benjaminianos de “fantasmagoria”, “imagem dialética”, “mito” e “modernidade” são mobilizados como chaves de leitura e apreensão de Junkspace”; e uma segunda, “Mundo-imagem”, em que debate-se acerca da imagem como valor constituinte da modernidade contemporânea ou hipermodernidade, em sua esfera informacional, financeira, e sobretudo estética”. Acrescenta-se a essa última, uma análise da expressão – “máscaras” – com a qual o regime do capital hipermoderno traveste-se. Por fim, “Imagem” é concluída com uma explanação de sua dimensão estético-experencial em referência aos assuntos principais de Junkspace, e em relação à sensibilidade humana e à lógica que configura espaços na contemporaneidade. As discussões dessa seção complementam-se sob o enfoque do texto aqui estudado, pois contribuem à formação de um olhar que promove um “desver” das mensagens subliminares e ideológicas contidas em Junkspace, orientado ao seu reconhecimento na concretude urbana.

É precisamente esse olhar que desenha o último bloco desta dissertação (Experiência 2: Ville Morcelée). Em um outro exercício de captar Junkspace, é realizado um diagnóstico de formas e expressões urbanas a partir de fotografias de cidades atuais, bem como de imagens de publicidade e folders, em um exercício compositivo desenvol-

vido a partir de uma coleção de citações que intentam capturar, na dimensão concreta da vida, o que é Junkspace. A tarefa é de um sentido especular: falar de imagens (simbólicas) através de imagens (factuais) – tendo em mente que essa separação conceitual entre representação e “realidade” não é contingente, mas mistura-se, porque imagens factuais também são simbólicas e vice-versa.

Outrossim, a compreensão de uma totalidade a partir de seus fragmentos é uma característica basilar tanto à Junkspace como ao “pensar por imagens” de Benjamin, porque a afinidade compositiva (ainda que involuntária) entre essas duas referências responde a um modo de capturar um algo totalizante a partir do detalhe. Nessas operações o próprio resquício, citação e fragmento, não são apenas peças na montagem do todo, mas contém esse todo ao mesmo tempo que não o determina limitadamente. O “ensaio visual” da última sessão desta dissertação, portanto, compõe um exercício de identificar, a partir de vestígios imagéticos, marcas de uma totalidade impossível de ser captada integralmente, e relaciona-se abstrativamente com o entendimento que Junkspace diz respeito a uma lógica residual que é estruturante. Assim, a segunda seção de “Experiência”, tem o “pensar por imagens” de Benjamin experimentado como método prático de revelação de imagens de outras imagens, em um exercício analítico de traduzir formas da cidade atual a partir de Junkspace.

Por fim, é com base no texto de Koolhaas que esta dissertação é conduzida, porque a partir do ensaio Junkspace ampliei o olhar sobre as maneiras como no último meio século tem se estabelecido as relações da cultura com a mercadoria, com o valor, o fetichismo e o trabalho, assim como as estratégias empregadas na articulação entre poder, propriedade e rentabilidade, visando concentração e acumulação de renda.

Ademais, Junkspace é um ensaio visto como provocador e de compreensão difícil, por vezes vazio de significado: sua composição parece ora revelar aspectos importantes da “condição metropolitana” do início do século XXI, ora resumir todo e qualquer espaço a uma homogeneização conflituosa que não parece levar à crítica e à mobilização advinda dela a lugar algum. Defendo que é precisamente essa a força teorizante de Junkspace – pois os sentidos de desnortamento, ausência de significado, erosão de valores éticos e morais, entre outros, não devem ser vistos como neutros ou vazios de conteúdo político. O estudo desse ensaio e das questões abordadas por ele, portanto, colabora tanto para o reconhecimento dentro das universidades brasileiras

da contribuição de Koolhaas, já presente no campo da teoria e história da arquitetura em diferentes contextos, bem como para dar mais corpo ao caldo das disciplinas que discutem dinâmicas estruturantes dos espaços contemporâneos.

Por fim, este trabalho - longe de provar uma posição válida ou não academicamente à Koolhaas ou ambicionar solucionar simplisticamente, de modo fechado, a definição de Junkspace - pretende conformar uma apreensão sobre a dinâmica espacial contemporânea a partir de uma coleção de fragmentos, citações, imagens, narrativas, que, ao tomar as “imagens de pensamento” de Junkspace como critério de seleção, possibilita também o estabelecimento de nexos sociais e históricos entre tais elementos, os quais reverberam uma crítica sócio-espacial de nosso tempo.





PARTE  
UM

# PALAVRA

**Figura 1:** Figura 1: Michelangelo's David, de Eduardo Paolozzi (1987).

*Os “empregos” assumidos pela palavra “arquitetura” certamente têm mais importância do que seu significado. Quando a arquitetura é discutida, nunca é simplesmente uma questão de arquitetura; as metáforas que surgem como resultado desses empregos são quase inseparáveis do próprio significado do termo. O significado próprio permanece, de certa forma, indeterminado, o que é ainda mais surpreendente, pois está associado a empregos que são notavelmente claros e urgentes. Arquitetura se refere ao que há em um edifício que não pode ser reduzido à construção, o que quer que permita que uma construção escape de preocupações puramente utilitárias, o que quer que seja estético. Agora, este tipo de suplemento artístico que, por sua adição a um edifício simples, constitui a arquitetura, encontra-se preso desde o início em um processo de expansão semântica que força o que se chama arquitetura a ser apenas o locus geral ou estrutura de representação. A arquitetura representa uma religião que ela traz à vida, um poder político que ela manifesta, um evento que ela comemora, etc. A arquitetura, antes de qualquer outra qualificação, é idêntica ao espaço de representação; sempre representa algo diferente de si a partir do momento em que se distingue da mera construção. (HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille**. MIT Press, 1992, p. 31).*

*Bem, de certo modo, é uma construção esquizofrênica. Até certo ponto, sempre critiquei o mito do profissionalismo do arquiteto. E é claro que isso nos criou muitos problemas, porque ao mesmo tempo insisti em adquirir esse profissionalismo, ao menos em meus próprios termos. (Rem Koolhaas em entrevista à Alejandro Zaera-Polo. In.: **Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo**. Trad. Cristina Fino e Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2015p. 21 )*

O campo disciplinar da arquitetura conformou-se, a partir da segunda metade do século XX, a partir da crítica ao movimento moderno enquanto ideologia, a qual delimitava tanto um estilo de planejamento, programa e construção arquitetônicos, como um discurso político e social acerca das potencialidades da disciplina. A crítica configurada em resposta à esse cenário, após a segunda Guerra Mundial, fundamentou-se em um debate de interseções filosóficas e comunicativas, em que temas como semântica, sintaxe, discurso e objeto emergiram à arquitetura como novos paradigmas de compreensão da disciplina em um contexto global de intensificação de transformações próprias à modernidade e ao capitalismo.

Rem Koolhaas, arquiteto e pensador da arquitetura, formou-se

profissionalmente durante esse período de reexame da modernidade cultural – que, por exemplo, viu emergir movimentos contra-culturais participantes de uma busca mais ampla por outros paradigmas político-ideológicos, ademais de estéticos. Estudante de uma das mais importantes escolas de arquitetura exatamente nesse período de efervescência crítica, Koolhaas continua, até a atualidade, como um dos profissionais atuantes no mercado global da arquitetura que mais contribuem ao pensamento de seu campo disciplinar, em uma busca por problematizar a produção espacial e o fenômeno urbano contemporâneos sob um ponto de vista pluralista.

A primeira parte dessa dissertação pretende apresentar e discutir o que está por trás da construção do texto *Junkspace*, de modo a delinear as pré-condições referentes a bibliografia de seu autor e a pesquisa acadêmica que proporcionaram o surgimento desse conceito. O entendimento dessas pré-condições é pertinente ao exame das potencialidades e limitações de *Junkspace*, da sua utilização como categoria – um dos objetivos deste trabalho - e da posição que ele ocupa no campo de discussão da arquitetura. Buscamos, portanto, compreender o significado de *Junkspace* em um contexto amplo de crítica e teoria.

Em um primeiro bloco de discussão, esboçamos um panorama acerca de Rem Koolhaas a partir da discussão de diversos momentos-chaves de sua trajetória profissional e intelectual, em uma investigação das origens formativas de seu pensamento. Para isso, são analisadas obras teóricas do arquiteto holandês, estudos realizados sobre ele por outros autores, e entrevistas cedidas em diferentes momentos de sua carreira. Ademais, procuramos apontar aspectos importantes do cenário mundial em relação a cada análise feita, para elucidar qual a postura do arquiteto diante delas como personalidade pública relevante à área de atuação em que ele se insere. As principais obras bibliográficas publicadas por Koolhaas são apresentadas criticamente, em um esforço de apreender qual sua postura política e ideológica como pensador da arquitetura e das cidades – o que determina a criação de uma última sessão de textos, onde enquadraremos Koolhaas no debate crítico da contemporaneidade, em uma argumentação fundamental à interpretação posterior de *Junkspace*.

O segundo bloco traz, por assim dizer, uma exposição mais próxima ao entendimento do ensaio supracitado. Se o primeiro bloco apresenta as raízes profundas para essa compreensão, correspondentes à mentalidade do criador do conceito, o segundo bloco revela sobre qual solo *Junkspace*, termo e texto, foram criados. Para isso, discutimos o

livro em que o texto de Koolhaas foi primeiramente publicado, indicando outros produtos, símbolos, discussões e expressões da mesma pesquisa que originou o ensaio principal à essa dissertação, e que não deixam de importar à construção de nosso raciocínio. Posteriormente, elencamos as principais publicações de Junkspace e seus desdobramentos, trabalhos acadêmicos e também literários. Por fim, expomos as principais críticas à Junkspace, em uma conversa entre os principais pensadores do termo: Fredric Jameson, Hal Foster e Charles Jencks.

Ao final dessa primeira parte, tencionamos alcançar uma interpretação de Junkspace que contemple sua compreensão enquanto objeto que revela (e até emula) de diferentes formas a linguagem dos espaços e do fenômeno urbano contemporâneos, e que permita o reconhecimento de diferentes situações urbanas, em contextos diversos, caso esses estejam sob o véu *junk* de produção e reprodução de formas de um processo global. A partir da ilustração dos eventos e referências formativos ao pensamento de Koolhaas e da discussão acerca dos estudos correlatos à pesquisa de Junkspace e de seus desdobramentos, indicaremos em que contexto do campo da teoria arquitetônica esse ensaio se insere, e qual o papel de sua crítica – e a postura do crítico que a enuncia - diante de tal conjuntura que, potencialmente, ultrapassa limites disciplinares por constituir-se como um legado ao movimento de reavaliação do modernismo iniciado em meados do século passado.

# 1.ORIGEM: AUTOR

Esse bloco de discussão aborda aspectos biográficos de Rem Koolhaas, os principais pontos de sua trajetória profissional, de modo a apresentar e conformar uma discussão sobre as origens de seu pensamento enquanto teorizador da arquitetura. Primeiramente, discorremos acerca de seu passado como jornalista e cineasta, e apontamos aspectos da cultura holandesa, da qual ele é herdeiro. Segundamente, discutimos sua formação como arquiteto diante do contexto político e cultural em que ela ocorreu; mapeamos seus movimentos entre a Europa e os Estados Unidos, sua entrada no campo crítico da arquitetura, e o surgimento do debate da modernidade na arquitetura, em sua obra bibliográfica. Acompanhamos a trajetória desse debate, que posteriormente alcança os países da chamada “periferia global”, bem como o crescimento de Koolhaas como um arquiteto reconhecido mundialmente e atuante nas mais diversas frentes de trabalho, desde a práxis até a teoria, a partir de diferentes interseções com outras disciplinas. Por fim, delimitamos um perfil à ele, o qual enquadra-o no debate acerca do papel da crítica na contemporaneidade, o que atinge o entendimento de Junkspace – que será discutido no próximo bloco dessa dissertação.

## **A formação inicial**

Remment Lucas Koolhaas, nascido em Roterdã em 1944, é atualmente um dos mais renomados arquitetos em exercício profissional, reconhecido internacionalmente não apenas pelas suas obras arquitetônicas e estudos teóricos sobre o fenômeno urbano, mas também pela persona que demonstra ser publicamente. Rem Koolhaas, no entanto, não começou sua carreira como arquiteto. Em meados dos anos 1960, ao voltar de uma infância vivida nas colônias holandesas na Ásia para morar no país onde nasceu, Koolhaas atuou como jornalista na revista *De Haagse Post* de Amsterdam, onde escreveu apenas dois artigos sobre arquitetura: um sobre Le Corbusier e outro sobre H. Th. Wijdeveld<sup>1</sup>, ademais de ter entrevistado Constant Nieuwenhuys – o ar-

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://stichtingconstant.nl/system/files/pdf/Koolhaas,%20Constant%20and%20the%20Dutch%20Culture%20in%20the%2060%27s,%20Bart%20Lootsma,%2004%20sep%2707.pdf>>. Acesso em 25 de junho de 2017.

quiteto e multiartista responsável pelo projeto de *New Babylon*<sup>2</sup>.

O historiador da arquitetura Bart Lootsma (2007) conta que a revista que Koolhaas trabalhou dos 19 aos 24 anos possuía uma linha editorial liberal e de direita, e que muitos de seus jornalistas possuíam carreiras secundárias em arte, cinema e literatura. O então editor de cultura da *Haagse*, Armando, também participava de um coletivo artístico-literário chamado *Nulbeweging* (Movimento Zero), e havia escrito um manifesto em que resumia os pontos de interesse desse coletivo, como a “aceitação sem compromisso da realidade”; “autenticidade da informação e não do informante”, e “o artista não é mais um artista, mas um olho racional”. De acordo com Lootsma, essas diretrizes foram adotadas como norteadoras da composição dos textos de *De Haagse*, em que os jornalistas deveriam “escrever de maneira impassível, com o espanto de quem acabou de chegar de Marte” (2007, p. 03). A revista, portanto, possuía uma expressão conservadora ao mesmo tempo que excêntrica, em que aspectos mínimos dos fatos eram descritos com exagero, e a opinião objetiva dos jornalistas era suprimida como se o próprio texto, demasiadamente descritivo, já não revelasse o posicionamento de quem o escrevia.

Koolhaas interessava-se por escrever principalmente a seção “People, animals and things”, uma versão da tradicional coluna social. De acordo com Lootsma, não há qualquer indício de um interesse específico de Koolhaas por arquitetura, naqueles anos em que ele foi jornalista. Em “People, animals and things”, o então jornalista apropriava-se das orientações editoriais de Armando e descrevia detalhadamente características das roupas e expressões das pessoas que retratava, de modo a evidenciar aspectos e aumentar o que seria uma fofoca. Paralelamente ao trabalho na revista, Koolhaas participava de um grupo de jovens cineastas, o “1, 2, 3. enz. Group”, de onde saíram profissionais importantes para o audiovisual holandês.

Não foi encontrado qualquer registro original do trabalho de

---

2 *New Babylon* é um projeto para uma cidade anti-capitalista, onde “Qualquer restrição da liberdade de movimento, qualquer limitação em relação à criação de humor e atmosfera, deve ser evitada. Tudo deve continuar sendo possível, tudo acontecerá, o ambiente deve ser criado pela atividade da vida e não inversamente”. (Constant, *The Decomposition of the Artist: Five Texts by Constant*, The Drawing Center, New York, 1999, a12. Disponível em: <[https://monoskop.org/images/e/ef/Another\\_City\\_for\\_Another\\_Life\\_Constants\\_New\\_Babylon.pdf](https://monoskop.org/images/e/ef/Another_City_for_Another_Life_Constants_New_Babylon.pdf)>. Acesso em 25 de junho de 2017. Tradução nossa).

Koolhaas na De Haagse Post, entretanto, a leitura de Lootsma revela que o artigo sobre Le Corbusier escrito em 1964 pelo futuro arquiteto holandês já trazia a antipatia e crítica sobre o arquiteto modernista que veríamos posteriormente em Nova York Delirante:

*Na seção cultural, não havia distinção entre alta e baixa arte: ambas eram tratadas da mesma maneira. De fato, Koolhaas publicou pela primeira vez um artigo maior em 1964, sobre Le Corbusier, o qual era composto, em grande parte, por observações de um público inquieto que tem que esperar pelo arquiteto modernista, porque o vôo dele está atrasado. Depois, Koolhaas desenha um retrato do arquiteto: Le Corbusier, 76 anos, com uma aparência seca e rabugenta, um rosto no qual apenas o lábio inferior se move e os olhos azuis pálidos causam uma impressão amargurada, pois a maior parte de sua vida, ele trabalhou em planos revolucionários que, quando funcionaram, foram em sua maioria ridicularizados, ainda que possuam uma grande influência. Depois dessa composição, Koolhaas prossegue seu artigo com um resumo original e mais adequado das obras e idéias de Le Corbusier. (LOOTSMA, 2007, p. 04, tradução nossa).*

A entrevista com Constant Nieuwenhuys, realizada em 1966, apenas 01 ano antes da saída de Koolhaas da revista, é prévia à decisão do então jovem jornalista de cursar arquitetura - sendo que essa decisão é indicada por Lootsma como uma ideia obtida após a participação de Koolhaas em um seminário na Universidade de Delft sobre arquitetura e cinema, em 1967. O encontro de Koolhaas com Nieuwenhuys, que não é citado em *S, M, L, XL* (o livro quase auto-biográfico de Koolhaas), colocou em confronto o então jovem jornalista com um arquiteto que teve contato tanto com os *CIAM* como com os Situacionistas, e que criou através de *New Babylon* uma leitura crítica da arquitetura e urbanismo modernos, em uma Holanda que ainda se reconstruía após a 2ª. Guerra. Contudo, não podemos afirmar acerca da influência de Nieuwenhuys sobre Koolhaas, sua decisão de cursar arquitetura ou sua visão sobre a arquitetura como instrumento ideológico.

Entretanto, Lootsma afirma que a entrevista, iniciada com uma pergunta bastante sarcástica de Koolhaas sobre o esvaziamento da necessidade da cidade lúdica de Nieuwenhuys, uma vez que o “homem ludus”, sem ser desafiado a ser criativo, não desejaria mais sê-lo, foi mudando de tom, uma vez que Koolhaas foi surpreendido pelas respos-



**Figura 2:** Constant Nieuwenhuys com Betty van Garrel e Rem Koolhaas, 1966

tas de Nieuwenhuys. Ao final, Koolhaas passou a encarar *New Babylon* mais como uma realidade inevitável do que como um projeto utópico, uma “realidade intensificada”, que ocorre mesmo sem *design*, e que, para Lootsma, convence Koolhaas devido à proximidade conceitual com o manifesto de Armando - o editor da *De Haagse Post*. Ainda, para o historiador holandês, esse encontro anterior à formação de arquiteto influenciou a o interesse de Koolhaas acerca do trivial e do impopular - interesse que contém em si um gesto crítico e que é prévio ao contato com a atmosfera politizada da *Architecture Association* do final da década de 1960.

Em *S, M, L, XL* (1995), um compêndio de 1344 páginas publicado como um trabalho de caráter próximo ao biográfico sobre Koolhaas e a produção de seu escritório - o OMA, *Office for Metropolitan Architecture* - vemos, em uma organização editorial baseada na escala dos projetos discutidos, a atuação de Koolhaas como arquiteto desde a sua formação na *Architecture Association* de Londres até os projetos concebidos na década de 1990, além de textos escritos por ele após a publicação de Nova York Delirante (1978), como *Generic City* e *Bigness* (1994). *S, M, L, XL*, apesar de ser um dos livros mais importantes de Koolhaas - e de trazer informações sobre sua trajetória pessoal - não revela que antes de se interessar pela arquitetura, o holandês já havia atuado com jornalista e participado de um coletivo de artistas de cinema, chegando a escrever dois roteiros de filmes longa-metragem. Para Rafael Moneo (2008), são nessas atividades exercidas por Koolhaas anteriormente à sua formação na *Architecture Association* de Londres, onde encontram-se as origens de sua arquitetura. De fato, o próprio arquiteto comenta, em entrevista à Alejandro Zaera-Polo, que a última etapa da sua transformação de escritor para arquiteto praticante aconteceu apenas no final da década de 1980 (ZAERA-POLO, 2015, p. 17); e admite que a herança criativa de suas primeiras profissões atravessa seu método de pensar a arquitetura: “Estou absolutamente convencido de que o trabalho do roteirista e de um arquiteto são ambos processos baseados em edição (montagem), na arte de criar sequências programáticas, cinematográficas ou espaciais” (KOOLHAAS, 1995, p.100, trad. nossa).

Holandês, Koolhaas foi habituado a um contexto que, em linhas gerais, tem materializados no planejamento urbano e na produção espacial aspectos importantes de sua cultura. A Holanda, um país de pequenas dimensões territoriais localizado na Europa central, tem 24% de suas terras em um nível abaixo do nível do mar, ademais de uma den-

cidade populacional elevada. Por esses motivos, a estruturação urbana do país foi extremamente regulada pelo Estado até o final da década de 1990, a fim de garantir que não ocorressem inundações em áreas ocupadas pelos holandeses, assim como a ocupação e uso do solo, a qual foi gerida pelo governo com a devida atenção para que não houvesse déficit de moradia - entre outras questões. De fato, a necessidade de tornar as terras holandesas edificáveis – além de mais de 20% de seu território estar abaixo do nível do mar, grande parte de seu solo é de características argilosas (conhecido pelos holandeses como “peat”) o qual é extremamente úmido e de péssimas condições para construção – reflete-se na cultura e em ditados como o “*God created the world, except the Netherlands – the Dutch built it themselves*”(Deus criou o mundo, exceto a Holanda - os próprios holandeses a construíram).

Dessa forma, diferentemente do que aconteceu em grande parte das cidades do Ocidente que seguiram o modelo estado-unidense de planejamento no século XX (GEURS, K. T.; VAN WEE, B. 2006, p. 139-142), o desenvolvimento urbano holandês foi dirigido de modo a evitar o espraiamento. A reação para lidar com as imposições geográficas e a crescente demanda por espaço, devido a necessidade de novos lugares para lazer, consumo e trabalho, advindas das transformações sociais do século passado, foi pela via do planejamento: políticas públicas foram implantadas desde 1901 de modo a garantir áreas de alta densidade populacional nos locais onde as características geográficas permitem a construção de moradia e estruturação urbana. Tais políticas públicas foram criadas a partir do entendimento que o uso da terra é dificilmente modificado, constitui um capital imóvel e de longa vida útil, e está atrelado ao desenvolvimento econômico, a políticas populacionais e habitacionais, ao planejamento ambiental, e ao transporte. Dessa maneira, o desenvolvimento urbano holandês girou em torno da promoção e consolidação de “*compact cities*”, reguladas a partir de uma alta integração da arquitetura com o espaço urbano, promovendo uma alta densidade populacional. A inventividade holandesa, atrelada também ao avanço tecnológico e estimulada pelas imposições naturais de seu território, produziu espaços como um lago de água salgada<sup>3</sup> e uma cidade em uma área que surgiu devido ao aterramento de áreas

---

3 O lago IJsselmeer foi criado em 1932 com a conclusão do Afsluitdijk (algo como “dique de fechamento” - o maior dique da Holanda, com 32km de extensão), a partir do fechamento do Zuiderzee (Mar do Sul).

inundáveis<sup>4</sup>.

Portanto, em termos gerais e culturais, a Holanda demonstra através de seu urbanismo a capacidade de ordenar e planejar seu território de modo técnico, objetivo, para lidar com suas limitações geográficas e seus aspectos populacionais, ao mesmo tempo que expressa uma irreverência e ousadia em sua arquitetura, atrelada à um alto grau de desenvolvimento tecnológico. Veras (2015) aponta que:

*Apesar de Koolhaas defender uma abordagem projetual livre de enraizamentos locais, acreditamos que a influência da cultura holandesa tem um peso em sua obra, principalmente julgando-se a partir do caráter do urbanismo holandês. As dificuldades impostas pela geografia exigiram a superação de limitações e fizeram com que a reinvenção, transformação, e a racionalidade se tornassem a marca da arte e da arquitetura e do urbanismo. A austeridade sempre se impôs à nação e tornou-se o mote para o seu crescimento e modernização. Algumas cidades como Roterdã, transfigurada após os bombardeios da Segunda Grande Guerra, parecem ser eternos canteiros de obra. (VERAS, Adriana. Megaestrutura e MetrÓpole: Uma Arqueologia do Programa de Rem Koolhaas (Kindle Locations 1174-1182). Cepe editora. Kindle Edition.)*

Koolhaas, nascido em Roterdã apenas quatro anos depois do bombardeio nazista que destruiu o centro histórico medieval da cidade, passou sua juventude em um contexto de pós-Guerra em que a Holanda se reconstruía e, no caso emblemático de Roterdã, utilizava a necessidade de reconstrução também como uma oportunidade de experimentar novas formas de arquitetura. A responsabilidade dessa permissão criativa dada aos novos edifícios de Roterdã é atribuída a Hans Mentink, o político encarregado do planejamento urbano municipal da época (HENGEVELD, J.; STRAUVEN, F. 2007), e fomentada por diretrizes de planos nacionais de regulação urbanas, bem como de um crescente interesse pela preservação do patrimônio histórico (JANSSEN, J. et al, 2014). É possível imaginar que, em tal contexto, a própria

---

4 Almere é uma cidade construída a partir de 1976 para funcionar como uma região suburbana de Amsterdã, mas que evoluiu de forma a, atualmente, ser a sétima maior cidade da Holanda. Koolhaas é responsável pelo *masterplan* de um seus distritos.

criatividade do (ainda não) arquiteto encontrasse excelentes estímulos para se desenvolver.

No final da década de 1960, após o período como jornalista e roteirista de cinema em Amsterdã, Koolhaas segue para Londres e torna-se, em 1968, estudante da *Architecture Association*. Nessa época, a escola estava não só imersa no pensamento contra-cultural efervescente na Europa desde as revoltas dos estudantes franceses, mas diretamente influenciada por uma ampla busca por um entendimento da produção de espaços como uma atividade que vai além de questões relativas à forma. A preocupação projetual centrada no design formal era vista como irrelevante diante da necessidade de reforma das estruturas sociais, em pauta na época. Ademais, pairava no ar uma recusa pelo projeto modernista de cidade em vigor na Europa desde o fim da 2ª. Grande Guerra, e a presença na *Architecture Association* de arquitetos do grupo Archigram<sup>5</sup>, bem como de aulas que apresentavam desde as ideias “anti-design” do grupo italiano Superstudio, até discussões políticas e seus tocantes à arquitetura – como a disciplina “Politics of Space”, em que o então professor Bernard Tschumi introduzia aos estudantes críticas pós-estruturalistas, situacionistas, e também à trabalhos artísticos *avant-garde*, como o jornal literário organizado por Georges Bataille, *Tel Quel* (DURHAM-JONES, 2013).

Entre 1968 e 1972, o mundo passou por questões econômicas e políticas importantes, como a crise do petróleo dos anos 1970, a desregulação do sistema monetário internacional, e havia, sobretudo na Europa, um temor advindo da Guerra Fria. A arquitetura e planejamento urbanos modernistas, vistos como aliados do aparato burocrático estatal e da manutenção do sistema capitalista passaram, a partir dessa perspectiva ideológica, a ser condenados. Georges Bataille, tido como referência na *Architecture Association*, já havia culpabilizado (em 1929) a arquitetura como a fonte de repressão social: “grandes monumentos

---

5 O Archigram foi um grupo de jovens arquitetos ingleses que, no início da década de 1960, levou para a arquitetura questões do imaginário *pop*, e do avanço das tecnologias da informação e telecomunicação: “as questões colocadas por Archigram podem ser consideradas importantes a partir de um entendimento de sua obra como um processo disciplinar autorreflexivo que, ao oscilar sobre a fronteira entre a arquitetura e os demais campos do conhecimento, propõe uma reconsideração da profissão mesma no que se refere à sua inserção no processo produtivo do território, às novas formas de interação entre indivíduo e sociedade”. (KAMIMURA, Rodrigo. Archigram: além da arquitetura. 2009, p. 04.)

são erguidos como obstáculos, opondo a lógica e a majestade da autoridade contra todos os elementos perturbadores: é na forma da catedral ou do palácio que a Igreja ou o Estado fala às multidões e impõe silêncio sobre elas” (1929)<sup>6</sup>; e posteriormente, na década de 1960, Guy Debord, afirmou que “o urbanismo é o cenário do capitalismo” (2017, p. 112).

Imerso nesse ambiente de crítica e, sendo ele mesmo um “soixante-huitarde”, Koolhaas encontrou no muro de Berlim a estrutura material e simbólica que necessitava para desenvolver um projeto que, ao mesmo tempo que tecesse uma crítica à arquitetura alinhada às ideias de Bataille e Debord, ainda respondesse à atmosfera contestadora da época, demonstrando como a arquitetura pode atuar não apenas para o aprisionamento, mas para a liberação – mais individual que social - frente às estruturas produtivas da sociedade. E, após uma visita referente a um “Estudo de verão” da *Architecture Association* em que Koolhaas viajou à Alemanha para documentar “O muro de Berlim como arquitetura” (KOOLHAAS, R.; MAU, B. 1995, p.216), o holandês encontra inspiração para seu trabalho de conclusão de curso.

Em uma memória sobre tal viagem de campo, relatada em *S, M, L, XL*, Koolhaas conta que surpreendeu-se ao chegar em Berlim e testemunhar que a cidade ocidental, livre, é que estava presa – circunscrita em um território de materialidade e sentido paradoxais: “no início dos anos setenta, era impossível não sentir um enorme ressentimento contra a arquitetura [...] o Muro de Berlim foi uma demonstração muito gráfica do poder da arquitetura e de algumas de suas conseqüências desagradáveis ” (KOOLHAAS, 1995, p. 226).

Então, juntamente a Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis, and Zoe Zengheli, Koolhaas defendeu seu trabalho de conclusão de curso nomeado “Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura” em 1972, após a viagem investigativa à Alemanha. O projeto trazia o muro de Berlim, existente na época, como paródia da condição da arquitetura de então: o muro de Koolhaas, de escala metropolitana, corta toda a Londres dos anos 1970 e é projetado como um lugar de liberdade, ainda que essa seja alcançada através do aprisionamento voluntário de seus usuários. Dentro do muro, a subversão estatal e social eram toleradas e vivenciadas a partir de inovações arquitetônicas e tecnológicas - em

---

<sup>6</sup> Disponível em: <[https://monoskop.org/Documents#mediaviewer/File:Documents\\_Vol\\_1\\_1929\\_1991.jpg](https://monoskop.org/Documents#mediaviewer/File:Documents_Vol_1_1929_1991.jpg)>. Acesso em 12 de maio de 2018.

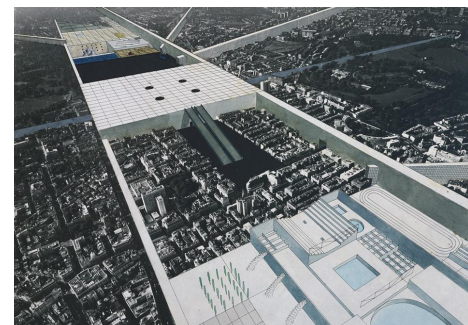
consonância com as discussões que aconteciam na AA naquela época. Sobre o muro como um símbolo, e como *masterpiece*:

*Divisão, isolamento, desigualdade, agressão, destruição, todos os aspectos negativos do Muro, podem ser os ingredientes de um novo fenômeno: guerra arquitetônica contra condições indesejáveis, neste caso Londres. Esta seria uma arquitetura imodesta que não se comprometeu com melhorias tímidas, mas com a provisão de alternativas totalmente desejáveis. Os habitantes desta arquitetura, os suficientemente fortes para amá-la, se tornariam seus Prisioneiros Voluntários, extasiados na liberdade de seus limites arquitetônicos. Ao contrário da arquitetura moderna e das suas decorrências desesperadas, esta nova arquitetura não é autoritária nem histórica: é a ciência hedonista da concepção de instalações coletivas que acomodam plenamente os desejos individuais. Do lado de fora, esta arquitetura é uma sequência de monumentos serenos; A vida interna produz um estado contínuo de frenesi ornamental e delírio decorativo, uma overdose de símbolos. Esta será uma arquitetura que gera seus próprios sucessores, curando miraculosamente arquitetos de seu masoquismo e auto-ódio. (KOOLHAAS, R. 1995, p. 05-07).*

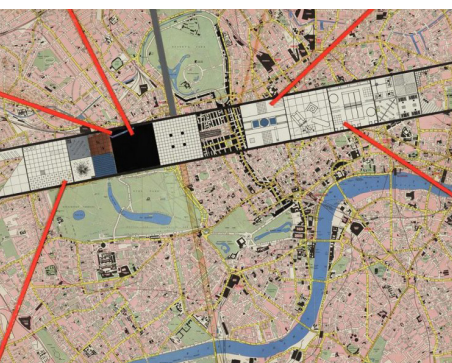
Vemos, apenas nesse trecho inicial de apresentação do projeto especulativo, críticas que mais tarde continuam a pertencer aos escritos de Koolhaas: a relação da arquitetura com as massas populacionais, em que a arquitetura tem um papel de libertar ou de oprimir; a crítica ao modernismo; a exaltação aos desejos e ao hedonismo das massas diante da arquitetura; a crítica contextual ao papel do arquiteto.

A apresentação do projeto de “Exodus...” assemelha-se a um roteiro de alguma peça audiovisual: cria-se uma narrativa inicial que explica o contexto hipotético para o qual o projeto foi criado, e a isso seguem-se descrições de diferentes acontecimentos – ou cenas – a partir da caracterização dos espaços e atividades respectivas à eles – os cenários. O argumento inicial do projeto é:

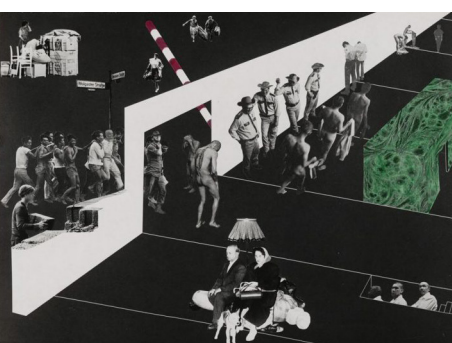
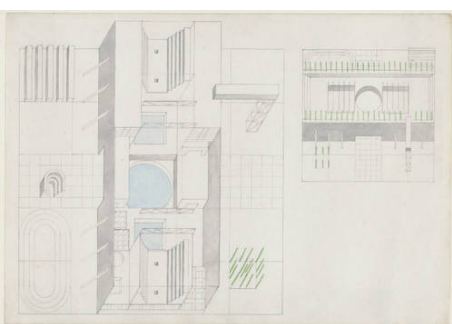
*Uma vez, uma cidade foi dividida em duas partes. Uma parte tornou-se a Boa Metade, e a outra parte a Má metade. Os habitantes da Boa Metade começaram a reunir-se na melhor parte existente na cidade dividida, causando rapidamente um êxodo urbano para essa região. Se essa situação tivesse sido permitida a continuar para sempre, a população da Boa*



**Figura 3:** O grande muro de Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura.



*Metade teria dobrado, enquanto a Má metade se tornaria uma cidade fantasma. Depois de todas as tentativas de interromper essa migração indesejável, as autoridades da parte ruim fizeram uso desesperado e selvagem da arquitetura: eles construíram uma parede em torno da boa parte da cidade, tornando-a completamente inacessível para seus sujeitos. (KOOLHAAS, R. 1995, p. 05).*



**Figura 4:** Reprodução das imagens do trabalho "Exodus ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura".

Nesse trecho, tem-se claramente uma alusão ao Muro de Berlim e à divisão territorial de viés político-ideológico, e o uso da arquitetura como ferramenta tanto para conter determinada população e atividades, como para promover formas de vida alternativas. Para usufruir da arquitetura que possibilita outras práticas individuais e coletivas, alinhadas a uma noção de desejo – e o espaço seria o facilitador da realização dessas fantasias – havia, entretanto, um preço a se pagar: a liberdade de ir e vir. Nesse sentido, Koolhaas e seus colegas nos chamam a atenção não apenas para o conflito geopolítico suscitado pelo Muro de Berlim, mas para a potência política que a arquitetura tem de camuflar sistemas opressivos, a partir da criação de espaços que oferecem a possibilidade de realização de desejos que talvez não fossem sequer notados, caso não houvesse um espaço específico para eles. A referência ao grupo Superstudio, o qual advogava a favor de ideias como a do “anti-design” e que possuía membros como professores da AA à época estudantil de Koolhaas, é também bastante clara: a perspectiva mais famosa do muro de Exodus é extremamente similar à perspectiva de O Monumento Contínuo, a obra especulativa mais famosa do Superstudio. Além disso, a própria maneira de criação e apresentação de Exodus remete ao trabalho do grupo italiano.

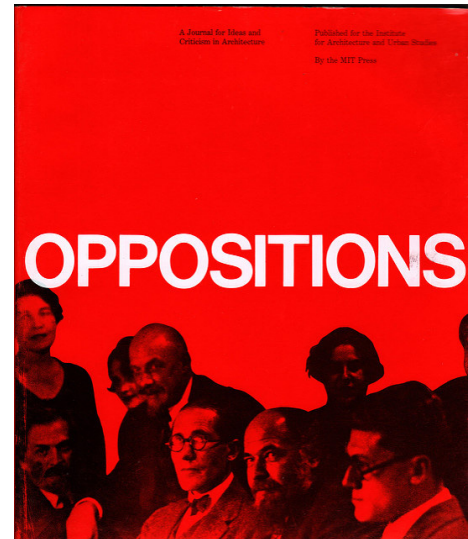
O texto do projeto é dividido em 14 partes, de parágrafos curtos; são apresentados o argumento conceitual do muro (*The Wall was a masterpiece; Architecture; The Voluntary Prisoners*), e descrições de cada uma das suas partes internas (*Reception Area; Central Area; Ceremonial Square; Tip of the Strip; The Park of the Four Elements; Square of the Arts; Baths; Institute of Biological Transactions; Park of Aggression; The Allotments*). O projeto não limita-se à uma representação clássica da arquitetura, pois utiliza colagens e sobreposição de diferentes técnicas gráficas em uma mesma prancha – já notamos, portanto, à alusão às técnicas cinematográficas de edição e montagem, apreciadas por Koolhaas, bem como a influência das formas contra-culturais e do surrealismo, na composição do projeto. Não existem especificações

estruturais, de instalações ou outras complementares no produto final. A apresentação das diferentes partes do muro é feita de modo a descrevê-las materialmente de modo pouco detalhado, sempre relacionando suas características espaciais com uma função para o estímulo ou realização dos desejos humanos, conforme vemos na apresentação do espaço “Banhos”: “a função dos Banhos é criar e reciclar fantasias privadas e públicas, inventar, testar e possivelmente introduzir novas formas de comportamento. O prédio é um condensador social” (KOOLHAAS, R. 1995, p. 13). Há, sobretudo, a criação de um cenário e a descrição de sua função diante do Muro enquanto ferramenta de contenção social e aparato de realização de desejos individuais.

### Desenvolvimento e clímax

*Você não tem noção do grau de hostilidade – foi quase física – contra qualquer ideia de modernidade que surgiu na década de 1970. Então, naquele momento, senti que a única maneira de recuperar a modernidade era insistindo de maneira muito progressista sobre seu outro lado: seu populismo, sua vulgaridade, seu hedonismo (Koolhaas em entrevista a Alejandro Zaera-Polo, 2015, p.29)*

Com a conclusão do seu curso na AA, Koolhaas é premiado em 1972 com uma bolsa da *Harkness Fellowship Foundation*, e viaja aos EUA para estudar na Universidade de Cornell, a qual abrigava Colin Rowe e Oswald Mathias Ungers como professores do curso de Arquitetura. Segundo Moneo, Koolhaas torna-se rapidamente pupilo de Mathias Ungers, quem influencia o holandês a ter o tema da “cidade” como referência obrigatória para toda e qualquer intervenção da arquitetura. Em 1973, Koolhaas muda-se para a capital de Nova York e passa a ser *Visiting Fellow* do IAUS - *Institute for Architecture and Urban Studies* (que existiu de 1967 até 1985), dirigido por Peter Eisenman e que era formado também por personalidades como Aldo Rossi, Frank Gehry, Diana Agrest, Rafael Moneo, Bernard Tschumi, Michael Graves, Kenneth Frampton, Manfredo Tafuri, Anthony Vidler, entre outros. O IAUS foi concebido como um instituto para investigações sobre história e teoria da arquitetura bem como sobre questões urbanas contemporâneas, e funcionava de maneira independente de qualquer instituição acadêmica e profissional. Por operar separadamente de qualquer ligação com a academia - o IAUS não oferecia um diploma de formação –



**Figura 5:** Uma das edições da revista *Oppositions*.

**Figura 6:** Rem Koolhaas quando jovem, trabalhando em uma exposição no IAUS.

as discussões do instituto não eram obrigadas a se adequar a qualquer metodologia de ensino profissional. O instituto legou dois periódicos especializados: a revista “*Oppositions: A Journal for Ideas and Criticism in Architecture*” existente de 1973 até 1984 e que foi editada por autores como Peter Eisenman, Kenneth Frampton e Anthony Vidler; e a revista *October* (1976 até o presente), que atualmente sai pelo selo MIT Press e inclusive publicou *Junkspace* em 2002.

A atmosfera que havia no IAUS, de discussão teórica e livre de qualquer compromisso acadêmico<sup>7</sup>, aconteceu contemporaneamente à ascensão da teoria pós-moderna na arquitetura. De acordo com Nesbitt (2013), a forte ênfase no discurso e disseminação da teoria foi típica do período pós-moderno, em que houve um reexame da disciplina e da modernidade cultural como um todo, tendo se intensificado a influência de paradigmas externos à arquitetura<sup>8</sup>, e o IAUS foi um dos importantes centros de estudo – juntamente ao IAUV, *Istituto Universitario de Architettura di Venezia* - de institucionalização da teoria arquitetônica.

Durante sua estadia no Instituto norte-americano, Koolhaas concebeu e iniciou a pesquisa para a realização do seu livro “Nova York Delirante”. Segundo Veras (2015), o holandês colecionou em torno de 10.000 cartões-postais e textos sobre uma cidade “fantasmagórica e populista”. Moneo considera que apenas em 1978, com a publicação de “Nova York Delirante”, é que Koolhaas finaliza sua formação como arquiteto (MONEO, 2008, p. 285). Adiante, discutiremos mais sobre essa obra basilar para a carreira e entendimento da atividade de arquiteto e teórico de arquitetura, assumida pelo holandês.

---

7 Em sua dissertação, Bruno Schiavo indica que “o IAUS colocou-se como núcleo da pesquisa interdisciplinar de seu tempo ao promover cursos, conferências, mostras, publicações, tendo nascido com o intuito de diminuir a distância acadêmica entre teoria e prática e de elevar o pensamento arquitetônico produzido no país. Foi um núcleo internacional empenhado em receber e elaborar a transição das questões de relevância para a disciplina”. (SCHIAVO, Bruno. **Autonomia e campo ampliado: Peter Eisenman, Rosalind Krauss e The Institute for Architecture and Urban Studies (1964-1984)**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo).

8 Paradigmas provenientes da literatura, como a semiótica e o estruturalismo, bem como a fenomenologia e as teorias da comunicação, o marxismo italiano e a Escola de Frankfurt acrescentaram novos modos de abordar a crise do sentido na arquitetura e a crítica política da disciplina. (NESBITT, 2013, p.11-88).

Em 1975, em parceria com Madelon Vriesendorp e Elia Zenghelis (os mesmos colegas do seu grupo do trabalho de conclusão de curso da AA), Koolhaas funda o OMA – Office for Metropolitan Architecture. Essa parceria durou até 1987, e, mesmo após a dissolução do grupo original do escritório, Koolhaas continuou a se interessar por envolver outras pessoas em seus projetos, de modo a “lutar contra essa insensata mania de solidão” (ZAERA-POLO, 2015, p. 19) que torna, para ele, o trabalho do arquiteto “entendiante, insuportável e demasiadamente importante”. A organização de seu escritório é vista por ele como um problema de projeto, “uma composição de sotaques nacionais e complementaridades” (ZAERA-POLO, 2015, p. 20). Atualmente o OMA é comandado por 9 parceiros, e mantém escritórios em Roterdã, Nova York, Pequim, Hong Kong, Doha, Dubai e Perth.

### *Modernidade em NY*

Rafael Moneo, no livro “Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos” (2008), infere que Koolhaas encontra, nos Estados Unidos e em Nova York e em contraposição às cidades Européias que o holandês conhecia, “a expressão autêntica da modernidade, uma vez que a arquitetura moderna jamais chegou a representar fielmente a cultura contemporânea” (p. 284). A modernidade, conceito que encontra expressão e materialidade nas cidades industriais, tem em Nova York um lugar simbólico não só para Koolhaas, mas também para autores como Marshall Berman, o qual iremos recorrer para desenvolver uma análise da questão da modernidade na produção teórica de Koolhaas.

A colaboração de Koolhaas, ao analisar Nova York, difere-se de outras por recorrer a uma fórmula que ele mesmo chamou de “manifesto retroativo”. Essa fórmula resulta, como nos explica Adrián Gorelik (2008), de uma mistura entre manifesto arquitetônico e interpretação urbana, em um movimento que busca, primeiramente, revelar mecanismos de funcionamento de uma civilização, para depois encontrar prin-



**Figura 7:** *Après l'amour*, de Madelon Vriesendorp (1975).

**Nota:** Colosso (2015) associa o hedonismo que Koolhaas menciona em entrevista à Alejandro Zaera-Polo a uma “erotização da condição metropolitana”. Essa erotização compreende a “excitação de estímulos sensíveis e intelectuais com os quais arquitetura e vida urbana se tornam protagonistas de uma narrativa, isto é, a erotização faz da metrópole objeto de investimentos de energias sociais. Neste sentido, a excitação com o urbano se torna útil, em alguns casos, como desalienação e descortinamento de relações sociais antes ocultas. A erotização é, portanto, energia libidinal com a qual a Koolhaas desvenda e se emaranha numa metrópole re-intensificada”(p. 44).

cípios e critérios para a produção de sua própria arquitetura<sup>9</sup>. Assim, admitindo que “sempre foi dado a chocar ou provocar” (ZAERA-POLO, 2015, p.29), Koolhaas cunha a expressão supracitada, de modo a provocar uma reflexão acerca das estruturas profundas da cidade e sua arquitetura a partir de um gesto crítico de “estetização do cotidiano” (GORELIK, 2008, p. 09).

No cenário de crítica pós-moderna no qual Koolhaas estava imerso – junto ao IAUS, principalmente – em que havia, concomitantemente, uma recusa pela saída dada pelo modernismo para a reconstrução de cidades européias destruídas no pós-Guerra, e uma busca por uma redefinição do papel da arquitetura – característica que Nesbitt (2013) apresenta como principal a essa primeira fase do movimento pós-moderno (por volta de 1970) do nosso campo teórico – o holandês encontrou certa hostilidade contra qualquer ideia de modernidade. Por isso, recorreu ao “aspecto populista, vulgar, e ao hedonismo”, como ele mesmo conta<sup>10</sup>, observados no contexto em que estava para criar uma espécie de tratado de urbanismo pouco tradicional, a partir de operações teóricas de estetização e crítica que respaldam seu impulso inicial de atuar sobre uma contradição urbana já posta.

Nova York Delirante é, sobretudo, um elogio à cultura de massa existente em uma cidade onde a pressão da economia é tão exacerbada que gera resultados formais autênticos, porque é essa pressão que, de fato, modela o mundo moderno antes de quaisquer linguagens ou normas tradicionais da produção espacial. O impacto da cultura de massa na cidade e na arquitetura é investigado por Koolhaas em um exercício que “tenta operar conscientemente dentro dos limites das condições prevalentes, sem sofrimento, discordância ou qualquer outro tipo de narcisismo” (KOOLHAAS apud MONEO, 2008, p. 285). Assim,

*os novos heróis, os personagens principais dessa nova história do modernismo serão, na opinião de Koolhaas, arquitetos como Harrison & Abramowitz ou inclusive Portman de Atlanta, arquitetos comerciais, não-valorizados por seus colegas cultos. A cultura de massa, presente*

<sup>9</sup> Tanto Rafael Moneo (2008, p. 284) quanto Adrián Gorelik (2008, p. 09), reforçam que a produção teórica de Koolhaas tem como motivo o entendimento do contexto, limites e possibilidades em que sua produção arquitetônica deve operar.

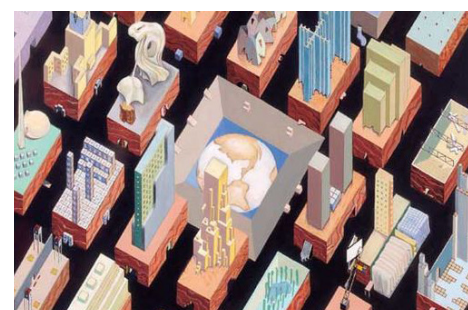
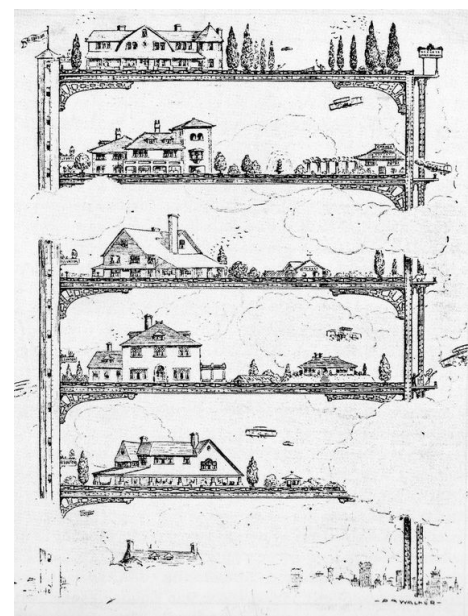
<sup>10</sup> Em entrevista à Alejandro Zaera-Polo (2015), p. 29.

com mais força em Nova York do que em qualquer outros lugar, é o que interessa a Koolhaas” (MONEO, 2008, p. 284).

Foi principalmente a partir do século XX que as cidades passaram a ser plenamente pensadas de acordo com os paradigmas consequentes à industrialização material e as práticas da vida moderna; a própria cidade tornou-se condição e produto da modernidade, causa e manifestação da modernização. A arquitetura e o planejamento urbano, então, foram concebidos para além de questões sócio-econômicas, e como expressão material dessa nova sociedade e cultura, revelando a modernidade industrial através de sua modernização, para que, de acordo com Bernardo Secchi, “a construção de cidade possa fazer parte de um projeto mais amplo de construção de uma nova sociedade, senão de um ‘homem novo’” (2009, p. 20) – o homem urbano, da era industrial, portanto.

Nessa época, Nova York já despontava como centro econômico mundial, e seu desenvolvimento urbano se mostrava urgente por razões similares às encontradas na Europa após a industrialização massiva dos centros urbanos: a partir da constatação da situação insalubre em que os milhares de pobres e imigrantes se encontravam, nas ruas e prédios de habitação coletiva da cidade. Em 1901 ocorre o *Tenement House Act*, que “meticulosamente dividido em mais de cem pormenorizados parágrafos, codificou padrões de espaço, previsão contra incêndio e sistemas de encanamento” (HALL, Peter. 2007, p. 44-45). No entanto, em Nova York as moradias não deveriam ser fornecidas pelo município como acontecia em Londres ou Paris, pois para os mentores do *Tenement*, “a moradia fornecida pelo município levaria a uma pesada burocracia, ao apadrinhamento político, ao desencorajamento do capital privado. Daí a resistência: coube à regra física do empreendedor privado encontrar a resposta” (HALL, 2007, p. 44). 2009, p. 32).

Dessa maneira, expressava-se na cidade a mentalidade do liberalismo econômico, o que promovia, antes de qualquer política pública pensada a partir de preceitos de justiça sócio-espacial, uma realidade urbana em que a competição econômica e tecnológica seriam também constituintes da materialidade da cidade, expressadas em seus edifícios, parques e estruturas. Constrói-se, diante desse outro contexto, parâmetros e ideologias por trás do desenvolvimento da cidade, uma estética urbana diferente da imagem da cidade européia de então. É essa conjuntura que facilita o surgimento do arranha-céu, sinalizando simbolicamente a mudança que



**Figura 8:** Teorema "O arranha-céu como mecanismo utópico para a produção de quantidades ilimitadas de terrenos virgens no mesmo local metropolitano (1909) e A cidade do globo cativo (1972).

ocorria do deslocamento do centro de gravidade da economia mundial da Europa para os Estados Unidos: “O arranha-céu e sua alta densidade, emblemático da congestão humana das grandes metrópoles de então, se tornou o “ícone da cidade do século americano” (SECHI, 2009, p. 35).

O arranha-céu, para Koolhaas, é o instrumento do urbanismo de Manhattan. O simbolismo desse instrumento é tão importante que demonstra a ausência do debate arquitetônico, de manifestos e teorias sobre Nova York, segundo o autor – “apenas o arranha-céu oferece aos negócios os amplos espaços de um faroeste criado pelo homem, uma *fronteira no céu*” (KOOLHAAS, 2008, p.111). O arranha-céu de Manhattan nasce entre 1900 e 1910, e permite que “cada lote metropolitano acomode – pelo menos em teoria – uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas” (KOOLHAAS, 2008, p.109). Por ser uma ilha, o centro de Nova York conta com um território limitado lateralmente, o que teria sido o motivo do surgimento da estrutura que não conhece limites na verticalidade. A tecnologia que permite esse tipo de expansão, para Koolhaas, é a “Tecnologia do Fantástico”, a qual, camuflada sob a máscara do desenvolvimento do capital privado sem restrição (para o céu) e suas estruturas espaciais, manifesta a cultura de Manhattan.

*Manhattan é o produto de uma teoria não formulada, o Manhattanismo, cujo programa [é] existir num mundo totalmente fabricado pelo homem, viver no interior da fantasia [...]. A cidade inteira se transforma em fábrica de experiência manufaturada, onde o real e o natural cessam de existir” (KOOLHAAS, 2008, p. 26).*

A artificialidade de Manhattan desafia a interpretação compositiva clássica da arquitetura, o que incita Koolhaas a buscar outros sentidos para a disciplina – lembremo-nos aqui do cenário de crítica em que ele estava inserido, junto ao IAUS. No período anterior ao desse cenário, mais especificamente anterior à Grande Depressão, tem-se o início do pensamento modernista da arquitetura e urbanismo como uma linguagem formal com regras próprias - a modernidade traduzida em pontos específicos para a concepção de espaços independentemente da aplicação direta ou não desses pontos. Em Nova York, entretanto, a expressão da modernidade na cidade pode ser vista de outra maneira, ainda que a ideologia por trás do desenvolvimento urbano estivesse ligada mais a competição, liberdade e

crescimento econômicos do que a uma noção de liberação humana e social. A homogeneidade e fragmentação de seu tecido urbano, organizado em uma retícula indiferente aos aspectos topográficos da região, é exatamente o que Koolhaas associa com liberdade:

*Todas as quadras são iguais; sua equivalência invalida de uma só vez todos os sistemas de articulação e diferenciação que orientaram o desenho das cidades tradicionais. Com a retícula, a história da arquitetura e todas as lições de urbanismo anteriores deixam de ter pertinência. (...) A disciplina bidimensional da retícula também cria uma liberdade jamais sonhada para a anarquia tridimensional. A retícula define um novo equilíbrio entre controle e descontrole, em que a cidade pode ser ao mesmo tempo ordenada e fluida, uma metrópole de rígido caos” (KOOLHAAS, 2008, p. 37)*

A uniformidade advinda da retícula não traz neutralidade, como seria de se esperar em um primeiro entendimento. Ao contrário, ela “afirma a superioridade da construção mental sobre a realidade” (KOOLHAAS, 2008, p. 37), expressando a cultura - construção mental e material do homem sobre a natureza - do *manhattanismo* por toda sua área. Cultura que, junto à retícula, corresponde a um projeto de cidade que tem a valorização comercial de seus lotes e imóveis como objetivo.

A Manhattan anterior à Crise de 1929 já possuía metrô, arranha-céu, e a *Times Square*, a praça mais conhecida da cidade e que desde sua abertura reúne multidões em meio aos gigantescos letreiros de publicidade e notícias. Esses letreiros, emblemáticos da praça do *Times* mas também, de acordo com Berman, do urbanismo nova yorkino, mostravam-se para esse autor como um termômetro do caráter político do espaço público de Manhattan: nas primeiras décadas do século XX, os anúncios traziam mensagens atrelados à liberdade de ir e vir de homens e mulheres na cidade, bem como da liberação sexual - de encontros livres como o retratado na famosa foto do marinheiro que beija uma mulher desconhecida durante a comemoração, em via pública, da rendição do Japão e conseqüente fim da Segunda Guerra Mundial. Ademais, Berman revela como a *Times*, até meados da década de 1940, era ocupada por mulheres que trabalhavam ou moravam em pensionatos na área – essa ocupação expressa também a ideia de democracia que havia na Manhattan anterior à Segunda Guerra, em que a praça era local de encontro dos diferentes gêneros e de nacionalidades,

imigrantes e marinheiros atracados temporariamente no porto de Nova York:W

*Desde a década de 1890 [quando a Square recebeu luz elétrica e teatros em seu território], o carnaval contínuo de Times Square tem oferecido um ambiente sedutor que incita as pessoas a ‘ultrapassar demarcações’- dar passos para pular quaisquer barreiras étnicas, raciais, classicistas ou sexuais que marcam as suas vidas - e a estar juntas; e tem oferecido uma profusão de signos que ampliam e santificam o seu ser. A chance de ultrapassar as linhas é um aspecto crucial do ‘amor livre’ em Times Square. (BERMAN, Marshall. 2009, p.138)*

Koolhaas, citando Raymond Hood (o arquiteto responsável pelo Rockefeller Center), diz que a incorporação de anúncios e publicidade em um edifício estimula “o interesse e admiração do público, é aceita como uma contribuição genuína à arquitetura, aumenta o valor do imóvel e é lucrativa para o proprietário” (KOOLHAAS, 2008, p. 193). Tanto para o arquiteto holandês como para o pensador estado-unidense, a publicidade, quando integrada à arquitetura, possui um impacto importante no espaço público – cria mensagens para se admirar e inspirar, e também revela aspectos de uma época. Berman conta que, a partir da década de 1980, crescem as regulações sobre a área urbana da *Times* assim como sobre o conteúdo de seus anúncios – o autor faz, inclusive, uso da expressão “política da demonologia” (2009, p. 299) ao falar sobre as crescentes regulações e legislações que são criadas para a área da *Square*, o que alinha-se ao avanço de políticas e legislações (atreladas também ao interesse privado) controladoras do uso do espaço público e que tem como consequência um encolhimento do potencial democrático urbano, sendo este expressado na possibilidade de encontro de diferentes classes, raças, gêneros, nacionalidades em um espaço de livre acesso à todos.

*Times Square*, na visão de Berman, aparece como uma metáfora do urbanismo de Nova York, onde o entretenimento da “Tecnologia do Fantástico” não nos reduz a uma cultura homogênea e achatada, mas promove o encontro de milhares de “espetáculos individualistas onde banhos de luz e prazer febril são também modos do Iluminismo” (BERMAN, 2009, p. 18). Tal expressão iluminista de Nova York – sua modernização, chamada por Koolhaas de *manhattanismo* – supera, para os autores aqui mencionados, o racionalismo funcionalista modernista e suas utopias. Tanto para Koolhaas como para Berman, era a Nova York

do século XX – ao menos de suas primeiras décadas – que possuía características que aproximavam sua vida urbana do sonho de liberação da modernidade, mais do que o desenvolvimento urbano modernista vivenciado principalmente pela Europa pós-Guerra.

Essa era uma modernidade não-Européia, oriunda de um território colonizado, ocupado por diversas nacionalidades e que possuía um forte desenvolvimento urbano baseado primeiramente no crescimento da economia liberal, em contraponto ao progresso do estado de bem estar-social que ocorria em outras partes do mundo. Para Koolhaas, a modernidade de Manhattan fugia tanto aos paradigmas de ordem e razão modernistas que só era possível entendê-la a partir do método surrealista de “exploração consciente do inconsciente” (KOOLHAAS, 2008, p. 268), chamado de “crítico-paranóico”. Esse método conseguiria apreender da realidade o que o racionalismo iluminista, incorporado pela figura de Le Corbusier e sua arquitetura moderna, consegue apenas enxergar como caos e como terreno de organização de acordo com funções.

Koolhaas dá prosseguimento ao estilo narrativo apresentado já em “Exodus ou os Prisioneiros voluntários da arquitetura”, ao comunicar-se a partir de metáforas e alegorias e ao criar situações que não chegaram propriamente a existir, mas que proporcionam um olhar explicativo acerca de fenômenos urbanos. Ao descrever que Le Corbusier “não sabe que, em Manhattan, as teorias são apenas táticas diversionistas, mero envoltório decorativo das metáforas fundadoras essenciais”, Koolhaas indica que ele mesmo faz uso da criação de teorias que não servem mais do que à revisão e rerepresentação das origens do modernismo no planejamento urbano.

Criado pelo surrealista Salvador Dalí, o método crítico-paranóico é também utilizado pelo próprio Koolhaas para criar o seu manifesto retroativo acerca de Manhattan: o arquiteto holandês realiza uma espécie de tratado sobre a cultura urbana norte-americana em Nova York Delirante, através de uma metodologia a qual “é a fabricação de provas para especulações improváveis e sua posterior inserção no mundo” (KOOLHAAS, 2008, p. 272). Imagina-se, portanto, justificativas e narrativas para fenômenos urbanos, criando representações e interpretações sobre eles, as quais terminam também por gerar conhecimento. Através de tal “fabricação de provas”, a cidade passa a ser vista como espetáculo ou obra de arte, a qual sempre nos impressiona devido ao seu potencial de exceder nossas expectativas - quando estas são fundadas em ideias do que uma cidade é, deveria ser, ou deveria oferecer.

O caráter irracional e espetaculoso é lido por causa da possibilidade sempre existente de que, devido às inúmeras liberdades e desejos interligados de indivíduos que superpõem-se em uma sociedade de massa, surjam atividades e acontecimentos que não constem em um programa de necessidades urbano pensado apenas por um idealizador (ou por apenas uma ideia).

Koolhaas, seguindo o que ele próprio fala sobre as impressões de Dalí ao visitar Nova York, aproxima-se do olhar de Berman sobre a Times Square e as luzes de seus anúncios ao dizer que, com a arquitetura do manhattanismo, “a cidade inteira é convertida em espetáculo, encenado para seu prazer exclusivo” (p. 295). Manhattan, como cidade moderna da “Era da Máquina,” não passa de um mito; não há uma linearidade, separação ou racionalidade em seus espaços a fim de uma maior eficiência e produção - as funções de seus espaços se superpõem, em consonância à sua cultura da congestão, possibilitadas pela Tecnologia do Fantástico. A personalidade de Le Corbusier – o arquiteto moderno por excelência - narrada por Koolhaas como oposta à de Salvador Dalí, não conseguiria apreender que o modernismo da cultura de massa de Manhattan é fundamentalmente irracional, pois todas as liberdades e individualidades se justapõem, de maneira completamente contrária ao sonho da cidade moderna simbolizado pela Cidade Radiosa metodicamente organizada, separada fluxos e funções.

*Por meio de um curioso cruzamento de retóricas mal-entendidas, o pragmatismo americano e o idealismo europeu trocaram suas identidades: os filisteus materialistas de Nova York tinham inventado e construído um campo onírico dedicado à busca da fantasia, da emoção e do prazer sintéticos, numa configuração final ao mesmo tempo imprevisível e incontrolável. Para o artista/humanista europeu, essa criação é mero caos, um convite para resolver o problema”. (KOOLHAAS, 2008, p. 302)*

Nova York, Koolhaas e o método crítico-paranóico surgem, portanto, apontando que somente uma visão surrealista é capaz de apreender o verdadeiro desenvolvimento da modernidade no século XX. Para Dalí: “Nova York é um campo onde todas as histórias, doutrinas e ideologias, outrora cuidadosamente separadas no tempo e no espaço, aparecem simultaneamente. A linearidade histórica é detonada para celebrar o espasmo final da cultura ocidental”. (p. 295). A ideia de desenvolvimento progressista, racional, linear, é completamente des-

creditada como moderna, quando locada nas ruas de Nova York. O desenvolvimento econômico é o que deve crescer acima de qualquer outro tipo de desenvolvimento, e por isso ele não obedece às ordens de hierarquia e função espacial; sua forma ideal é o arranha-céu, pois pode avançar para cima indefinidamente, abrigando diferentes desejos em uma única arquitetura. Assim, sendo a progressão da economia e a capacidade de exercer as liberdades individuais parâmetros fundamentalmente modernos, o ideal de progresso social baseado na racionalidade não passa disso, de ideal. Sua materialização, como vista em Manhattan, diz respeito mais a capacidade de exceder a ordem e a razão, afinal essa é a única maneira de manter o crescimento do capital e da possibilidade de realização de liberdades individuais.

Após o colapso da empresa privada norte-americana em 1929, o empreendimento público daquele país, fortemente empregado na construção civil, surge como um imperativo de política pública. Segundo Berman, “virtualmente tudo que foi construído de importante na década de 1930 – pontes, parques, estradas, túneis, barragens, - foi obra dos recursos federais” (BERMAN, 2014, p. 350). Financiados pelas agências do *New Deal*, esses projetos não apenas criaram atividade econômica e estimularam o consumo e o setor privado, além de empregar pessoas, mas “dramatizaram a promessa de um futuro glorioso que mal despontava no horizonte, um novo tempo não simplesmente para os poucos privilegiados mas para o conjunto da população” (BERMAN, 2014, p. 351).

Koolhaas, ao encontrar na Nova York dos anos 1970 um microcosmo de uma produção espacial voltada completamente ao liberalismo, exaltou a capacidade criadora que promoveu formas urbanas não-tradicionais e uma “cultura da congestão”. Berman celebra juntamente a Koolhaas o fenômeno vivido por Nova York de, mesmo diante de um incentivo praticamente sem amarras ao avanço do liberalismo econômico na cidade, a cultura ser capaz de gerar energias contra-hegemônicas de progressivismo – como o movimento feminista e a arte, entre outros, de grande força na Nova York da segunda metade do século XX. Parafraseando Berman, a modernidade da Nova York do século passado levou às pessoas algo além do direito à cidade: o direito ao espetáculo, poeticamente ilustrado por esse autor como os “banhos de luz” que ele e sua família tomavam ao visitar Times Square, em uma época em que essa praça era lugar de passeio e encontro das diferentes pessoas, de diferentes culturas, palco de protestos e celebrações, recém-chegados ou apenas aportados em Nova York.

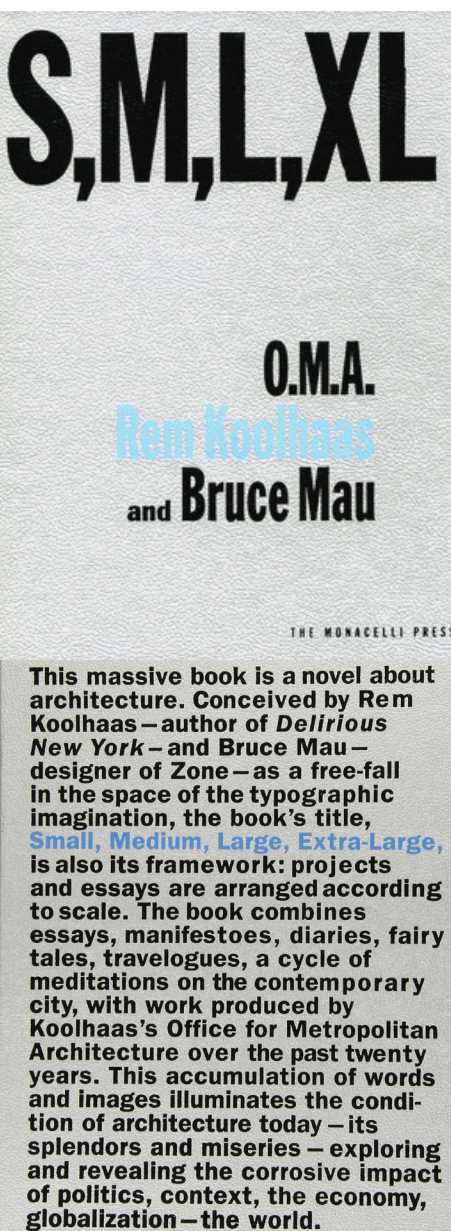


Figura 9: Capa e contracapa de S, M, L, XL

## O final em aberto

### *Arquitetura em série*

Em 1995, duas décadas após o lançamento de Nova York Delirante, é publicado S, M, L, XL, um compêndio massivo de 1344 páginas e 27kg que contém tanto conteúdo biográfico sobre Koolhaas, como a apresentação da produção do OMA realizada desde sua fundação até aquele ano da década de 1990. O livro inaugurou um estilo de edição que foi adotado por Koolhaas em suas publicações subsequentes, em que a composição e entendimento do design gráfico da obra é tão importante quanto o conteúdo escrito do livro, para a compreensão do trabalho total. De fato, a autoria do compêndio é creditada não só à Koolhaas e ao seu escritório, mas também à Bruce Mau, o designer responsável pela forma e apresentação do livro.

Em entrevista<sup>11</sup> sobre seu trabalho no livro supracitado, Mau revela que “a forma é uma ferramenta poderosa para entregar conteúdo. E a forma é conteúdo” [...] “não há nada ali que não faça parte da história” (2015). Nesse sentido, entendemos que o livro como objeto é uma metáfora para o que está escrito e apresentado nele, ocupando o espaço com seu peso e tamanho, de uma maneira que argumenta fisicamente a favor do que manifesta desde seu título: “Pequeno, Médio, Grande, Extra Grande”. A colaboração entre Koolhaas e Mau resultou numa peça a qual combina projetos de arquitetura, fotografias variadas, rascunhos, trechos de diário, dados de viagens pessoais, gráficos e planilhas, contos de fadas e ensaios sobre arquitetura e a sociedade contemporânea – como *Bigness*, *Generic City* e *What ever happened to urbanism?*.

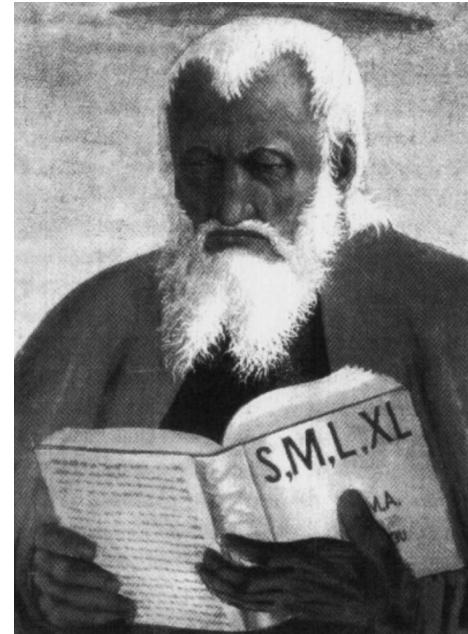
Na época de publicação de S, M, L, XL (meados da década de 1990), o cenário mundial havia sofrido transformações importantes politicamente em relação à época de concepção do OMA (final da década de 1970), com a dissolução do bloco soviético e a queda do Muro de Berlim, a criação da União Européia, e, economicamente, com uma maior abertura de mercados devido a expansão do neoliberalismo e da globalização – em um cenário ainda otimista, no qual acreditava-se na “mão invisível do mercado” regulando a economia e sociedade

11 Disponível em: <http://www.azuremagazine.com/article/qa-bruce-mau-on-20-years-of-s-m-x-xl-and-the-role-of-design/>. Acesso em 28 de junho de 2017.

(DURHAM-JONES, 2013), e na globalização como o caminho para o melhoramento da qualidade de vida em todo o mundo. Além disso, a década de 1990 testemunhou a ascensão da internet como ferramenta de comunicação e conexão global. Nesse contexto, “Koolhaas identificou cedo como o capitalismo global criou condições urbanas dinâmicas e altamente especulativas que estavam transformando a cidade contemporânea”.<sup>12</sup> (DURHAM-JONES, 2013, s/p.).

Na pequena introdução de S, M, L, XL, encontramos uma crítica tanto à atividade da arquitetura quanto ao papel do arquiteto no final do século XX. O texto utiliza diversas sentenças formuladas com palavras de sentido contraditório, em um estilo de escrita que reconhecemos como o de Koolhaas<sup>13</sup>. A reflexão inicia-se a partir de uma definição da arquitetura como uma “chaotic adventure” (1995, p. xix), já que essa disciplina depende mais de parâmetros randômicos, estabelecidos pelos clientes, pelos diferentes contextos e climas em que o arquiteto atua, bem como acerca de temas muito variados. Com esse pensamento, Koolhaas já coloca a arquitetura como uma disciplina fluida, uma “mistura de impotência e onipotência” (p. xix), a qual é coerente apenas cosmeticamente ou através de uma auto-censura do arquiteto sobre seu próprio trabalho. Devido a isso, o livro tem os projetos contidos nele apresentados de acordo com o tamanho: a única conexão possível entre eles.

A ambição declarada de S, M, L, XL, é “encontrar um novo realismo sobre o que a arquitetura é e sobre o que ela pode fazer” (1995, p. xix, tradução nossa). Dessa maneira, o livro não é apenas um portfólio de projetos do OMA e de Koolhaas, assim como não é uma biografia deles. Possui essas duas abordagens, mas traz ainda textos que revelam as condições em que a arquitetura era produzida à época de sua publicação, ademais de, formalmente, enquanto objeto, o livro ser concebido como um arte-fato representativo da arquitetura desse con-



**Figura 10:** St. Jerome reading Rem Koolhaas' S,M,L,XL (1997).

<sup>12</sup> DUNHAM-JONES, Ellen. The Irrational Exuberance of Rem Koolhaas. *Places Journal*, 2 abr. 2013. Disponível em: <<https://placesjournal.org/article/the-irrational-exuberance-of-rem-koolhaas/>>. Acesso em: 21 maio 2017.

<sup>13</sup> Podemos citar como exemplo esse trecho de Nova York Delirante: “O Empire State é um edifício cujo único programa é dar concretude a uma abstração financeira” (2008, p. 165); “Na cultura da congestão de Manhattan, destruição é sinônimo de preservação” (p. 179). A escrita de Koolhaas será melhor analisada nas sessões “Koolhaas, quem?” e “Junkspace, estrutura e resíduo” deste trabalho.

texto. Utiliza diversas ferramentas da cultura pop para levar aspectos da metrópole para o livro em si, alcançando uma complexidade que, além do texto escrito, recorre à técnicas de reprodução de anúncios, fotografias aéreas, mapas e colagens. Compõe um glossário próprio, situado às margens de páginas aleatórias do livro. Ademais, traz excertos do que seria o diário de Koolhaas, com digressões sobre processos projetuais. Por fim, anuncia que o objetivo do livro é, como a tarefa de Sísifo, impossível de alcançar: a busca por uma “outra” arquitetura (aspas originais da introdução), consciente que essa disciplina flui entre o poder legado ao arquiteto de modelar o mundo, e a obrigação que esse tem de sujeitar suas ideias à esse mundo; fazer uma “outra” arquitetura sendo que, essa possui um centro imutável.

Para teorizar sobre o fenômeno urbano da época da publicação de *S, M, L, XL*, Koolhaas cria conceitos-chave que não só intitulam mas que englobam ideias sobre as quais ele discute em seus textos. Assim, *Bigness* e *Generic City*, dois ensaios marcantes da carreira teórica do holandês, são publicados no livro de 1995 e dão continuidade ao seu interesse acerca de estudar o fenômeno metropolitano a partir de uma análise não-utópica, baseada numa exploração do que ele encontrava nas cidades para onde viajava em decorrência de seu trabalho – nessa época, Koolhaas já viajava para diferentes partes do mundo devido ao seu reconhecimento internacional, chegando a estar em aeroportos 300 dias por ano (de acordo com gráfico disposto em *S, M, L, XL*, p. xiii). Por isso, encontramos agora em seu trabalho referências que não são apenas do contexto europeu ou norte-americano, mas também do Oriente. A ascensão dos mercados asiáticos na década de 1990 é de grande importância para Koolhaas, tanto para seus projetos de arquitetura quanto para sua atuação enquanto pensador da teoria da disciplina, pois em países como a China e a Coreia do Sul ele encontrou terreno para novos projetos, em um cenário que buscava mostrar seu crescimento ao mundo, bem como situações urbanas adversas ao contexto europeu ou norte-americano os quais ele estava habituado: “Koolhaas foi um dos poucos arquitetos a chamar a atenção para as implicações desta reestruturação econômica e política maciça [do continente asiático] para a profissão de arquitetura” (DURHAM-JONES, 2013, s/p.).

O ensaio *Junkspace* foi publicado originalmente em um dos primeiros volumes resultantes de um seminário da pós-graduação dirigido por Rem Koolhaas, na escola de design da universidade de Harvard, nos Estados Unidos. *Guide to Shopping*, o volume que traz *Junkspace*, foi lançado concomitantemente ao *Great Leap Forward*, no ano de 2001,

em uma espécie de coleção editada pela Taschen, em que o livro sobre a exploração da área do Delta do Rio Pérola, é o volume 01 (um), e o livro sobre as formas de consumo e sua relação com a produção de espaços, o volume 02 (dois). Junkspace é o único texto escrito por Koolhaas contido em *Guide to Shopping* – o holandês parece ter atuado mais como um revisor e organizador do volume, o qual traz, em 800 páginas, trabalhos de seus alunos do seminário coordenado na universidade de Harvard.

Os dois volumes editados pela Taschen impressionam pelo cuidado estético e pela importância dada ao design gráfico, que, assim como no livro anterior de Koolhaas e OMA – S, M, L, XL – é fundamental para a compreensão do conteúdo apresentado e discutido por seus autores. Em 2003, dois anos após o aparecimento de *Great Leap Forward* e *Guide to Shopping*, Fredric Jameson escreveu: “Esses volumes extraordinários são completamente diferentes de qualquer outra coisa na mídia impressa; nem livros ilustrados ou textos ilustrados, eles estão em movimento”; e, especificamente sobre o volume 02 (dois), adicionou: “A teoria aqui é em grande parte evitada [...], mas você não deve deixar que isso o leve a pensar que se trata de um jornalismo cultural não-teórico, muito menos de um livro ilustrado de um *coffee table book*”.

Se em 2003 Jameson apontou que folhear *Guide to Shopping* assemelhava-se a utilizar um CD-ROM, atualmente podemos inferir que os “big books” de Koolhaas, desde S, M, L, XL, imprimem na forma-livro, de certo modo, experiência de percorrer as *timelines* das diversas redes sociais que dominam a internet; existe uma experiência visual, nos dois casos, relativa à acumulação de imagens a qual nos submerge e nos confunde. Entretanto, a questão da imagem é anterior ao crescimento do “mundo virtual”: o acúmulo delas já acontecia ao nosso redor, na forma das imagens-mercadoria, desde o desenvolvimento do mundo urbano moderno. Os livros de Koolhaas posteriores à década de 1990, sobretudo, parecem ser relevantes para nos lembrar, em sua totalidade forma-conteúdo, que a intensificação dessa acumulação é patente para, ao mesmo tempo, encobrir e deixar ver a permanência dessa lógica imagética para as relações de produção - e aí estão a cultura e portanto, a arquitetura - para o capital.



**Figura 11:** Figura 11: Proposta para uma bandeira da União Européia, feita pelo AMO em 2002.

### *Projeto na cidade*

Em 1996 Koolhaas foi titulado professor da Universidade de Harvard, onde criou e coordenou algumas edições de um curso de verão para alunos da pós-graduação da faculdade de design e arquitetura da universidade norte-americana. O curso, originalmente nomeado “Project of what used to be the city”, passou a se chamar apenas “Project on the city” (JAMESON, 2003, p. 02), em uma mudança que parece indicar a mudança do foco de uma investigação histórica da cidade para uma busca por entender as cidades tal qual se observa na atualidade, ou o que está surgindo no meio urbano contemporâneo - se é que as megalópoles podem ser entendidas e designadas conforme as cidades anteriores à elas.

Partindo do questionamento sobre as condições do fenômeno urbano em fins do século XX e começo do XXI, em que o urbanismo modernista praticamente não existe mais, Jameson explica o Project on the City:

*As discussões sobre os padrões de tráfego americanos ou o zoneamento - mesmo os debates políticos sobre sem-abrigo e gentrificação, ou política fiscal imobiliária - caem em insignificância quando consideramos a expansão imensa do que costumava ser chamado de cidades no Terceiro Mundo: “em 2025”, nós somos informados em outro volume coletivo de Koolhaas<sup>4</sup>, “o número de habitantes da cidade pode chegar a 5 bilhões de indivíduos. . . Das 33 megalópolis previstas em 2015, 27 serão localizadas nos países menos desenvolvidos, incluindo 19 na Ásia. . . Tóquio será a única cidade rica a figurar na lista das 10 maiores cidades”. Esse não é um problema a ser resolvido, mas sim uma nova realidade a explorar: a qual é, eu entendi, a missão do Project on the City. (JAMESON, 2003, p. 02)*

Com o Project on the City, Koolhaas direciona seu interesse intelectual para estudos em áreas descentralizadas mundialmente, de maneira a compreender melhor a globalização e a urbanização periférica. Dessa forma, realiza estudos em Lagos (Nigéria) e em cinco cidades chinesas localizadas às margens do Rio Pérola, em um momento em que a China abria seus mercados ao mundo. Além dos estudos coorde-

nados em Harvard, o interesse por pensar a arquitetura sem a obrigação de torná-la projeto ou construção física estimula a criação do AMO - na mesma época do Project on the City - um escritório irmão mas independente do OMA; nas palavras do próprio Koolhaas<sup>15</sup>:

*A AMO não representa nada específico, mas pode ser a Organização de Mídia de Arquitetura (Architecture Media Organization). OMA e AMO são como gêmeos siameses que foram recentemente separados. Nós dividimos todo o campo da arquitetura em duas partes: uma é construção real, lama, o enorme esforço de realização de um projeto; O outro é virtual - tudo re- lacionado a conceitos e pensamento arquitetônico 'puro'. A separação nos permite liberar o pensamento arquitetônico da prática arquitetônica. Isso inevitavelmente leva a um maior questionamento da necessidade de arquitetura, mas agora nossa maneira de questionar mudou: primeiro fizemos isso através de edifícios; Agora podemos fazê-lo através de atividades intelectuais paralelas à construção.*

Os estudos de Harvard resultaram na publicação de três livros, sendo que os dois primeiros, lançados em 2001, exploram a) questões urbanas de 05 cidades chinesas localizadas na região do delta do Rio Pérola e b) o efeito do consumismo nas cidades contemporâneas (respectivamente: Great Leap Forward – Harvard Design School Project on the City Volume 01 e Guide to Shopping – Harvard Design School Project on the City Volume 02). O terceiro livro, lançado em 2002, debruça-se sobre Lagos/Nigéria para apresentar aspectos da urbanização em megacidades do mundo em desenvolvimento, e foi produzido juntamente a um documentário longa-metragem e um website interativo. Para Durham-Jones:

*Menos polêmicas do que suas publicações anteriores e muito mais dependentes de evidências gráficas, os livros corroboram suas observações sobre Bigness, a Cidade Genérica e a aparente invulnerabilidade do capital global para intenções ou críticas arquitetônicas. Uma*

---

15 *Index Magazine*. Disponível em: <[http://www.indexmagazine.com/interviews/rem\\_koolhaas.shtml](http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml)>. Acesso em: 4 jul. 2017.

*grande diferença desses livros para os anteriores é que Koolhaas está começando a mudar o foco de sua atenção da Nova Europa para os mercados globais emergentes. (DURHAM-JONES, 2013, s/p.).*

O livro *Guide to Shopping* [Guia de compras], publicado pela editora Taschen em 2001, é resultado do segundo seminário dirigido por Rem Koolhaas na Universidade de Harvard, Estados Unidos. *Project on the City* [Projeto sobre a cidade], o curso dirigido por Koolhaas, procura examinar os efeitos da modernização para a condição urbana, e para alcançar esse objetivo, em cada ano debruça-se sobre uma região ou condição geral urbana como tema de investigação. De acordo com os editores: “O Projeto sobre a cidade tenta capturar e decifrar mutações em andamento para desenvolver uma nova estrutura e vocabulário para fenômenos que não podem mais ser descritos dentro das categorias tradicionais de arquitetura, paisagismo e planejamento urbano<sup>16</sup> (CHUNG et al., 2001).

### ***Três textos sobre a cidade***

As inquietações fundamentais de Koolhaas presentes em sua produção teórica da década de 1970 orientam também o esforço que ele faz para entender e decifrar o fenômeno urbano da década de 1990 - os quais são norteados pelo objetivo de identificar nas cidades processos de suas modernizações, ao mesmo tempo que avalia a disciplina arquitetônica e a prática do profissional da arquitetura diante de tais processos. Desse modo, Koolhaas se posiciona como um filósofo, atento às transformações espaciais e sociais advindas do desenvolvimento tecnológico, informacional e econômico, colaborando para o campo discursivo do design. Em *S, M, L, XL*, encontramos três textos importantes para o que seria a “filosofia” de Koolhaas: *Bigness (or the problem of the Large)*, *What ever happened to urbanism?* e *Generic City*, todos escritos em 1994 e publicados no livro de 1995.

---

16 It tries to capture and decipher ongoing mutations in order to develop a new conceptual framework and vocabulary for phenomena that can no longer be described within the traditional categories of architecture, landscape and urban planning.

De maneira geral, esses três textos emblemáticos da produção teórica da década de 1990 do holandês discutem: a proliferação de mega complexos edificados, em que prédios ou projetos de equipamentos urbanos passam a ter uma escala metropolitana; o abandono do urbanismo como disciplina estruturante do território, sendo que esse último agora possui uma escala “apocalíptica” devido à crescente população das cidades; e a expansão de cidades que, nesse decurso, perdem suas entidades e características singulares devido aos processos globais de expansão demográfica e econômica.

A postura de Koolhaas enquanto um autêntico *soixante-huitarde* atravessa todos os três textos declaradamente. Em Bigness, o arquiteto holandês assume ser da geração do Maio de 1968, uma geração “supremamente inteligente, bem informada, traumatizada corretamente por cataclismas selecionados, honesta em seus empréstimo de outras disciplinas” (1995, p. 505). É essa postura com a qual Koolhaas interpreta o fenômeno urbano da década de 1990, decorrente principalmente da expansão das cidades e (na interpretação dele) do encolhimento do urbanismo. O urbanismo, entoado por Guy Debord – o mais reconhecido dos *soixante-huitardes* – como matéria basilar para a consolidação do capitalismo<sup>17</sup>, é definido no glossário contido em *S, M, L, XL* claramente em acordo com as ideias do grupo de 1968:

*O urbanismo não existe; é apenas uma ideologia no sentido de mundo de Marx. A arquitetura realmente existe, como a Coca-Cola: embora revestida de ideologia, é uma produção real, falsamente satisfazendo uma necessidade falsificada. O urbanismo é comparável à publicidade propagada em torno da Coca-Cola - pura ideologia espetacular. O capitalismo moderno, que organizou a redução de toda a vida social a um espetáculo, é incapaz de apresentar qualquer outro espetáculo que não o de nossa própria alienação. Seu sonho urbanístico é sua obra prima. (KOOLHAAS, 1995, p. 1269).*

---

17 Em “A sociedade do espetáculo”, Debord diz: “A sociedade que modela tudo o que a cerca construiu uma técnica especial para agir sobre o que dá sustentação a essas tarefas: o próprio território. O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como seu próprio cenário”. (DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017, p. 136).

O paradigma do urbanismo como disciplina fundamentalmente reguladora de uma ordem espacial e econômica perpassa todos os três textos sobre a cidade discutidos nessa seção. A impossibilidade de ordenar as cidades no final do século XX, consequência da expansão demográfica e das migrações tanto do campo como de outros países para os centros urbanos, decorre, para Koolhaas, de uma visão utópica e moderna sobre a cidade: continuamos a apostar em novos viadutos e anéis viários (separação de fluxos), New Towns e cidades satélites (separação de usos), e outras infraestruturas de concepção modernista, para ordenar a cidade. Esses esforços, diante da escala dos centros urbanos no último decênio do século XX e da prospecção do crescimento populacional e estufamento da bolha urbana, tornam-se, para o arquiteto, completamente vazios e demonstram a existência de uma certa nostalgia ao continuarmos a pensar modelos e formas de desenvolvimento em relação à uma ordem urbana que não existe mais. Nesse sentido, a “crise urbana” aproximaria-se mais de uma crise de uma cidade utópica, de modelos definidos; efetivamente, a cidade estaria, e cada vez mais como demonstra sua expansão, em pleno vigor. A crise, indica Koolhaas, é do urbanismo enquanto ferramenta moderna de renovação, requalificação e melhorias – “modernizações”.

*What ever happened to urbanism?* e *Generic City* apresentam constatações acerca da modernização em escala global decorrente da globalização, constatações que culminam na proposta teórica de Bigness – um manifesto para a hiperarquitetura que despontava à época da concepção dos textos. Os três ensaios trazem manobras típicas da escrita de Koolhaas, com o uso da ironia e do sarcasmo; existe também entusiasmo no tom do autor ao escrever sobre a internacionalização cultural e do fazer arquitetônico em tal contexto, assim como perante o crescimento explosivo das metrópoles. Esse crescimento, acompanhado da expansão populacional e econômica, é visto como um catalizador de novos modelos de modernização, diferentes do modelo europeu, e que viabilizam uma “cultura da congestão” capaz de gerar novas forças inventivas e transformadoras da sociedade.

O fenômeno da expansão urbana global é, portanto, o tema sem o qual os ensaios *Bigness*, *What ever happened to urbanism?*, e *Generic City* não poderiam ter sido desenvolvidos. O crescimento populacional e econômico, com as migrações e o esvaziamento do campo, promoveria tanto a arquitetura de escala metropolitana – uma hiperarquitetura - a qual superpõe-se ao urbanismo enquanto ferramenta ordenadora do território, bem como significaria o fim dessa disciplina de acordo com

os parâmetros modernos que conhecemos. Promoveria, ainda, uma cidade sem identidade própria, uma vez que suas características culturais e locais seriam suprimidas à adaptação das necessidades econômicas. A Cidade Genérica, onde o desenvolvimento à *laissez-faire* de modelo estado-unidense gerou espraiamento de sua malha urbana, que compôs-se de maneira fragmentada por vazios e enclaves espaciais, diminuindo a conexão com o centro da cidade, é também a que não responde mais ao modelos de regulação tradicionais do urbanismo moderno:

*A cidade genérica apresenta a morte final do planejamento. Por quê? Não porque não é planejado - na verdade, enormes universos complementares de burocratas e desenvolvedores canalizam fluxos inimagináveis de energia e dinheiro para sua conclusão [...]. Mas sua descoberta mais perigosa e mais estimulante é que o planejamento não faz diferença alguma". (1995, p. 1255).*

*What ever happened to urbanism?* e *Generic City* complementam-se porque apresentam, a partir das narrativas de Koolhaas, como as cidades continuam a prosperar mesmo quando não acompanham os modelos europeus de urbanização. Demonstram também o esforço do autor de entender como elas funcionam e como são produzidas, e a necessidade de revisão conceitual do modernismo no contexto contemporâneo de produção espacial, o qual, para o holandês, está internacionalizado e sujeito a representar não o máximo desenvolvimento social, mas o “subdesenvolvimento no limite” (1995, p. 1252). Se faz necessário, portanto, reestabelecer os paradigmas do urbanismo.

Nesse ponto, Koolhaas aproxima-se das ideias de sua geração – Situacionista - para quem o urbanismo deveria ser completamente reconsiderado. Entretanto, se Guy Debord falava sobre um urbanismo consequente à uma crítica da geografia humana “através da qual os indivíduos e as comunidades devem construir os locais e os acontecimentos correspondentes à apropriação, já não apenas de seu trabalho, mas de sua história total” (DEBORD, 2017, p. 141), ele falava sobre a reconstrução do território a partir de uma “necessidade antiestatal do proletariado” (2017, p. 142), que agiria por conselhos de trabalhadores. Koolhaas parece, nos escritos da década de 1990, deixar de lado ou simplesmente acreditar que a iniciativa privada, atuante em territórios com pouca presença Estatal, promoveria esse novo urbanismo à lá

Debord, menos regulador e controlador, através da hiperarquitetura que abriga a cultura da congestão das metrópoles. A problemática de classes, fundamental para a crítica situacionista do urbanismo, não aparece nos escritos do Koolhaas.

Controversamente, o arquiteto holandês também responsabiliza sua geração pela crise do urbanismo que ele identifica nas grandes metrópoles do final do século XX. Para ele, nós estamos presos nos ideais utópicos dos estudantes de 1968, e recorreremos a esses mesmos ideais para criticar nossas cidades, ao mesmo tempo que as desprezamos:

*Estamos engajados em documentar nossa admiração esmagadora pela cidade existente, desenvolvendo filosofias, projetos, protótipos para uma cidade preservada e reconstituída, ao mesmo tempo que rimos do campo profissional do urbanismo, dismantelando-o com nosso desprezo por aqueles que planejaram (e fizeram grandes erros ao planejar) aeroportos, New Towns, satellite cities, highways, arranha-céus, infraestruturas e todas as outras deposições da modernização. (1995, p. 965).*

Em *Bigness*, Koolhaas explica como a geração de 1968 propôs duas “linhas de defesa” para apreender e teorizar sobre o mundo, as quais ressoam na crítica do urbanismo feita por ele na década de 1990: o “*dismantlement*” (desmantelamento) e o desaparecimento. A primeira linha acontece quando o mundo é fragmentado para depois ser entendido como um sistema, em que as partes podem se aproximar, friccionar, superpor, sobrepor, como em uma operação de montagem (lembremo-nos de como essa operação é querida por Koolhaas desde seu passado como cineasta e como ela influencia sua maneira de ver o processo arquitetural). A segunda, por sua vez, ocorre quando mesmo uma materialidade extensa, pesada, de escala magnânima como *Bigness* é transcendida, a partir do aparato da tecnologia e a capacidade advinda dela de promover simulações, espaços e experiências virtuais. A materialidade é ultrapassada também pela crescente capacidade de manipulação de dados e inclusive pela manufatura de arquitetura a partir deles. Com o avanço da informática, a concepção arquitetônica, mesmo quando de grande escala, pode se resumir a aplicação de dados em um software que determina o que antes consumiria a dedicação de um ou vários arquitetos, o que diminui o tempo de projeto e o investi-

mento em arquitetura, possibilitando um maior lucro aos construtores.

“*Bigness (or the problem of the Large)*”<sup>18</sup> é a arquitetura que é impossível de não ser notada devido à sua escala desmesurada, sendo que essa é tão extensa que seu programa escapa ao controle dos arquitetos responsáveis por ela. Koolhaas volta ao tema do avanço da tecnologia e as mudanças conceituais recorrentes disso, e como essas transformações influenciaram a arquitetura, sua concepção e formas resultantes – como já mencionado pelo autor, por exemplo, em *Nova York Delirante*, quando ele escreve sobre como a invenção do elevador possibilitou o surgimento do arranha-céu. Quer dizer: as transformações decorrentes do avanço da tecnologia proporcionaram uma arquitetura maior, mais alta, mais profunda, mas também um programa de necessidades muito mais complexo – como a adequação da arquitetura à prevenção de incêndios e a parafernália fundamental à isso em cada edifício, ou a modificação arquitetônica necessária para o condicionamento artificial geral de um local.

Bigness é apresentado sumariamente como um manifesto, o qual também diz-se teoria sobre uma arquitetura que os arquitetos não sabem estar produzindo: “Sem uma teoria de Bigness, os arquitetos estão na posição dos criadores de Frankstein: instigadores de um experimento parcialmente bem sucedido cujos resultados estão descontrolados e, portanto, desacreditados” (1995, p. 504).

Bigness divide-se em 06 (seis) partes: *Theorems, Modernization, Maximum, Beginning, Team, Bastion*. Esses fazem alusão à *Nova York Delirante*, acerca do tamanho que um edifício pode alcançar, a autonomia de suas partes, e ao papel da tecnologia como tecido conectivo entre elas e o todo. No livro de 1978, o arranha-céu foi apresentado exatamente através desses parâmetros: cada um dos seus andares poderia abrigar atividades completamente distintas umas das outras, mas que não se tornavam fragmentos soltos no ar, pois ainda eram unidas através da engenharia do elevador. Conceitualmente, a tecnologia suprime inclusive o papel da arquitetura de união entre diferentes partes de um prédio (viga, pilar e laje, por exemplo), e os detalhes que poderiam surgir do cuidado com as conexões entre os elementos arquitetônicos; tudo está submetido primeiramente aos aparatos tecnológicos. Por isso, Koolhaas menciona que “the ‘art’ of architecture is useless in Bigness” (1995, p. 500).

---

18 Editado como no original. (S,M,L,XL. 1995, p. 495).

O projeto Euralille, um masterplan comissionado à OMA e realizado de 1989 a 1994, ilustra bem a sentença “somente Bigness pode sustentar uma proliferação promíscua de eventos em um único contêiner. Desenvolve estratégias para organizar sua independência e interdependência dentro de uma entidade maior em uma simbiose que exacerba em vez de comprometer a especificidade” (p. 511). O plano, desenvolvido para tornar Lille uma cidade que conectava Paris, Londres e Bruxelas em um centro de transporte, comércio, moradia, estacionamento, hotéis, escritórios, estação de TV e centro cultural, foi elaborado em um contexto de confiança na União Européia enquanto Estado consolidado mundialmente. Euralille possui um partido que assume sua escala enquanto paradigma da arquitetura do *fin-de-siècle*, o que significa, para Koolhaas, uma arquitetura que promove um contexto urbano que é simultaneamente local e global:

*os programas se tornaram abstratos no sentido de que não estão mais conectados a um lugar ou a uma cidade; eles flutuam e gravitam oportunisticamente para aquele local que oferece o maior número e qualidade de conexão - o que parece mais próximo de todos os outros lugares<sup>19</sup>.*

A autonomia das partes de um objeto Bigness gera, também, uma separação da tradicional relação entre fachada e ambientes internos, em que aquela pode funcionar como mero envelope. A cidade, em consequência, torna-se “uma acumulação de mistérios” (1995, p. 501), pois não sabemos mais, a partir da estética externa de um edifício, o que há em seu interior. O edifício também perde a necessidade de corresponder a um conjunto urbano, uma vez que a tecnologia colabora para uma atuação descontextualizada de arquitetos estrangeiros sobre condições específicas de clima e cultura (quando os profissionais, devido a internacionalização da profissão, atuam em diferentes partes do mundo).

Portanto, a rua e o espaço público tornam-se resíduo diante dos complexos arquitetônicos de grande escala. A cidade passa a ser transformada pela existência desses megacomplexos, mais do que por refor-

---

19 Apresentação do projeto Euralille. Disponível em: <<http://oma.eu/projects/eurailille>>. Acesso em 17 de maio de 2018. Tradução nossa.

mas urbanas. Muitas vezes frutos de parcerias público-privadas – como o caso da Euralille – os mega projetos de arquitetura fazem do espaço público algo a ser englobado pela Bigness, enquanto a cidade como lugar de encontro espontâneo, com o mínimo de controle, encolhe; a “Bigness compete com a cidade, representa a cidade, antecede a cidade, é a cidade” (p. 515). A visão de Koolhaas em relação a isso, à época da escrita de Bigness, ainda não é pessimista e sarcástica, como chegará a ser anos depois com Junkspace.

A escala colossal da Bigness supera concepções acerca de uma “boa” ou “má” arquitetura. E, nas cidades, é essa arquitetura de dimensões e programas extensivos que acaba por influenciar o desenvolvimento urbano, estruturando-o com mais poder sobre o território do que projetos urbanísticos. A escala de Bigness compreende também as novas necessidades urbanas advindas do crescimento populacional, além da necessidade de inserção das cidades em um contexto competitivo econômico global. O uso da arquitetura como marketing urbano e instrumento de promoção do turismo ganha força essa época – no caso citado anteriormente da Euralille, a arquitetura seria responsável por modificar toda a dinâmica urbana da cidade do interior da França, e responsável por alçar sua imagem moderna mundialmente.

Em Euralille, a arquitetura seria a responsável pelo crescimento urbano. A Bigness, entretanto, não refere-se apenas a esse papel concentrador e reordenador da arquitetura. É, também, a arquitetura que responde aos novos desafios urbanos impostos pelo crescimento das cidades ao final do século XX. Cidades como Lagos, Istambul e Pequim – aí nos deparamos com o interesse de Koolhaas para a chamada “periferia do mundo”- representam a mais alta consolidação do fenômeno urbano já visto na história moderna, de modo que anuncia o fim do modernismo, seus ideais e parâmetros estilísticos. O entendimento tradicional acerca da modernidade e da modernização, quando confrontado ao fenômeno urbano que ocorre nas grandes cidades de países subdesenvolvidos economicamente, não é mais capaz de apontar explicações e soluções eficientes.

Os mecanismos de controle e regulação fundamentais à disciplina de ordenamento urbano não conseguem dar conta do que acontece nas grandes metrópoles. No entanto, as cidades vivem e continuam a crescer. As fragilidades urbanas desses grandes centros apresentam-se para Koolhaas como uma solução para a criação de um ‘novo urbanismo’, baseado no subdesenvolvimento ao invés dos ideais civilizatórios modernos. A falta de controle (sobre o território) influenciaria também o surgimento

*“Desde o seu descontrolo, o urbano está prestes a se tornar um grande vetor da imaginação. Redefinido, o urbanismo será não só, ou principalmente, uma profissão, mas um modo de pensar, uma ideologia: aceitar o que existe” (1995, p. 969-971).*

Otimista, Koolhaas não vê e não discute - ao tempo de publicação dos três textos discutidos nessa seção do trabalho - como a imaginação sobre as cidades pode também levar-nos aos clusters privativos, altamente controlados e vigiados, opostos ao que ele imagina como uma cidade em que o urbanismo é o da imaginação e do território que enriquece nosso mundo psicológico. De fato, em *Mutations* – um estudo sobre a cidade de Lagos publicado em 2001 – Koolhaas realiza uma grande elegia acerca da inventividade de uma população privada de seus direitos mais básicos, associando a ausência de participação do Estado na esfera social com a capacidade de ‘empreendedorismo’ das pessoas, ao observar como elas criam produtos para vendê-los em grandes feiras e mercados ao ar livre da capital nigeriana<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Em entrevista ao jornal britânico The Guardian, Koolhaas diz: “a coisa real que tentamos ver é o que acontece com uma sociedade quando o estado está ausente. Nesse ponto, o estado havia realmente se retirado de Lagos; a cidade foi deixada aos seus próprios dispositivos, tanto em termos de dinheiro como de serviços. Isso, por definição, criou uma proliferação inacreditável de agência independente: cada cidadão precisava tomar, em qualquer dia, talvez 400 ou 500 decisões independentes sobre como sobreviver a esse sistema extremamente complexo. Foi por isso que o título (do livro inédito) tornou-se Lagos: Como funciona, porque era a última cidade disfuncional - mas, na verdade, em termos de todas as iniciativas e ingenuidade, mobilizou uma paisagem incrivelmente bela, quase utópica de independência e agência. Por exemplo, havia essa ferrovia (ele desenha). Inicialmente, os trens dirigiam com certa frequência, mas a frequência diminuía a ponto de haver apenas dois trens por dia. No entanto, a linha havia criado muitas comunidades e, portanto, densidade - então, toda vez que o trem não estava dirigindo, toda essa área se tornou um mercado. Em algum momento o trem iria dirigir, mas a tal passo que você poderia vender coisas para os passageiros à medida que acontecesse - então a lentidão era muito funcional em termos de criar oportunidades de interação e comércio”. (Disponível em: <<https://www.theguardian.com/cities/2016/feb/26/lagos-rem-koolhaas-kunle-adeyemi>>. Acesso em 18 de maio de 2018. Tradução nossa).

### ***Koolhaas, quem?***

Ao ganhar o Pritzker de Arquitetura em 2000, Koolhaas contou, em seu discurso<sup>22</sup> de aceitação do prêmio, três anedotas sobre o passado, o presente e o futuro da arquitetura. Comparou a prática profissional e a ideologia existentes internamente à disciplina até a década de 1950, quando “grandes temas eram adotados para além do escopo da arquitetura, e não correspondiam [somente] à imaginação individual do arquiteto” à ausência de uma comunidade e de um pensamento coletivo da arquitetura na década de 2000, em que a disciplina estrutura-se por “identidades únicas e singulares, assinaturas, inclusive” (2000, p. 01).

Ainda nesse discurso, Koolhaas assumiu ser um profissional que tenta definir novas relações teóricas e práticas entre arquitetura e cultura, e como alguém excessivamente “preocupado com o presente” (2000, p. 02). De fato, na época do recebimento do Pritzker, Koolhaas estava como tutor do curso universitário *Project on the city*, o qual baseava-se em investigações sobre as transformações urbanas na chamada “periferia” do mundo globalizado. Apesar de admitir seus interesses investigativos, o discurso aqui citado, bem como outras entrevistas dadas pelo arquiteto, não contém qualquer declaração auto-afirmativa do próprio Koolhaas acerca de que papel ele procura ocupar ao desenvolver pesquisas e criticar um dado contexto histórico. Não é claro se ele possui uma ambição pessoal de se enquadrar como um filósofo ou teórico da arquitetura, no sentido acadêmico dos termos. Gorelik (2008, p. 09) afirma que Koolhaas não se articula como um historiador ortodoxo, porque não preocupa-se com a autenticidade ou com a conexão verossímil entre fatos, mas assume uma postura de intérprete da cultura urbana - sendo essa postura manifesta principalmente a partir da publicação de “Nova York Delirante” em 1978.

As produções teóricas (e aqui referimo-nos especificamente aos textos escritos pelo arquiteto) de Koolhaas citadas até o presente momento neste trabalho não oferecem parâmetros explícitos para a explicação do fenômeno urbano contemporâneo de modo a afirmarmos que Koolhaas é um teórico tradicional da arquitetura, pois não é possível identificar um modelo claro de explicação acerca de questões espaciais

---

22 Uma transcrição do discurso de Koolhaas está disponível em <[www.pritzkerprize.com/Rem\\_Koolhaas\\_Acceptance\\_Speech\\_2000.pdf](http://www.pritzkerprize.com/Rem_Koolhaas_Acceptance_Speech_2000.pdf)>. Acesso em 14 de maio de 2018.



**Figura 12:** Área interna da Biblioteca Pública de Seattle.

**Nota:** Montaner (2016) aponta a Biblioteca Pública de Seattle como um dos projetos de Koolhaas em que seu relato arquitetônico está sintonizado com o da cidade (p. 75)

que ele aborda. Desde o trabalho final da *Architecture Association*, o gesto crítico do holandês para escrever baseia-se em um olhar atento sobre objetos e expressões materiais de uma cultura, em determinado momento histórico, e a intensificação dos significados desses objetos e de suas relações com a sociedade em que estão inseridos, em uma operação de criação de metáforas, associações textuais inusitadas, narrativas descritivas que terminam por “ordenar e interpretar a realidade metropolitana, convertendo-a em conhecimento social” (GORELIK, 2008, p. 09). Em 1972, o olhar do arquiteto holandês recaiu sobre o Muro de Berlim; em 1978, sobre os arranha-céus e a malha urbana de Nova York; na década de 1990, a atenção foi dada aos grandes complexos arquitetônicos e sua relação com o urbanismo; e, em 2014, ao ser curador da Bienal de arquitetura de Veneza, o olhar foi sobre elementos fundamentais constitutivos da arquitetura durante a História.

A postura de filósofo, de discutir e refletir sobre o pensamento de determinada disciplina ou tema, apenas tangencia os textos de Koolhaas: nota-se que ele conhece a discussão crítica do campo da teoria arquitetônica, mas ele não se coloca, por exemplo, como um debator da linguagem, discurso ou iconografia da arquitetura, da maneira que fazem arquitetos como Robert Venturi e Peter Eisenman. Além disso, Koolhaas escorrega na demonstração de quais são suas fontes e referências, e seus escritos muito raramente possuem citações de outros autores. O mais próximo que podemos encontrar de um referencial teórico em sua obra é uma espécie de dicionário contido em *S, M, L, XL*, em que diversos conceitos são associados a trabalhos de artistas, escritores, filósofos e até anúncios publicitários.

Quanto a maneira escolhida pelo arquiteto para expressar-se textualmente, nota-se uma aproximação ao ensaio, o qual permite não se ater às formalidades acadêmicas do campo da teoria e ainda demonstrar investigações – sejam frutos do curso universitário dirigido por ele ou no braço experimental de seu escritório, o AMO, criado exatamente para pesquisar, publicizar e publicar práticas da arquitetura - e apresentar os resultados de suas pesquisas por fórmulas heterodoxas, a partir sempre de seu ponto de vista.

Para Montaner (2016), a arquitetura de Koolhaas possui um caráter de fragmentação e articulação, inspirada na congestão de usos internos aos edifícios bem como na “lobotomia” entre exterior e interior deles – operações reveladas em “Nova York Delirante”. De acordo com o teórico espanhol, determinados elementos da arquitetura de Koolhaas provém de pensamentos filosóficos: o uso de plano inclinado

refere-se à função oblíqua de Claude Parent e Paul Virílio, e o recurso da dobra procede do pensamento de Gilles Deleuze. Ademais, Montaner coloca que a arquitetura de Koolhaas e do OMA expressa-se por uma linguagem hedonista, “na qual a colagem é levada às três dimensões e as edificações e a cidade são construídas por meio da sobreposição de camadas” (p. 70). Com efeito, outros críticos adjetivam os espaços concebidos por Koolhaas com o mesmo termo, porque tal arquitetura ela baseia-se na criação de dispositivos que produzam uma *experiência* (KIPNIS, 1998).

Este trabalho não debaterá acerca da práxis arquitetônica de Koolhaas, uma vez que isso escaparia do nosso objetivo geral, mas ainda assim é importante apontar aspectos do subtexto presente tanto nos edifícios como no processo de projeção do holandês, como os citados anteriormente. Essa relevância justifica-se pela compreensão que tal subtexto provém das investigações acerca da teoria do fenômeno e cultura urbanos, as quais também amparam os escritos de Koolhaas. E, se o hedonismo e a dialética fragmentação/articulação estão presentes na sua arquitetura, inferimos que elas também devem ser características de seus escritos. Efetivamente, apontamos que os textos do arquiteto holandês possuem um trabalho formal que revela-se na criação de escritos com significado para além de seu conteúdo - como nos lembra Fredric Jameson (2003), ao enquadrar o texto de Junkspace como um “artefato pós-moderno”. Montaner, sobre a dupla atividade profissional de Koolhaas, coloca que:

*A teoria, tanto em Koolhaas quanto em Tschumi, é sempre uma colagem de fragmentos que serve para legitimar o próprio trabalho. Em Rem Koolhaas há uma paixão, um fascínio perverso, a incorporação indiscriminada de todas as vantagens e desvantagens das megalópoles; aspectos que o levam a um olhar lúcido, cínico e crítico ao mesmo tempo, sedutor e, obviamente, neoliberal. Em todo caso, há certa diferença entre suas teorias - onde ele justifica a “cidade genérica”, censura os “espaços-lixo” de supermercados e aeroportos, e considera a escada rolante e o ar condicionado emblemáticos de nosso tempo - e suas obras, geralmente muito funcionais e, ao mesmo tempo, simbólicas, com bons espaços, bem construídas e, até mesmo, inteligentemente adaptadas ao lugar, este último interpretado num sentido amplo e flexível (MONTANER, 2013, p.100).*

Podemos alinhar a teoria e a prática de Koolhaas em um mesmo discurso, portanto. Sua produção investigativa e teórica se expressa em sua práxis arquitetônica, e vice-versa. Esse discurso, influenciado pelo *background* de jornalista e cineasta de seu enunciante, assim como pela sua formação acadêmica e pelos contextos em que ele esteve imerso (explicados previamente) conforma-se também à persona pública que o arquiteto construiu para si mesmo: Koolhaas apresenta-se como um arquiteto global crítico de sua própria condição, ainda que esteja preso à reificação de sua “natureza” profissional. Talvez por isso – por saber que não pode ou por não querer escapar dessa condição – seu discurso circule sempre ao redor de uma abordagem descritiva da modernidade, sem adentrar explicitamente numa crítica da ideologia e do capitalismo – discussões indissociáveis para a apreensão do fenômeno moderno.

O discurso “koolhaasiano” orbita sempre em torno das noções de livre mercado, modernidade, metrópole, cultura de massa, tecnologia, e detalhes materiais tanto da arquitetura como de qualquer outra perspectiva de suas narrativas. Hal Foster lembra que, já em “Nova York Delirante”, o holandês mostrou afinidade com o método crítico-paranóico de Salvador Dalí, e que as operações de escrita de Koolhaas são tributárias à influências surrealistas:

*O PCM promete que, através da reciclagem conceitual, o conteúdo gasto e consumido do mundo pode ser recarregado ou enriquecido como urânio. Essa ‘sobredeterminação sistemática do que existe’ serviu bem a Koolhaas: muitas vezes em seus projetos um elemento arquitetônico conduz todo um esquema e, com frequência em seus escritos, uma estrutura urbana se torna um agente histórico por si só (como é o caso da grelha urbana de Nova York Delirante, que é considerada o motor do “manhattanismo”). Em parte, essa foi uma lição aprendida com Aprendendo com Las Vegas (1972), onde Robert Venturi e Denise Scott Brown abraçaram a Strip pelo que parecia indicar acerca da arquitetura em um mundo de signos pop. No entanto, Koolhaas não apenas aprende com “o que existe”; ele também inventa com isso, e frequentemente o faz através de seu exagero, até mesmo de sua exacerbação (FOSTER, H. 2013, s/p.).*

Sob esse prisma, consideramos que a retórica de Koolhaas é performativa. Isso significa que o autor utiliza ferramentas da crítica ao capitalismo de maneira oblíqua, pois aponta as contradições e falhas desse sistema, as vezes celebrando-as e outras rindo delas, sem nunca

citar o termo “capitalismo” de fato. Colosso (2015), em sua dissertação sobre as metrópoles na obra de Koolhaas, aponta que alguns autores (como Michael Speaks) enquadram o arquiteto em questão em um cenário de “cinismo pós-ideológico de um “realismo de mercado”, o precursor do *managerial approach* em arquitetura, aquele que sabe conciliar as encenações de transgressão nas artes com a necessidade de inovação dos grandes negócios” (2015, p. 10). Montaner, por sua vez, caracteriza Koolhaas como “cínico”. E, quando Gorelik (2008) afirma que o holandês utiliza conscientemente “as armas da crítica à ideologia” (p. 20-21), há uma ponderação acerca dessa crítica, que tem seus propósitos invertidos na conformação de um “realismo cínico” (p. 23).

É ainda Gorelik que nos lembra que a persona pública de Koolhaas é interpretada distintivamente por três vieses. O primeiro coloca-o à esquerda, de acordo com suas raízes contra-culturais e suas críticas que minam a arquitetura desde seu programa; o segundo coloca-o à direita, devido a lógica empresarial com a qual ele organiza sua produção global de arquitetura; e o terceiro assume a ambivalência de Koolhaas, que continua a construir e fascinar-se com as mesmas questões que são seu objeto de crítica.

Além dessa leitura de Koolhaas a partir de um espectro político, a noção de “realismo cínico” ou cinismo (e sua acepção filosófica) oferece uma interpretação pertinente sobre o papel que o arquiteto ocupa no campo teórico dessa disciplina. Na filosofia, o cinismo surge como categoria a partir de um entendimento que os conceitos de alienação e falsa consciência não servem mais ao diagnóstico de uma época na qual “o poder não teme a crítica que desvela o mecanismo ideológico” (SAFATLE, V. 2008, p. 69). Como reitera o autor Vladimir Safatle:

*A obsolescência do mascaramento ideológico apenas indica que, de uma certa forma, talvez da única forma ‘realmente’ possível, as promessas de racionalização e de modernização da realidade social já foram realizadas pela dinâmica do capitalismo. Foram realizadas de maneira cínica; o que significa que, de uma forma ou de outra, elas foram realizadas. (2008, p. 69)*

O cinismo refere-se a uma transformação nas estruturas de racionalidade que operam na dimensão da práxis. Foi a crítica pós-estru-

turalista, que já vimos ser formativa do pensamento “koolhaasiano”, que expôs o regime de contradição em que a denúncia da inautenticidade (representada pelas noções de alienação e falsa consciência) não desqualifica a concretização de formas de vida<sup>32</sup> e práticas sociais.

Koolhaas é bastante consciente da erosão de formas de vida tradicionais como dinâmica intrínseca à modernidade. Portanto, consideramos ele como um *performer cínico*, que toma a mutação nas estruturas de racionalidade como ferramenta discursiva e auto-afirmativa, a qual permite uma oscilação entre os papéis de crítico do capitalismo e produtor de objetos arquitetônicos típicos da arquitetura do espetáculo. Consideramos que a ambivalência de Koolhaas - as contradições e oxímoros em seu discurso, tanto no campo textual como na comparação entre sua teoria e prática arquitetônica - não são movimentos retóricos vazios de sentido, mas que conformam sua persona pública como alguém perspicaz o suficiente para tomar para si a possibilidade de crítica ao sistema dada pelas condições atuais do próprio sistema, sem que qualquer uma dessas ações perca legitimação.

Portanto, entendemos Koolhaas como *performer* porque ele veste publicamente essa máscara do cinismo, a qual permite uma distorção da racionalidade sem perder legitimidade. Essa máscara favorece um discurso que não fundamenta-se em um truque para incitar o engano de sentidos do interlocutor, como acontece em outras manobras insinceras de ilusão, hipocrisia e má-fé, porque simplesmente não é necessário esconder os pressupostos contraditórios de formas de vida uma vez que o sistema que as origina permite a contradição. O cinismo possibilita que uma representação mental paradoxal seja autêntica, exatamente porque ele expressa “posições resultantes de um tempo que conhece muito bem os pressupostos ideológicos da ação, mas não encontra muita razão para reorientar, a partir daí, a conduta” (SAFATLE, 2008, P. 68). E é exatamente desse modo que Koolhaas atua: conhece as lógicas e procedimentos do sistema onde está inserido, critica-os a partir de sua posição privilegiada dentro do sistema, e assume que é

---

23 De acordo com Safatle, “forma de vida” é uma expressão que refere-se a um conjunto socialmente partilhado de sistemas de ordenamento e justificação de conduta nos campos do trabalho, do desejo e da linguagem. Esses sistemas são resultado da crença de eles operarem a partir de padrões desejados de racionalidade, encarnados em instituições, disposições de conduta valorativa e hábitos (2008, p. 12).

apenas a partir da contradição inerente a uma razão cínica do regime de funcionamento do poder que é possível articular-se reflexivamente.

Junkspace é o ponto alto da exposição de Koolhaas sobre a incapacidade da crítica inspirar caminhos alternativos a um sistema que, aparentemente, tudo coopta à sua lógica. Pouco interessa se os esquemas de subsídio de um empreendimento imobiliário são ilícitos, ou se há trabalho escravo na construção de estádios olímpicos. A racionalidade cínica olha para situações como essas e ri delas. Sobretudo, sabe que essa ausência de legitimidade de seus conteúdos normativos – como a erosão das condutas de moral e ética estabelecidos por certos padrões de racionalidade – é o ponto estruturante que perpetua a ideologia capitalista. Se o espaço construído e a arquitetura, conforme sintetiza Jameson (2003, p. 09), “são metáforas de todo o resto”, seria o junkspace a expressão contundente dessa realidade cínica?

## 2.ORIGEM: TEXTO

Este bloco constrói-se a partir de um estudo detalhado de Junkspace, que, em um primeiro momento, apresenta e discute *Guide to Shopping*, o livro em que o ensaio citado anteriormente foi originalmente publicado. Essa apresentação compõe um debate acerca do fenômeno do consumismo enquanto atividade social, além de trazer a ampliação da esfera econômica como um programa político e ideológico que tem consequências às cidades, porque seu desenvolvimento urbano passa, cada vez mais, a confundir-se com desenvolvimento econômico. Portanto, mapeamos os principais textos contidos em *Guide* que oferecem explicações acerca dessas questões, e que interessam ao entendimento de Junkspace. Em uma segunda sessão, desconstruímos o ensaio de Koolhaas, para compreendê-lo como um conceito e como uma peça bibliográfica representativa da teoria arquitetônica da contemporaneidade. Além disso, indicamos os principais trabalhos decorrentes de Junkspace, o que ele inspirou e que surgiu em consequência à sua temática. Em um terceiro momento, delineamos a crítica especializada do texto, inserindo-o no campo teórico da arquitetura a partir das críticas que, destacadamente, Fredric Jameson e Hal Foster publicaram, respectivamente, dois e dez anos após a edição original do ensaio aqui discutido.

### **Cabeça: Guia de compras**

*Harvard Design School Guide to Shopping* é produto do curso *Project on the City*, coordenado por Koolhaas naquela universidade norte-americana, e constitui-se de um compêndio de 800 páginas ricamente ilustradas. O livro, de co-autoria dos alunos do seminário e que apresenta o arquiteto holandês como um de seus editores (ao lado de Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba e Sze Tsung Leong) contém diversos ensaios que discutem sobre o fenômeno da urbanização-modernização a partir do desenvolvimento dos espaços para comércio e suas relações e transformações com a história.

Fredric Jameson (2003) atesta que, apesar do seminário dirigido por Koolhaas e dos livros resultantes desse curso tratarem a questão urbana como principal à suas análises, inclusive colocando a arquitetura em segundo plano, é o campo da crítica cultural que mais aproxima-se do tipo de estudo empreendido pelo arquiteto, de modo que o caminho investigativo que Koolhaas e seus pupilos percorrem compreende temas da filosofia, economia, história, arquitetura. Há uma recusa à forma teórica tradicional e poucos autores são citados nos

textos presentes em *Guide*, apesar de que algumas referências específicas podem ser percebidas: é possível notar ideias como a do não-lugar (Marc Augé), bem como a do simulacro (Jean Baudrillard); há uma seção específica sobre Jane Jacobs, ademais de uma entrevista com Denise Scott-Brown e Robert Venturi, que apresentam uma discussão atualizada sobre a *strip* de Las Vegas<sup>24</sup>. Vale notar, ainda, que a autoria coletiva do livro não significa que trabalhos individuais foram reunidos em torno de um tema e compilados em um mesmo material pelo esforço de reunião de um editor. Os ensaios de *Guide* são produtos de uma mesma investigação, em que cada autor-pesquisador aplicou diferentes métodos de apreensão sobre variadas manifestações de um mesmo fenômeno.

*Guide to Shopping* empreende uma busca baseada primeiramente em empirismo e percepção acerca das transformações dos espaços urbanos no começo da década de 2000, demonstradas no livro através de forte apelo gráfico, com o objetivo de investigar espaços, pessoas, técnicas, ideologias e invenções e apreender de que maneiras o consumo remodelou a cidade. Assim, o objeto de pesquisa não é exatamente a forma física de *shopping malls* e lojas, ou o fenômeno do consumismo.

O termo “Shopping”, que em inglês (a língua original da publicação) significa “comprar, consumir”, e refere-se a essas ações primeiramente. A acepção desse termo relativa a determinado espaço é, portanto, de segunda importância - coisa importante de notar para nós que temos em nossa língua materna o estrangeirismo “shopping” como o nome de um lugar específico. Entretanto, esse outro desígnio da palavra também é explorado em *Guide*, mesmo quando não acrescida da palavra “mall” (o que seria esperado na construção de sentido da língua original). Desse modo, os editores parecem escolher propositalmente a ambiguidade que a palavra oferece – eles igualam museus, hospitais, aeroportos, subúrbios e ruas à palavra “shopping”. Nessa equação de significados, entende-se que há uma expansão e, ao mesmo tempo, uma dubiedade, acerca do que é ação de consumo e espaço de consumo - o que também relaciona-se à discussão de que os mais diferentes espaços tornaram-se algo a ser consumido, como um *mall*.

24 A *strip* é o corredor comercial da Rota 91, que corta Las Vegas e que foi objeto de pesquisa do livro *Aprendendo com Las Vegas*, dos autores citados, em 1972.

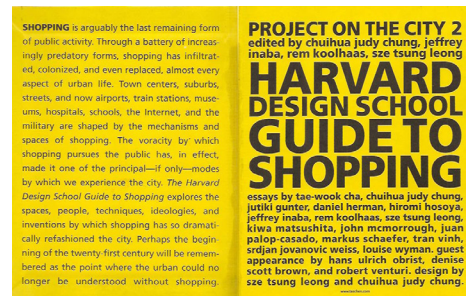


Figura 13: Contracapa de *Guide to Shopping*, 2001.

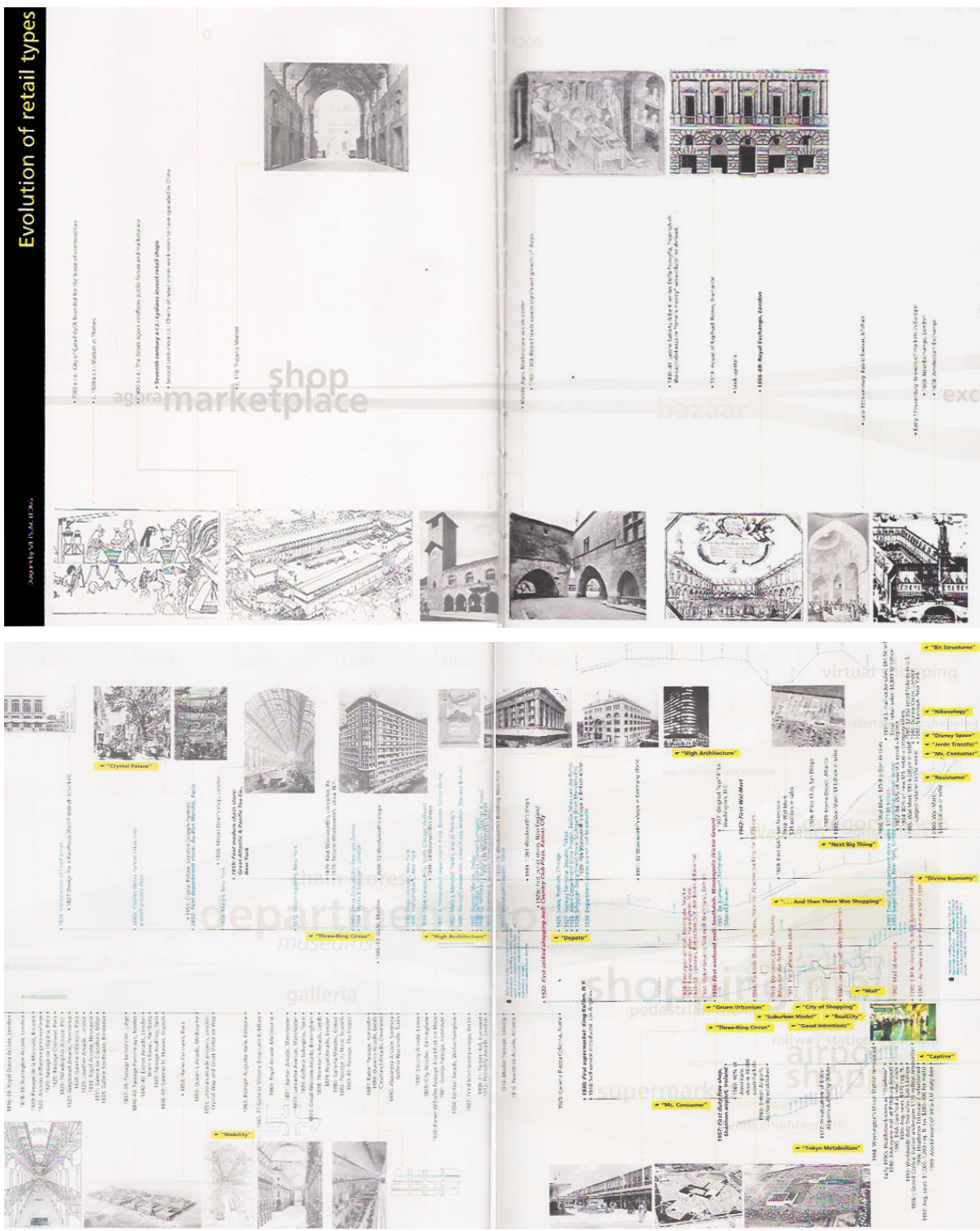
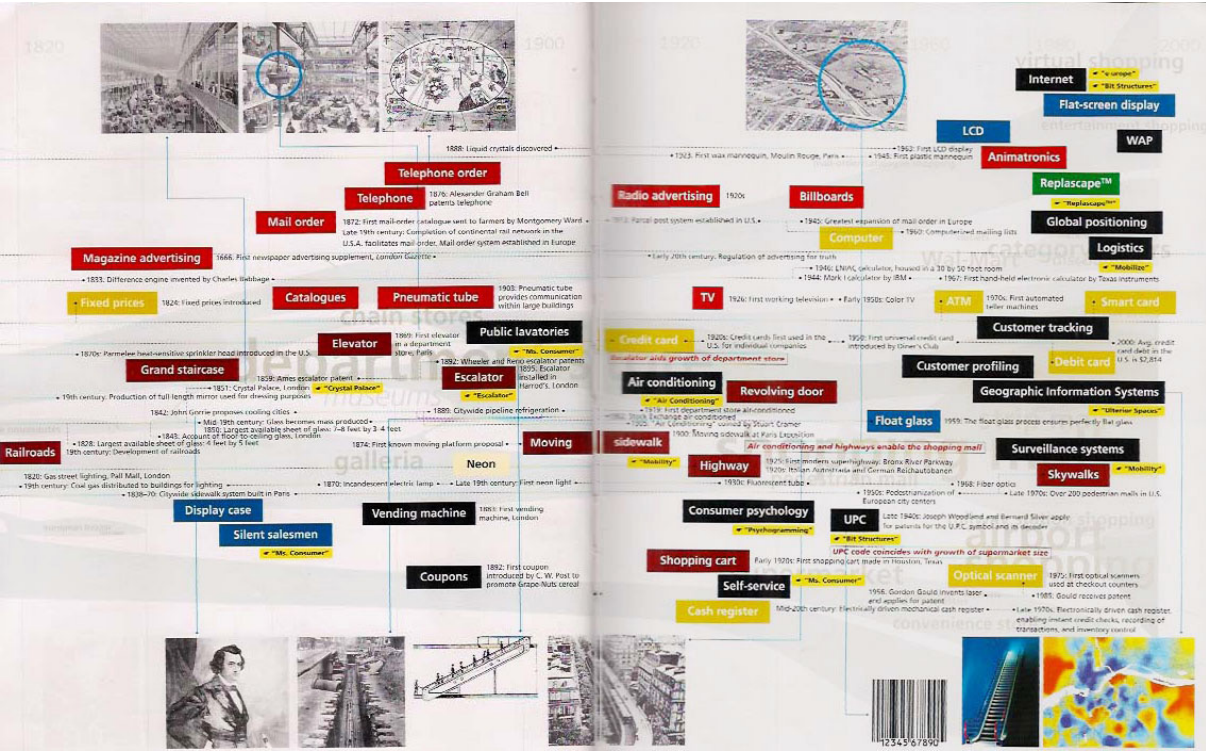
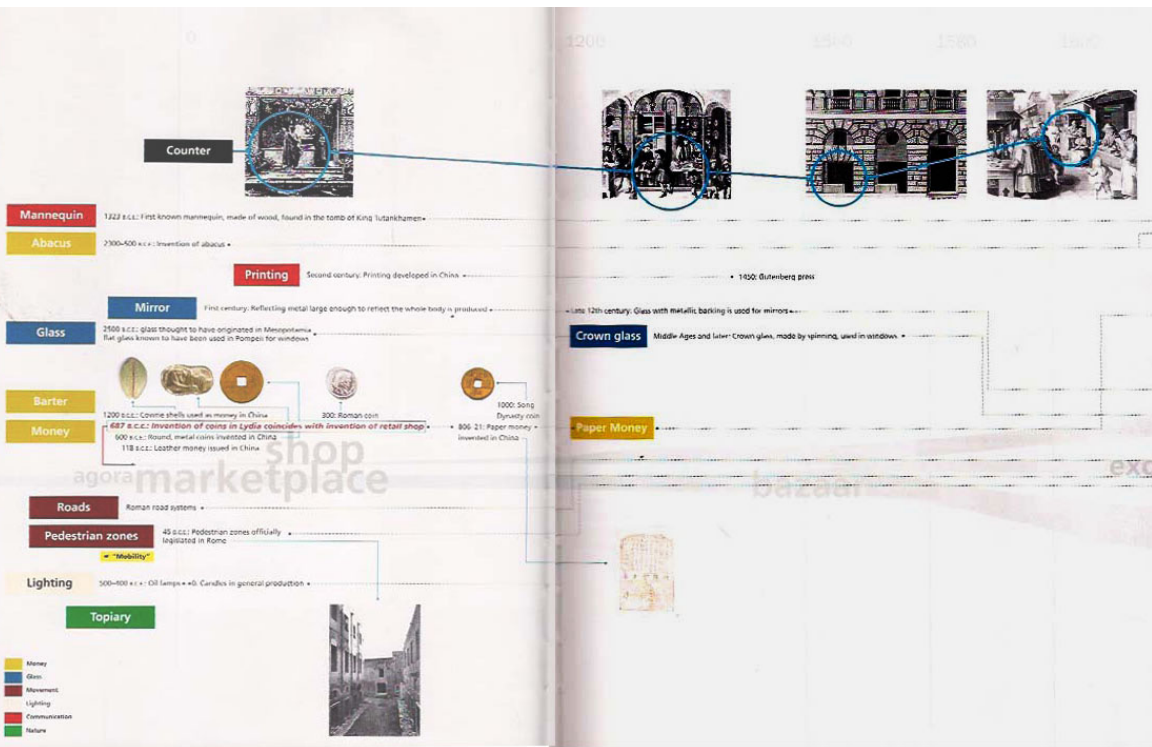
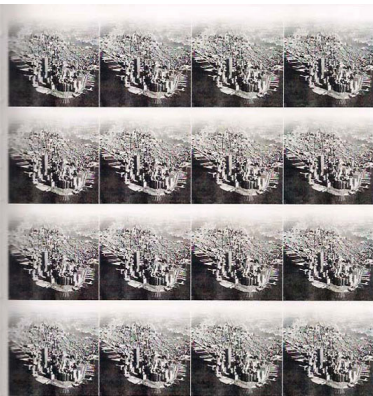
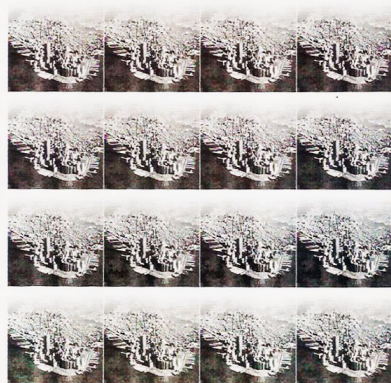


Figura 14: Páginas iniciais de Guide to Shopping: Evolução histórica da arquitetura comercial.

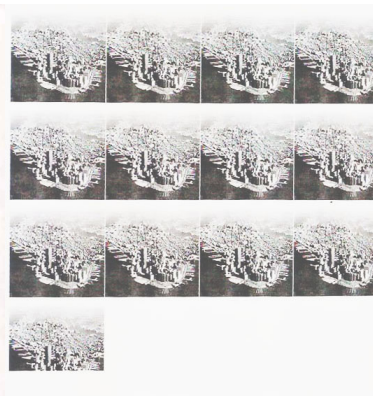


## Total retail area

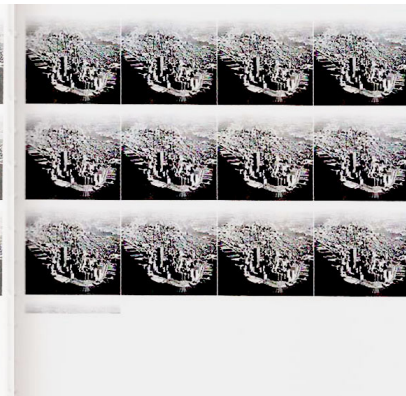
as factor of Manhattan land surface area (Manhattan = 60.88 km<sup>2</sup> / 23.7 miles<sup>2</sup>)



Total retail area, **World** = **33** x Manhattan land area



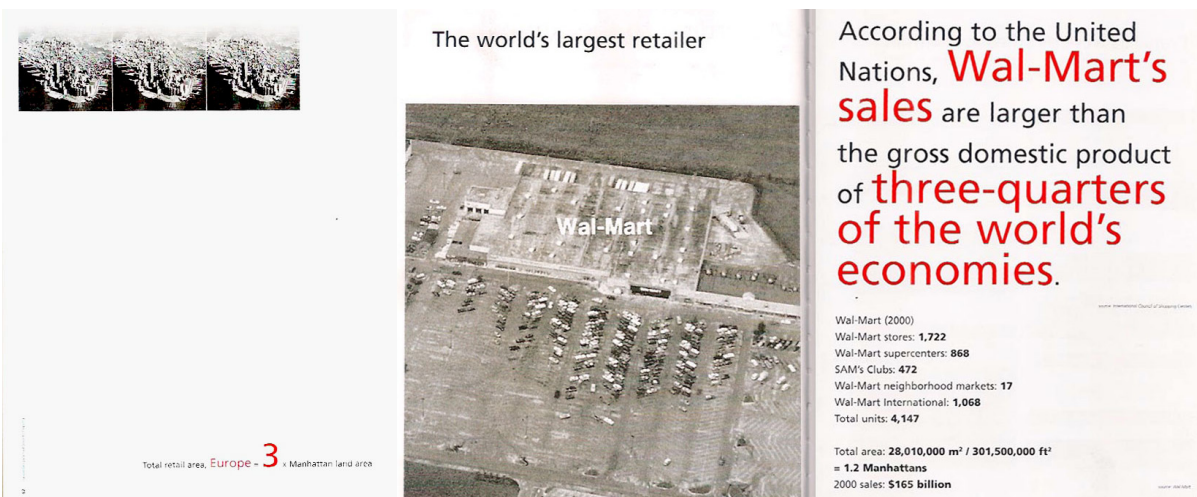
Total retail area, **United States** = **12.7** x Manhattan land area



Total retail area, **Asia** = **12.1** x Manhattan land area

O espaço físico – lojas de departamento, centros e ruas comerciais, shopping malls, galerias, entre outros – ademais do desenvolvimento econômico e urbano e das atividades em meio público, são temas discutido em *Guide* desde o apontamento de Çatalhöyük, a primeira cidade fundada para o comércio (em 7000 aC.). A atividade do consumo, então, é retratada a partir de seus tipos arquitetônicos e suas funções na cidade, em uma linha histórica que inicia na cidade neolítica supracitada, passa pelos bazares de tecidos árabes, pelas galerias parisienses e finaliza não mais em uma “linha”, mas em uma “nuvem” de termos que indicam os primeiros e maiores shopping centers construídos bem como os primeiros que foram fechados, além de reformas em aeroportos, estações de transporte, e o surgimento de lojas *duty-free*. Uma segunda linha do tempo traz uma leitura tão cara à Koolhaas desde sua interpretação do surgimento do arranha-céu a partir da criação do elevador, a de que elementos da construção civil e da tecnologia modificam a arquitetura. Assim, são indicados nessa segunda linha do tempo materiais como o vidro, o espelho, e adventos como a iluminação artificial e o ar condicionado, até que se conforme outra nuvem, caótica e conotativa da economia de mercado da década de 2000, repleta de termos do espaço virtual: “customer tracking”, “consumer psychology”, “surveillance systems”, etc.

De certa forma, ao passar as páginas de *Guide to Shopping*, te-



**Figura 15:** Páginas do escopo da pesquisa de Guide to Shopping.

mos a impressão que suas imagens estão em movimento. As linhas de tempo são contínuas por diversas páginas, e as seções do livro são expostas de modo que uma folha é seguida pela outra rapidamente; Jameson (2003) utiliza uma expressão (já ultrapassada atualmente) para descrever a experiência de ler *Guide*, mas que talvez represente bem o que havia na mente dos editores do livro ao diagramar o livro: “parece um CD-ROM” (p. 01). Cores fortes, letras grandes, e o uso de gráficos colaboram para essa leitura ágil e direta – e certamente para o entendimento do livro, para alguns críticos, como um *Coffee Table Book*, que tem mais valia como objeto *cult* do que pelo conteúdo discutido. De fato, as informações são expostas através de escolhas de design categóricas, o que não anula o fato de que a discussão ganha densidade ao passarmos das páginas que trazem o escopo geral do projeto e adentrarmos os ensaios escritos pelos estudantes.

O conteúdo do livro é conformado por uma profusão de imagens de lojas de variados segmentos, sejam elas novas e que substituíram outros serviços – ilustrando a crescente mercantilização de instituições como universidades e museus, por exemplo – ou já consolidadas, e as correlaciona com dados de crescimento econômico. Dessa maneira, as imagens evidenciam a erosão da cidade em que consumo era apenas uma das atividades públicas. *Guide to Shopping* explora como a vida urbana resumiu-se a espaços, atividades, e experiências para o

comprar. Sobretudo, essa correlação é apresentada como uma prova ao argumento de que “*nothing only shopping is melting into everything, but everything is melting into shopping*”<sup>25</sup> (p. 129). Todavia, notamos que pensar que o crescimento econômico causou a “shoppincenterização” da vida pública urbana, conforme apresenta *Guide*, é uma saída simplista a uma questão de maior complexidade (a crise dos *Malls* nos Estados Unidos, em que muitos shoppings foram fechados, aponta para a existência de outras variantes que revelam a densidade dessa questão, como por exemplo a uma abordagem crítica e artística em torno de ruínas contemporâneas e pós-industriais). Entretanto, é inegável que o surgimento de transformações urbanas em que o consumo é a atividade que subsidia reformas, requalificações, ocupações, permanências e consolidação de instituições e empresas, é uma expressão do crescimento do sistema financeiro e mercantil global.

A partir desse escopo, os ensaios contidos em *Guide* circulam em temas acerca da cidade e sua transformação estrutural, desde o planejamento até a organização urbana física; de elementos da arquitetura, em uma análise sobre o papel da tecnologia na elaboração desses novos espaços de consumo; do crescimento do *marketing*, com o *design* de interiores de lojas de marcas e da experiência que elas oferecem ao consumidor; da importância da ecologia e do entretenimento ao próprio avanço da economia consumista e como isso influencia a concepção espacial e urbana; e da virtualidade, que atua sobre o comportamento humano e populacional, bem como induz novos métodos de pensar o espaço, e modifica a cidade a partir dessas duas variáveis e sua interseção.

Se a criação do *Shopping Mall* e sua expansão pelas mais diversas cidades na década de 1960 foi uma resposta a necessidade de conceber uma centralização para áreas suburbanas nos Estados Unidos - e por isso a forma-shopping contém os elementos típicos encontrados em um centro de cidade original - a atividade-shopping excede o ato de comprar. Nos subúrbios, para John McMorrough (*City of Shopping*, p. 192-202), o *shopping mall* era o responsável pela produção da identidade cívica de seus moradores, sedentos da história e cultura que a confor-

---

25 Uma tradução literal dessa frase acarreta na perda do sentido original dela. Apontamos que seu significado mais aproximado em português seria: “não só o comprar está misturando-se a tudo, como tudo está transformando-se em shopping”.

mação suburbana não possuía, devido a sua origem ser baseada muitas vezes em uma concepção “tábula-rasa” de projeto e planejamento. Então, se o shopping enquanto forma já surgiu como um instrumento de ordenação urbana, a atividade-shopping possui uma lógica programática, de oferecer o que antes era característica própria da cidade, e que, em última instância, é percebida como urbanidade.

A predominância do *shopping* passou de física para conceitual. Se o *shopping mall* surgiu como centro atrativo de pessoas, atividades e fluxos, o qual promove melhoramento econômico, atração de determinada população, e ambiente estável, esses parâmetros são hoje questões de planejamento urbano: a lógica-shopping, seu programa, chega às ruas em processos de requalificação, modernização, *place making*, etc. A capacidade que o consumo tem de gerar atividade pública coincide com a retórica das transformações urbanas atuais, em que a provisão de espaços para compras, sejam eles lojas, museus, escolas, clínicas, estações de transporte ou outros, está no centro dos programas de reurbanização:

*A cidade do consumo é uma normalização da lógica do consumo, como a ideia de urbanidade foi incorporada ao shopping. Em um sentido real, o ponto de que o shopping é uma língua morta dificilmente importa [sobre o fechamento de shopping malls nos EUA]; como latim, torna-se a raiz originária para uma expressão [urbana] modificada. (MCMORROUGH, J. 2001, p. 202).*

Tradicionalmente, o espaço público era tido como local de troca de ideias, de expressão de diferentes opiniões. Mas, desde o surgimento do consumo moderno, para Chuihua Judy Chung, um simulacro comercial tomou o lugar do espaço público tradicional, e nesse simulacro as únicas atividades permitidas são comprar e admirar (p. 524). O espaço público tornou-se excessivamente visual – desde as galerias, com a criação das vitrines e o ato de mirá-las, até a proliferação das telas na atualidade que, para a autora, substituíram o espaço público como lugar de fala e mediação do debate público – e o intercâmbio não é apenas de informações, mas de percepções.

A publicidade, com suas imagens irreais de corpos humanos, geralmente femininos, modificados por computação gráfica, aumentados e recortados para a conformação em um anúncio (muitas vez-

es de acordo com a dimensão de um edifício), serve à uma metáfora sobre o achatamento do espaço público como lugar de debate, para a autora supracitada, porque o excesso de imagens femininas na cidade não corresponde à influência da mulher na esfera pública e política. O aprisionamento não é o do corpo, que está à mostra mesmo a partir de parâmetros questionáveis. É uma armadilha perceptiva, do consumo, que sugere uma participação limitada à superfície<sup>26</sup>. A dimensão pública, para Chung, torna-se cada vez mais superficial com a modernização atrelada ao consumismo.

Vender imagens demonstrou-se ser tão importante quanto vender produtos, principalmente em países considerados desenvolvidos, que possuem um sistema de mercados saturados e competem globalmente. A criação de símbolos específicos passou a ser de grande valor nesse contexto, pois esses originam identidades, as quais influenciam uma busca estética por “estilos de vida”, e associam-se à marcas que os criam, aumentando o valor do produto oferecido - o produto, portanto, vale pelo valor agregado que oferece e não apenas pela sua funcionalidade. Hiromi Hosoya e Markus Schaefer partem desse entendimento para designar a modernização como um “processo de adição de valor” (2001, p. 165), não apenas monetário, aos objetos e práticas sociais.

Os autores explicam como o valor agregado a produtos pode ser aumentado e consumido ilimitadamente, expandindo-se à escala urbana: Primeiramente, marcas que têm em sua agenda empresarial a conquista de mercados em uma economia global, necessitam associar seus produtos a algum valor além do material. As lojas dessas marcas, pela mesma razão, também são transformadas para agregar valor à marca e aos produtos oferecidos por ela. A arquitetura desses estabelecimentos passa a ter um programa próprio, que deve propiciar uma certa experiência de compra aos consumidores, fundamentadas na imersão a partir de elementos imagéticos, símbolos, sons e cheiros específicos, em um ambiente que deve corresponder a idéia de identidade da marca. Segundamente, o espaço da cidade é transformado logo pela arquitetura própria a esse tipo de consumo, mas também pela conformação de

---

26 Essa discussão de Chuihua Judy Chung é de 2002, mas parece ainda mais atual passados 16 anos, uma vez que a publicidade e indústrias midiáticas como o cinema cooptaram fortemente movimentos feministas atuais à suas narrativas para a venda.

zonas que perdem seu caráter público para uma gerência empresarial baseada em vigilância e controle urbano. Se no século XIX o surgimento da loja de departamento modificou por diferentes aspectos a relação entre rua e comércio, o final do século XX testemunhou o advento do que Hosoya e Schaefer chama de “Zonas de Marca”:

*As lojas de marca agregam-se em zonas de marca, reforçando-se mutuamente enquanto competem ferozmente pelos clientes. Áreas como a Madison Avenue, em Nova York, a Ginza, em Tóquio, a Bond Street, em Londres, a Champs-Élysée, em Paris, a Rodeo Drive, em Los Angeles, dedicam-se exclusivamente às compras como atividade urbana. Na lógica abrangente da marca, a própria cidade se torna parte do valor agregado da marca, celebrada nas sacolas de compras das redes varejistas de Milão a Nova York, de Paris a Tóquio. Imensas imagens fotográficas com modelos em escala maior que a real deixam claro para quem o valor agregado é direcionado: o indivíduo consumidor. A memória das experiências de compras, o fascínio pelas marcas sofisticadas da moda, seu consumo conspícuo e o consumo das próprias áreas através do turismo de compras de qualquer lugar do mundo conferem a essas zonas uma imagem de marca como seu senso de lugar. (HOSOYA, H.; SCHAEFER, M. 2001, p.166).*

Ou seja: as áreas urbanas públicas, quando ocupadas por essas grandes lojas comerciais as quais fazem parte de um mercado competitivo global, utilizam da arquitetura como instrumento de *branding*, e são transformadas em zonas para consumo ou admiração de objetos e imagens, vigiadas a partir de aparato tecnológico.

Muitas vezes, essa transformação estende-se a uma maior regulação da rua, o que pode culminar em uma administração privada do espaço público, como ocorre com os *Business Improvement Districts*. Nesse caso, áreas de controle particular surgem na cidade a partir da associação entre empresários e proprietários de imóveis em zonas comerciais, que organizam-se para cobrar de si mesmos taxas para a manutenção e melhoria das áreas públicas onde estão – o que aumenta seu controle sobre elas (FIX, M. 2007, p. 114). A região da Vila Olímpia, em São Paulo, é um *BID*, assim como a área central de Londres e a 5ª. Avenida de Nova York.

A arquitetura dessas zonas também é sintomática da tomada do espaço público por uma lógica empresarial: o projeto dos edifícios

se- gue cada vez mais parâmetros predefinidos de tipologia, materiais, instalações, revestimentos, etc. São removidas as especificidades culturais e locais, em prol de uma padronização que aumenta o valor do edifício no mercado global, e pode enquadrá-los em classificações similares às de títulos financeiros (A, duplo A, *triple A*, entre outros). Nessa lógica, a arquitetura de grife, assinada pelos *star architects*, confere um maior valor aos empreendimentos em diferentes esferas mercadológicas –a *City* de Londres, por exemplo, possui prédios projetados por Renzo Piano, Richard Rogers e Norman Foster . Da mesma maneira, os selos de sustentabilidade e eficiência energética participam de uma espetacularização da arquitetura em uma dinâmica mundial de competição por aumento de capital.

Sejam *BIDs* ou “zonas de marca”, a concentração do poder privado em determinadas áreas da cidade – poder que influencia a esfera pública ao aumento de investimentos estatais nessas áreas – colabora para a incorporação da lógica de administração empresarial à esfera pública. As dinâmicas econômicas e políticas características da “forma-shopping” (estabelecimentos comerciais) escapam de seu invólucro original, e a lógica antes restrita a espaços fechados de consumo passa a regular espaços públicos, que transfiguram-se em espaços de controle e vigilância onde a liberdade de expressão e acesso é acossada pelos interesses de quem administra a região. Em *Junkspace*, Koolhaas chama esses espaços de *Public Espace®* - espaço público com marca registrada.

Jameson (2003) ao escrever sobre *Guide* e buscar as precondições do consumo e da relação desse fenômeno com a cidade, questiona se o código de barras não é o elemento que originou áreas como as do *Public Espace®*, uma vez que as estatísticas que o código fornece ao comerciante participam de toda uma cadeia de registro, armazenamento, distribuição, etc., próprias ao desenvolvimento da economia globalizada. Para o crítico estado-unidense, as zonas urbanas comerciais podem ser mais uma consequência cultural, com impacto urbano, das cadeias de consumo conectadas em rede na esfera mercadológica mundial, o que resulta na criação de “sagrados recintos da última religião global – o consumismo capitalista”, e que ao mesmo tempo evidencia “um novo tipo de dinâmica, ela mesma consumida sob a co-opetição” (2003, p. 03).

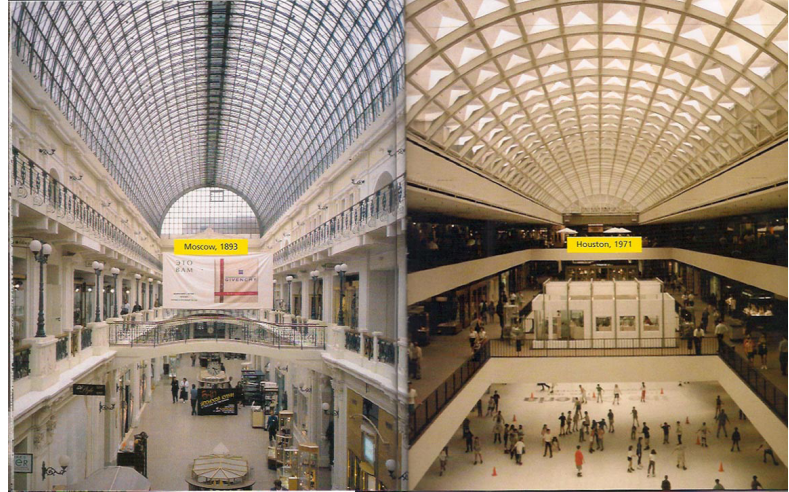
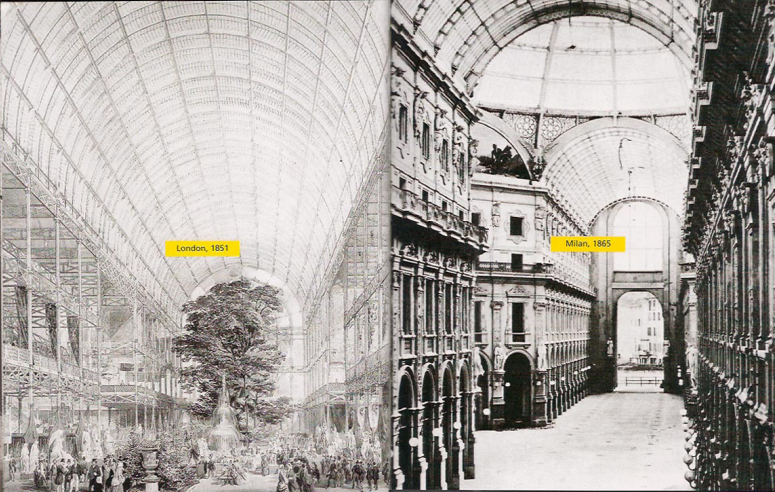
O código de barras é apresentado e discutido em *Guide* como o primeiro elemento constituinte de uma sistemática informacional que não apenas organiza mercados, mas que influencia o consumo. O

código de barras seria o componente original da integração do mundo material, de arquitetura e espaços construídos, com o mundo da informação e dos dados. É através de *bits* que códigos de barras monitoram e distribuem produtos e, com eles, identidades de marcas, estabelecendo redes de serviço à economia, conectando valores brutos, correspondentes a cada etapa de produção de uma mercadoria, e também o valor final de cada objeto a seu nicho consumidor. Além disso, o código de barras armazena dados de análise psicológica, motivacional, etnográfico, tornando possível mapear e programar o que seria o “inconsciente coletivo”, de modo a espelhá-lo em produtos, possibilitando que estatísticas descritivas individualizadas sobre determinados grupos de interesses sejam geradas para determinada empresa e marca. Hosoya e Schaefer mencionam que:

*A ausência de agentes tradicionais de mudança democrática, como conflito de classes, oposição política ou uma vanguarda artística, é encoberta pela administração da diversidade. [...] Ao mesmo tempo, trancado em sua própria luta competitiva, as identidades dos fabricantes de marketing são cada vez mais maleáveis, precisamente direcionadas e potencialmente multifacetadas - mudando lentamente e se adaptando à paisagem fragmentada da individualidade. (HOSOYA, Hiromi; SCHAEFER, Markus. Psychoprogramming, p. 574. In.: Guide to Shopping, 2001).*

O consumo é expressão e instrumento de um fenômeno econômico, de uma atividade pública, de espaços e de desenho urbano. O estudo desse instrumento e expressão, com suas mais variadas formas, é adotado por *Guide* devido à compreensão de que ele ocorre nas mais diferentes culturas e cidades, orientais e ocidentais. Em uma economia de mercado, *shopping* e compras tornam-se sinônimos de desenvolvimento, de re- lização da vida moderna.

Em um relatório anual da *Nike* de 1998, o então *CEO* da empresa, Phillip Knight, escreveu: “no final, você pode nos comprar ou não, ou manter o que você tem. De qualquer forma, estaremos aqui, em uma pequena cidade no Oregon, estendendo a mão para pegar nosso qui-



nhão no Cazaquistão e no Queens<sup>27</sup>. A expansão do shopping como lógica, e conseqüentemente, de suas formas e atividades, ultrapassa a experiência do “comprar” como ação advinda de um desejo. A lógica-shopping corresponde a consolidação do consumismo como sistema, em um conjunto de práticas sociais que reverberam de uma escala macro, global, até a individual.

Para Jameson (2003), a consolidação do consumismo pode ser apreendida como uma performance que valida a crescente participação da esfera financeira em nossas vidas, concomitante a diminuição da importância da escala produtiva de bens à manutenção do sistema capitalista. Com efeito, o crítico olha para *Guide to Shopping* como um livro que, na sua totalidade, discute a “representação da representação” da mercadoria – a questão da imagem, símbolos, valor agregado, necessárias à manutenção do capitalismo em tempos de virtualização e financeirização da produção:

*As imagens do Guide to Shopping são, portanto, imagens de imagens e devem assim possibilitar um novo tipo de distanciamento crítico, coisa que eles fazem conceitualmente recolocando a noção de mercadoria em sua situação original nas trocas comerciais. O que nós fazemos com as mercadorias, enquanto imagens, portanto, é não olhar para elas. (2003, p. 07).*

Jameson recupera o sentido marxista de fetiche da mercadoria para atualizá-lo e revelar que, na contemporaneidade, esse fetiche está duplicado ou amplificado devido ao alastramento do consumo pelas mais diversas práticas e espaços sociais: “vamos às compras atrás de imagens”, pois “a materialidade é um mero pretexto para o exercício de nossos prazeres mentais” (2003, p. 09). Essa lógica oferece um caminho para compreender tanto a declaração do presidente da *Nike* – para quem a consolidação de sua empresa no mercado financeiro global, manifestada pela presença de lojas em diferentes partes do mundo, é tão ou mais importante quanto a venda das mercadorias que sua marca produz – como explica a valorização de áreas privativas e comerciais

**Figura 16:** Algumas páginas iniciais de *Guide to Shopping*, em que é apresentada uma evolução da produção de espaços com vistas a realização da atividade de consumir

27 Disponível em: <[http://s1.q4cdn.com/806093406/files/doc\\_financials/1998/letter\\_ar.html](http://s1.q4cdn.com/806093406/files/doc_financials/1998/letter_ar.html)>. Acesso em 10 de maio de 2018.

na cidade, as quais são vistas sob uma perspectiva política de desenvolvimento urbano.

A relação empresário-mercado, assim como a dupla consumidor-mercadoria, em tempos de consumismo, é cada vez mais mediada por uma esfera especulativa de representação de valores anunciados como objetos de desejo. A performance do consumidor, para Jameson, depende apenas da existência de Junkspace – onde tal performance ocorre – e não da compra de mercadorias, pois o que se consome é a “impossibilidade de satisfação e a ausência do sentido da vida” (2003, p. 09). Se, como entendeu Sze Tsung Leong, “no fim, haverá pouca coisa a se fazer além de comprar”, Jameson oferece-nos uma chave de leitura que coloca em primeiro lugar, no entendimento da mercantilização do mundo, a expansão do programa-shopping até nosso sistema cognitivo, quer dizer, até a colonização dos modos de pensar pela lógica-shopping. Os espaços para consumo, bem como o consumo em si, seriam apenas os meios pelos quais o mercado foi aceito como padrão de domínio global, que “solidifica-se em nossos espaços, prédios, cidades, atividades [...] e, finalmente, nós mesmos” (LEONG, S. T. 2001, p. 129).

### **Tronco: Junkspace, estrutura e resíduo**

Entre camadas de imagens, gráficos, textos, notícias de jornais e fragmentos variados, todos apresentados em cores vibrantes e diagramação primorosa de *Guide to Shopping*, surge, em preto e branco, Junkspace. Tal apresentação do ensaio aparece, no massivo volume que o contém, como uma fissura que foge ao padrão estético da edição: primeiro porque não segue o recurso utilizado em todos os outros capítulos de ter uma página introdutória padrão, na cor amarela: Junkspace surge sem ser anunciado; Segundo, porque foi organizado de acordo com uma desobediência às regras de um bom design de texto, adequado à máxima legibilidade. Suas páginas são tomadas apenas pelo ensaio, com espaçamento entre linhas mínimo (em algum momento estas quase chegam a se sobrepor); as margens não são justificadas, de modo que não há quase qualquer espaço em branco na folha, acima, abaixo ou nas laterais da mancha de texto; não há parágrafos, quebras de linha, numeração de páginas e/ou partes, subtítulos, imagens ou cores. O ensaio é, graficamente, uma mancha de letras amontoadas no espaço disponível das 14 páginas que ocupa, e traz o seu título apenas em sua segunda página. Em um artigo de 2013, pesquisadores da Universidade Federal de Alagoas trazem que:

*Koolhaas nos apresenta um texto que emana uma necessidade de ser consumido imediatamente e num só fôlego: [...] a utilização somente de sinais de pontuação para articular as orações presentes no texto não deixam espaço para uma pausa. A ausência de títulos, subtítulos e elementos afins associada à inexistência de infografias (exceto as próprias letras) impelem o leitor a focar no texto e chegar ao fim desse grande e único parágrafo, de alinhamento irregular (AGOSTINHO, C. J.; SILVA, M. A. 2013, p. 11).*

Os únicos destaques existentes no texto estão no título, escrito em uma fonte de maior tamanho que a utilizada no corpo do texto, e em uma citação inicial, localizada na primeira página e antes do primeiro parágrafo do ensaio, a qual é um fragmento de um anúncio publicitário associado ao aeroporto de Logan (em Boston, EUA), realçado em negrito. Após o trecho publicitário, Junkspace é iniciado com frases provocativas (seguidas de reticências de quatro pontos, que são utilizadas extensivamente na escrita), sem conexão aparente entre elas. Koolhaas mistura períodos que parecem retirados de propagandas, anúncios, com descrições de espaços que ele parece ter percorrido, e suas percepções sobre todas essas coisas:

*O coelho é o novo bife... Porque odiamos o que é utilitário, nós nos condenamos a uma imersão vitalícia no arbitrário... LAX [aeroporto de Los Angeles]: orquídeas, possivelmente carnívoras, de boas-vindas no balcão de check-in... "Identidade" é o novo alimento-lixo [junk food] para os deserdados, o pasto da globalização para os marginalizados... (KOOLHAAS, 2002, p. 175).*

A observação das diferentes partes de Junkspace nos remete aos textos surrealistas, pois Koolhaas parece ter se inspirado nas técnicas de montagem e colagem literária para unir fragmentos aparentemente sem relação entre eles em uma mesma peça - não seria a primeira vez que o holandês se inspira na vanguarda artística, como nos lembra Gorelik ao apontar que Koolhaas apela ao surrealismo em Nova York Delirante como maneira de potencializar e distorcer o realismo observado na metrópole em questão (2008, p.10).

A estética formal de Junkspace, portanto, comunica tanto quanto

o que está em sua escrita. De fato, Fredric Jameson<sup>28</sup> menciona que, em Junkspace, vemos a própria linguagem do espaço, a qual se comunica através das sentenças auto-replicas e que se perpetuam (JAMESON, 2003, p. 05). Foster, por sua vez, entoa que

*Junkspace lembra prosa pop também. Assim como Benjamin estudou sobre Dada e Construtivismo, Koolhaas aprendeu com figuras do "Independent Group" como Reyner Banham, Richard Hamilton, John McHale e Eduardo Paolozzi. Com uma mistura incisiva de imagens e palavras, eles desenvolveram uma linguagem que era mimética do novo mundo consumista de produtos e signos, um jargão que tocava na mercantilização da linguagem, tanto visual quanto verbal, na mídia e na publicidade. No entanto, assim como Koolhaas chegou a questionar o populismo "está tudo bem na Main Street" dos Venturi, ele também rejeita o "Parthenon Plástico" da arquitetura Pop proposto por McHale e companhia (FOSTER, 2013, s/p.).*

Em um gesto teorizante próximo ao de Foster, podemos dizer que, assim como Walter Benjamin explorou maneiras de fazer a escrita tornar-se imagem do que traz em seu conteúdo<sup>29</sup> - por meio do que ele designou como "alegoria" e "imagens de pensamento" - de modo que a linguagem pudesse recuperar sua autoridade cultural, Koolhaas também compôs Junkspace de modo que a forma-texto fosse em si um espaço-lixo. Em relação ao simbolismo do ensaio, Jameson aponta: "O espaço-lixo [é] uma peça extraordinária de escrita que é tanto um artefato pós-moderno em si mesmo - e toda uma nova estética, talvez? A menos que seja uma visão totalmente nova da história" (2003, p.05).

**Figura 17:** o ensaio Junkspace em sua publicação original.

---

28 O tópico sobre a importância de Junkspace para o campo disciplinar da arquitetura discute mais profundamente as acepções de Jameson sobre o ensaio de Koolhaas.

29 O capítulo 03 deste trabalho apresenta uma discussão mais aprofundada dos trabalhos de Benjamin em relação a Junkspace.



### *Versões e desdobramentos de Junkspace*

Um ano após a publicação original de Junkspace, a revista *October*, da editora universitária do MIT (Instituto de Tecnologia do Massachusetts), republicou o texto de Koolhaas em uma composição gráfica diferente da original. Essa revista, que tem sua linha editorial baseada na divulgação de ensaios críticos sobre arte contemporânea, trouxe Junkspace em uma edição dedicada ao tema “obsolescência” – o que já indica uma pista de interpretação de Junkspace – juntamente a textos de autores como Hal Foster (uma primeira versão do que viria a ser a crítica *Running Room*, sobre Junkspace, publicada somente em 2013) e T. J. Clark. A versão de 2002 do ensaio de Koolhaas teve sua apresentação adequada aos parâmetros de diagramação da *October*, porém não há qualquer adição ou modificação ao texto contido em *Guide to Shopping*.

No Brasil, a revista *Serrote*, publicada pelo Instituto Moreira Salles e dedicada a ensaios com temas dos campos das artes visuais, literatura e cultura, publicou uma versão traduzida de Junkspace em 2011. A mesma revista trouxe ainda um ensaio livremente inspirado no ensaio de Koolhaas em 2015, intitulado “Junkspace do Sagrado”, em que o autor Francesco Perrota-Bosch apresenta o Templo de Salomão, da Igreja Universal do Reino de Deus, a partir do ensaio do arquiteto holandês. Ademais, a editora Cosac Naify publicou um fragmento de Junkspace no livro *O campo ampliado da arquitetura* (2013), de A. Krista Sykes. A edição de um livro com Junkspace traduzido integralmente para o português foi feita apenas em 2014, quando a editora Gustavo Gilli lançou “Rem Koolhaas – três textos sobre a cidade”, em que “Espaço-lixo” foi publicado juntamente à “Grandeza, ou o problema do grande” e “Cidade genérica”. Entretanto, essa edição, mesmo disponível no Brasil, é em português de Portugal. Academicamente, dois trabalhos sobre Koolhaas destacam-se no cenário nacional: “Megaestrutura e Metrópole: Uma Arqueologia do Programa de Rem Koolhaas”, de autoria de Adriana Veras - tese defendida em 2011 e publicada como e-book em 2015; e “Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o big business”, dissertação de Paolo Colosso defendida em 2015.

Em 2013, Junkspace foi relançado em um livro que Koolhaas divide a autoria com Hal Foster. “Junkspace/Running Room”, o qual traz uma crítica de Foster quanto à relevância de Junkspace 12 anos após sua primeira publicação - período de tempo em que, na leitura de Fos-

ter, testemunhamos um acirramento de conflitos religiosos, políticos, econômicos, sociais e ambientais. A crítica *Running Room*, juntamente a *Future City* (Fredric Jameson, 2003), são atualmente as principais peças de discussão acerca de Junkspace para o campo teórico da arquitetura e dos estudos culturais urbanos.

### **Membros: Crítica e repercussão no campo da teoria da arquitetura**

O entusiasmo pela teorização da arquitetura revela, para Charles Jencks (2008), o interesse dos arquitetos obterem reconhecimento em um meio diferente do campo da práxis das edificações. Certamente esse reconhecimento é um interesse de Rem Koolhaas, assim como é, por trás de seus gestos teorizantes acerca da disciplina arquitetônica e da sua relação com o fenômeno urbano de modo geral, uma busca por princípios para a produção de sua arquitetura. Além disso, a produção bibliográfica de Koolhaas, inserida no cenário da crítica pós-moderna, ganha destaque para alguns críticos do campo disciplinar da arquitetura e urbanismo devido ao talento para a escrita demonstrado pelo arquiteto, bem como à sua capacidade de escrever sentenças incisivas e se posicionar provocativamente através de “fórmulas de alto impacto” (GORELIK, 2008, p. 09).

No livro “Theories and manifestoes of contemporary architecture”, Jencks, juntamente à Karl Kropf, documentam fragmentos dos principais textos da teoria arquitetônica publicados de 1954 até 2005, apresentando um panorama da produção bibliográfica relativa a crítica ao modernismo, interna à disciplina. Jencks assina o único texto composto especialmente para o livro, a introdução. Intitulada “The Volcano and the tablet”, nela o crítico discute a importância dos manifestos enquanto gênero literário para a arquitetura, em uma linha de pensamento que defende que “a teoria é o motor da arquitetura, a máquina que inventa novos tipos de prédios, novas respostas para a cidade” (2008, p.04).

Jencks vê em Junkspace uma abordagem teórica que nos orienta diante de um novo paradigma estabelecido pela “perspectiva emergente do diagrama, da geometria fractal e da cidade global”. Esses elementos, sabidamente recorrentes na literatura sobre a temática da complexidade (de sistemas, por exemplo), são trazidos pelo autor de “Theories...” como atitudes novas perante à globalização. Não é por menos que, no livro, Junkspace é classificado na mesma sessão que textos de Saskia Sassen e Zaha Hadid (entre outros) sendo que tal sessão é nomeada de “Paradigma da complexidade”. Sobre esse tema, Jencks infere:

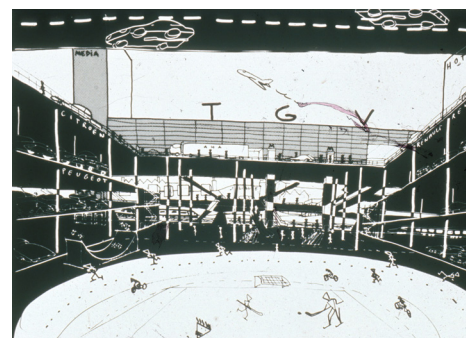
*Design de computador, diagramas, fractais, novas atitudes em relação à globalização não determinam ou esgotam o novo paradigma. Há tam-*

bém o que eu chamo de orientação cosmogênica e nova iconografia, como parte desta amálgama, para não mencionar outros aspectos. De fato, vale ressaltar que em um tempo de pluralismo o foco é amplo e um pouco difuso [...] O Espaço Lixo é uma consequência, a maneira como o pós-modernismo pode se transformar em Po-Mo; tédio produzido em massa é outro, ou o modo como o modernismo pode se transformar em Mo-Mo (JENKS, 2004, p. 10).

Fredric Jameson concorda com Jencks ao colocar Junkspace como uma peça de fundamental importância para a crítica pós-moderna da arquitetura. Em 2003, ao publicar o artigo “Future City” na revista *New Left Review*, Jameson apresentou e discutiu tanto aspectos de Junkspace como do livro que trouxe o ensaio primeiramente, *Guide to Shopping*, o qual debatemos anteriormente. Para Jameson, o texto de Koolhaas vai além de uma crítica cultural sobre a “estandardização ou americanização” (2003, p. 05) discutidas no âmbito da teoria da produção de espaços desde a perspectiva do final do modernismo na arquitetura. Ele aponta que o ensaio de Koolhaas sugere uma pausa para a reflexão em meio a *Guide to Shopping*, porque Junkspace oferece uma outra camada de significação ao livro, configurando-se como uma tentativa bem-sucedida de revelar a linguagem da produção espacial do início do século XXI em um meio que não é o da edificação/construção.

Hal Foster, crítico de arte, reforça a afirmação de Jameson, situando-a em uma discussão não especificada mas que reconhecemos como própria ao pós-modernismo. Ao discorrer sobre qual gênero de escrita seria Junkspace, Foster afirma que o ensaio apresenta e representa, ao mesmo tempo, o “colapso da significação” (FOSTER, 2013, s/p.): “Se a estratégia de superestimação sistemática não é viável na arquitetura, poderia ainda ser possível em outras práticas, como a crítica? Junkspace é uma performance mimética na qual uma longa sequência de palavras é colocada em um emaranhado denso de dis/conexões de uma maneira que atua dramaticamente sobre o assunto” (FOSTER, 2013, s/p.).

Quanto a escrita de Koolhaas, Jameson aponta que ela segue um exercício de encontrar “sinônimos, centenas de sinônimos para conceitos teóricos, dispostos em um ritmo concatenante um após o outro, fundidos em uma representação de algo massivo e assustador”. Dessa maneira, Koolhaas “sobrepõe teorias da pós-modernidade [...] tornando sua escrita metafórica” (p. 05). Segundo o crítico, a linguagem do



**Figura 18:** Croqui e imagem aérea de Euralille, respectivamente.

ensaio faz dele um “artefato pós-moderno”, que revela uma constante “performance do espaço construído, não apenas da cidade contemporânea, mas do universo como um todo” (JAMESON, 2003, p.05). Desse modo, o entendimento de Junkspace deve se encaminhar por duas frentes, uma que discuta seu conteúdo, e outra que esteja atenta a sua linguagem e forma. Essa segunda frente, especificamente, é que contém a chave de leitura fundamental ao vislumbre do que o ensaio de Koolhaas oferece ao campo da crítica, que discutiremos posteriormente.

As analogias escolhidas por Jameson para falar de Junkspace aproximam-se do tom apocalíptico utilizado por Koolhaas em seu ensaio: para o crítico, Junkspace pode ser descrito como um buraco negro que emite energia à todas direções apontadas pelos diferentes textos de *Guide to Shopping*. Em seguida, Junkspace é apresentado como um vírus que, primeiramente, passa pela fase de encubamento – irreconhecível, apesar de já estar presente, alastrando-se e infectando o universo, seu hospedeiro, enquanto aguarda as condições ideais para manifestar-se – e que, em uma segunda fase, tem sua existência reconhecida, apesar de ainda escapar aos meios de detecção.

A segunda fase, correspondente a instalação do vírus no corpo do universo – a metáfora é hiperbólica e ultrapassa a escala Terrestre, lembrando que Koolhaas aponta para os chamados “detritos espaciais” como um indício do que viria a ser Junkspace – é identificada pelo próprio arquiteto como a época em que as “mega-estruturas” passaram a ser objeto de interesse e redenção da arquitetura:

*Os arquitetos pensaram primeiro no Junkspace e o chamaram de Mega-estrutura, a solução final para transcender seu enorme impasse. Como várias “Babéis”, enormes superestruturas durariam pela eternidade, repletas de subsistemas impermanentes que se transformariam ao longo do tempo, para além de seu controle. No Junkspace, as bases estão de cabeça para baixo: ele é apenas subsistema, sem superestrutura, partículas órfãs em busca de um enquadramento ou padrão. (KOOLHAAS, 2002, p. 179).*

As mega-estruturas seriam a resposta material e simbólica dos arquitetos a nova onda de modernização advinda do final da Guerra Fria e do avanço global do neoliberalismo, na década de 1990. O

próprio Koolhaas coloca-se dentro desse grupo de arquitetos “ingênuos” que olharam para a onda de modernização neoliberal apenas como uma promessa de desenvolvimento social global. No entanto, o “vírus Junkspace”, camuflado como mega-estrutura ou, para o Koolhaas de 1994, como *Bigness*, já fazia-se constituinte das cidades.

A globalização, fenômeno de fundamental importância para a crítica pós-moderna no cenário do capitalismo tardio, propaga o vírus do Junkspace conforme nos conectamos comunicativamente e economicamente. Em um primeiro momento, o aumento e intensificação das possibilidades de conexão no mundo, conseqüente a expansão do fenômeno global, foi um advento visto sob um prisma otimista: por exemplo, em meados da década de 1990, os acordos econômicos como o Tratado de *Maastricht* e o *NAFTA* prometiam a expansão da prosperidade entre os países, a partir de uma maior facilidade para a troca e comércio de produtos e ideias.

Nesse cenário, arquitetos foram chamados a pensar estruturas que possibilitassem uma maior conexão entre territórios, bem como a transformar a imagem de cidades frente a um mercado competitivo internacional – Koolhaas e o OMA ganharam notoriedade exatamente nessa conjuntura. Um projeto emblemático da importância dos processos econômicos e políticos da década de 1990 para a ascensão do OMA foi sua escolha para projetar um dos maiores *hubs* europeus da época, o Euralille. O *masterplan*, bem como a justificativa do projeto, apóiam-se na hiperconexão entre a França, a Inglaterra e a Bélgica, em um projeto de uma megaestrutura que consiste em mais de 800.000 metros quadrados de atividades urbanas – o programa abarca uma nova estação de trem, shopping, escritórios, estacionamentos, hotéis, residências, uma sala de concertos e um congresso, construídos em uma área de 120 hectares.

Sobremodo, Koolhaas e seu escritório, o OMA, foram beneficiários desse *boom* de crescimento posterior à queda do Muro de Berlim, tendo um aumento considerável na quantidade de projetos encomendados. A animosidade referente ao estabelecimento de uma “nova ordem mundial”, com uma Europa com menos fronteiras, ademais da abertura de mercado chinês, levaram a um sentimento de confiança na nova onda de modernização. Na arquitetura, esse ambiente revelaria a megaestrutura como uma “revolução sem programa”, pois possibilitaria que a atividade fosse desassociada de si mesma e dos “movimentos artísticos/ideológicos exaustivos do modernismo e formalismo” (1994, p. 511). Essa independência da “arquitetura *Bigness*”, no sentido que

seu tamanho já configuraria um novo tipo de cidade, adequada a “condição global de tábula rasa” (p. 515), e uma arquitetura liberada de si mesma – corresponderia, na perspectiva de Koolhaas, à desobrigação da disciplina em obedecer aos parâmetros modernos impostos à ela.

Entretanto, passados somente oito anos da animosidade da megaestrutura, *Junkspace* é publicado. Foster aponta que o ensaio de 2001 “lê-se como um repúdio à *Bigness*” (FOSTER, 2013, s/p.), porque “*Junkspace* é o resultado da modernização que a *Bigness* esperava gerenciar” (2013, s/p). Enquanto a megaestrutura era vista como a salvação da arquitetura através de estruturas de escala urbana, que conformariam um novo tipo de cidade – o que revela a confiança do Koolhaas da década de 1990 na globalização e nas privatizações do desenvolvimento urbano neoliberal - em *Junkspace* o arquiteto holandês percebe que, ao invés de uma maior prosperidade, o aumento das conexões mundiais através da maior abertura dos mercados e desregulação econômica promoveu o desenvolvimento de espaços que assemelham-se (ou expressam) à incapacidade cognitiva humana de orientar-se em uma malha urbana mundial extremamente expandida – um “império do embaçado” (KOOLHAAS, 2001, p. 176), em que a confusão e a desorientação são resultados da ausência de determinação e centralidade nos modos de estabelecimento do mercado.

Se em *Bigness* a condição global associada a um mundo-tábula rasa foi discutida como potencial de exploração da arquitetura aliado à tecnologia (e ao mundo em rede), em *Junkspace* a noção de tábula rasa – a ausência de características e significados - foi substituída pela constatação do caos, o qual é resultado antes do acúmulo de tais elementos do que de seu apagamento. A cultura, nessa conjuntura, desassocia-se de qualquer compreensão evolutiva e progressista paralela à ideia de desenvolvimento social. A validação de diferentes territórios, povos e hábitos, portanto, ocorre apenas sob o prisma mercantilista, porque todas as diferentes culturas são mercados consumidores em potencial. O crescimento da economia liberal e global, sobremodo, limita-se a estruturar esse tipo de lógica, a qual a- densa ainda mais o paradigma pós-moderno de destruição de referenciais, porque os padrões de racionalidade social e suas expressões de conduta, estéticas, éticas e políticas, perdem o sentido diante do interesse maior que é de incremento econômico: “hoje, o capitalismo avançado vingou-se da cultura pós-moderna, recuperando o cruzamento entre diferentes artes para conformar seu próprio *infotainment*, se *Junkspace* é o declínio de *Bigness*, é também a implosão do pós-modernismo” (FOSTER, 2013,

s/p).

À visão dessa conjuntura, Junkspace revela-se como o mito Proteano, de acordo com seus dois principais críticos. Junkspace, como conteúdo, está sempre em metamorfose para que não designe objetivamente o que coloca em questão, assim como Proteus transforma-se de modo a camuflar sua personalidade de oráculo. “Proteus vai às compras” (JAMESON, 2003, p. 02) e a toda hora mira uma mercadoria e uma vitrine diferentes, sem chegar a comprar qualquer coisa ou indicar o que está buscando. Nessa atividade ébria consumista, na qual não chega a ser necessária a troca efetiva de capital por produto, os espaços são configurados de modo a incentivar realização e manutenção de tal movimento. O exercício do consumo, mesmo que não efetivado determinadamente com a compra de um objeto material, já está ocorrendo (ou ocorreu) enquanto Proteus passeia entre vitrines, enganando-se sobre não estar a consumir. A própria existência de espaços específicos para compras, a começar, indica o consumo de bens naturais, de culturas tradicionais ou prévias, de inteligência humana utilizada para uma certa reforma, remodelação - ou destruição - da “realidade”, travestida sob a máscara da inovação.

Ao transformar-se nas mais diferentes fisionomias, Proteus oculta sua habilidade oracular de revelar o passado, o presente e o futuro. Entretanto, talvez sejam exatamente essas mutações constantes que revelem seu segredo. O movimento necessário à perpetuação da economia de mercado global na contemporaneidade não é mais o de produção para consumo de bens. Atualmente, o que está em todo lugar é um processo de transformação do mundo material pela desregulação em todos os níveis, motivada pela expansão econômica dissimulada de desenvolvimento social, e que erode a legitimidade de condutas éticas e morais durante o processo de construção do mundo urbanizado.

Segundo Jameson, esse processo diz respeito inclusive a compreensão e imaginação históricas. Junkspace, para ele, pode ser entendido como a visão do capitalismo sobre o fim do mundo, a qual anuncia a contenção da História em um progresso limitado a repetições, falsas transformações, avanços apenas cosméticos. E essa questão é sobretudo manifestada pela linguagem, seja no ensaio aqui estudado, seja nos espaços, objetos, formas e materiais do sistema capitalista vigente:

*É a escrita que é o aríete, a repetição delirante que martela essa mesmice que percorre todas as formas de nossa existência (espaço, estaciona-*

*mento, compras, trabalho, alimentação, construção) e os leva a admitir sua própria identidade padronizada uns aos outros, além da cor, além da textura, a suavidade sem forma que não é mais nem mesmo o plástico, o vinil ou a borracha do passado. As frases são o boom desta insistência repetitiva, esta batida no vazio do próprio espaço; e sua energia agora prediz a pressa e o ar fresco, a euforia de um alívio, um orgasmo rompendo o tempo e a história novamente, em um futuro concreto. (JAMESON, 2003, p. 06)*

O colapso de sentidos seria a metáfora principal tematizada em Junkspace, em que a concatenação de inúmeras expressões e manifestações desse tema revela a impossibilidade de dissociação entre objeto e assunto. À essa imagem tem-se a chave de leitura central do ensaio de Koolhaas, a qual, conforme indicam Foster e Jameson, orbita pelo entendimento do caráter representativo que as relações, produtivas e sociais, assumem no sistema capitalista. E, na contemporaneidade, esse entendimento é inseparável da compreensão que as dinâmicas do capital giram cada vez mais ao redor da representação e menos da produção. Por essa razão, objeto e assunto confundem-se ou simplesmente tornam-se a mesma coisa, e a questão da linguagem, expressada em textos, objetos ou formas urbanas, torna-se intrínseca à apreensão dessas dinâmicas e em como elas influenciam nossas formas de vida – “parece não haver esperança de distância crítica aqui, então Koolhaas mergulha neste mundo, improvisando sua linguagem, empurrando sua lógica, procurando carregar seus fragmentos desde dentro, como urânio” (FOSTER, 2013, s/p.).

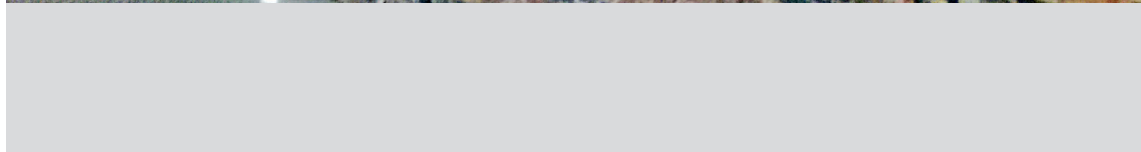
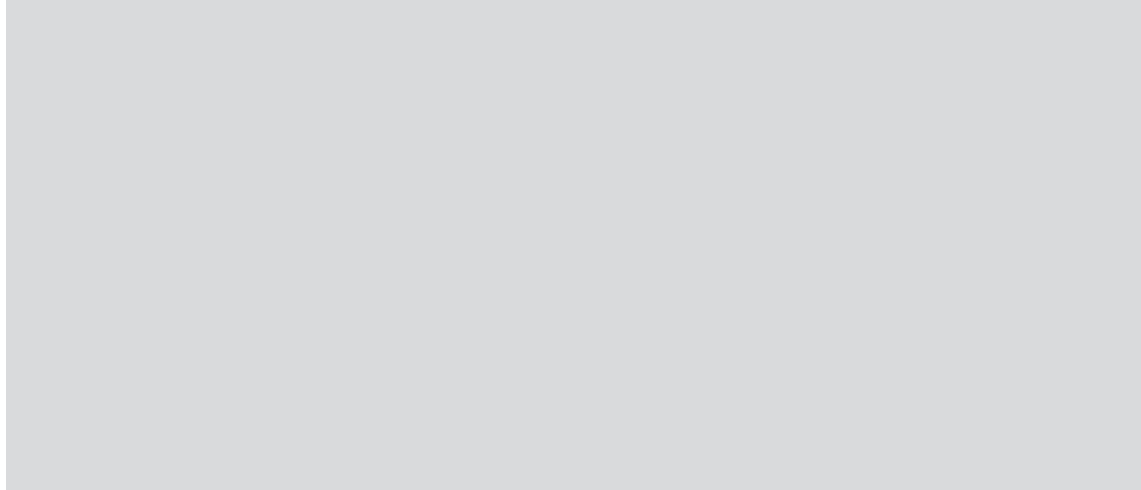
A ausência de distância crítica, gerada pela interseção conteúdo-forma de Junkspace, é o que permite ver o ensaio como emblemático da linguagem espacial do início do século XXI. É ainda onde encontra-se a potência crítica do texto, a qual manifesta em sua própria composição a questão da representação como *médium* das relações, sejam elas descritivas, alegóricas, entre pessoas e objetos, etc. – e a mescla entre essas categorias é sobretudo de extrema importância para a apreensão da questão supracitada – no sistema em que estamos imersos e que tem seus processos cada vez mais intensificados. Sobre a imagem como constituinte de objetos e por isso, constitutiva de relações, Jameson argumenta:

*O que nós fazemos com as mercadorias, enquanto imagens, portanto, é não olhar para elas. A idéia de que compramos imagens já é uma “desfamiliarização” útil dessa noção; mas a caracterização de acordo com a qual vamos às compras atrás de imagens é ainda mais útil, pois desloca o processo para uma nova forma de desejo, situando-o bem diante de onde ocorre a venda real — quando, como se sabe, perdemos todo o interesse no objeto enquanto tal. Quanto ao consumo, ele tem sido inteiramente volatizado nessa perspectiva, e, como temia Marx, tornou-se completamente espiritual. Aqui a materialidade é um mero pretexto para o exercício de nossos prazeres mentais: o que deixou de ser particularmente material no consumo de um carro novo e caro — lavado e polido com a maior frequência possível— que alguém dirige pelas ruas locais? (JAMESON, 2003, p. 07).*

Foster e Jameson, separados por 10 anos em suas críticas acerca do ensaio aqui estudado, convergem à leitura de Junkspace como uma peça que carrega a linguagem espacial do novo milênio. Se a arquitetura e os espaços construídos são significativos do contexto histórico que os produziu, na contemporaneidade suas formas expressam o sistema totalizante de origem econômica e política e com desdobramentos culturais. Junkspace, na cidade, não corresponde apenas a edifícios ou espaços que representam a lógica que os produz, mas *são* essa própria lógica, expressada no meio urbano. Todavia, como peça teórica, Junkspace é a tradução, representação na forma escrita desses espaços que materializam a lógica sistêmica global atual – a qual, como vimos, é tributária de um valor atrelado à imagens e virtualidades. E é exatamente esse papel de “representação da representação” que abre uma janela que possibilita entrever a lógica que está posta em nossas cidades.

## **NOTAS FINAIS: PALAVRA**

Koolhaas, em seu discurso de aceitação do Pritzker (2000) coloca a questão da insuficiência da arquitetura como instrumento de imaginação sobre outros mundos – o que já foi tema da disciplina em outros tempos. Para ele, “o mundo já liberou a arquitetura de nós [os arquitetos]”, e “a arquitetura tornou-se a metáfora dominante, o agente controlador de tudo que necessita conceito, estrutura, organização,



# EXPERIÊNCIA I

### **Em busca de um desver**

Uma das repercussões da pesquisa desta pesquisa foi a incorporação dela à linha de pesquisa “Encontros de Rua – A cidade como laboratório de experiências sensoriais”, do Departamento de Arquitetura da UFRN. A partir de um plano de trabalho que – juntamente a outros – tinha o objetivo de buscar quebrar barreiras entre o que se teoriza e o que se pratica, tendo a cidade como campo experimental, Junkspace foi utilizado como uma lente para enxergar espaços surgidos na última década em Natal/RN.

Esta seção da dissertação é composta por relatos de atividades realizadas junto ao Encontros de Rua, em que Junkspace, tomado como categoria (categoria que alcança os entendimentos do termo enquanto conceito e linguagem, indissociavelmente), foi espacializado, tornado ferramenta prática de leitura da cidade. Desse modo, a temática abordada no ensaio pós-moderno foi transposta a um exercício de qualificação de espaços urbanos, em que o conceito criado por Koolhaas foi tomado como categoria arquitetônica em atividades exploratórias de método.

Este bloco da dissertação traz a apresentação e discussão de oficinas realizadas como experiências da categorização de Junkspace, portanto. Primeiramente, foi realizada a oficina “Natal:Cidade-colagem, e posteriormente, “Montagem urbana: Ponta Negra sob um olhar caleidoscópico”. Aqui, são apresentados o processo e os resultados desses exercícios, no formato de relato de experiência - escritos de um diário de bordo que procura narrar o que aconteceu durante a construção de um conhecimento sobre o urbano a partir do que foi vivenciado em cada atividade.

# NATAL: CIDADE COLAGEM

No primeiro semestre de 2015, ao tentar entender de que maneira seria possível delinear uma apreensão menos técnica - mesmo que a partir de uma visão da arquitetura e urbanismo - sobre as transformações urbanas ocorridas em Natal na última década, me deparei com o texto Junkspace, de Rem Koolhaas. Tomei esse ensaio, bastante caótico e contraditório em sua forma e conteúdo, como uma chave de leitura acerca das transformações espaciais próprias da conjuntura econômica e política mundial dos anos 2000, e sua relação com as questões metropolitanas desse novo milênio. Desde 2015, portanto, procuro identificar “espaços-lixo” na capital potiguar e região metropolitana.

Em 2016, já integrando o corpo discente do PPGAU-UFRN, iniciei junto ao professor José Clewton, ao artista e educador Maurício Cargom e a mestrande Bárbara Rocha, um grupo de pesquisa que tem a Natal atual como campo experimental de atividades que vinculem teoria e prática sobre a rua como espaço da vitalidade urbana (chama-se Encontros de Rua). Foi através desse grupo e do contato com Maurício, também idealizador do projeto “De fora adentro: cartografia dos sentidos”, que pude explorar o mapa gigante da capital potiguar, idealizado por ele na escala 1:2500 e que estendia-se no chão da sala de exposição da Capitania das Artes de Natal.

Em uma das reuniões do Encontros de rua, realizada sobre o mapa, surgiu a ideia de desenvolvermos oficinas relacionadas às questões urbanas que temos interesse enquanto grupo de estudo, tendo o mapa como aparato de reconhecimento e discussão de tais questões. Assim, a partir da observação que a grande maioria das construções categorizadas por mim como Junkspace não estavam no mapa - ou seja, não haviam sido construídas dez anos atrás - surgiu a ideia de, a partir da identificação dessas áreas, discutir sobre a Natal que está se construindo, seus caminhos de transformação urbana, e que outras alternativas de transformação urbana poderíamos explorar, a partir do diagnóstico da cidade atual.

Aqui, apresento o relato experiencial da oficina conduzida por mim e coordenada pelo professor José Clewton, ministrada para um grupo constituído por alunos da disciplina Teoria de Arquitetura, vigente no programa do PPGAU em 2016.1 e membros da comunidade ex-

**Figura 19:** Plano de atuação da oficina Natal, cidade-colagem

**Título:** Natal: cidade-colagem

**Número de participantes:** 20 pessoas

**Público alvo interno:** discentes do PPGAU-UFRN

**Público alvo externo:** Comunidade em geral

**Resumo:** Atividade lúdico-didática relacionada à percepção sobre a cidade de Natal a ser realizada sobre o mapa gigante elaborado pelo educador e artista Maurício Camargo. Objetiva-se refletir sobre as modificações espaciais ocorridas em Natal e suas regiões limítrofes de 2006 em diante, época posterior à concepção do mapa gigante. Para isto, serão realizadas colagens (removíveis) sobre o mapa com imagens de espaços atuais da cidade. Além disso, deverá ser realizada uma atividade sobre a imagem e o imaginário da cidade que está sendo construída/destruída, a partir da exposição de folhetos publicitários de empreendimentos imobiliários e de fotografias do urbano, a fim de construir uma crítica acerca da produção espacial de Natal e a refletir sobre que cidade gostaríamos de viver - o produto dessa atividade deverá resultar em um material gráfico construído coletivamente a partir da discussão apreendida pelos participantes. Por fim, propõe-se um debate sobre as atividades realizadas que embasará a elaboração de outros produtos com finalidade pedagógica.

#### **Programação:**

A programação se divide em seis etapas básicas:

1. Reconhecimento do mapa
2. Breve introdução sobre o que é *Junkspace* e sua relação com Natal;
3. Sensibilização sobre a atividade: debate sobre os objetivos e procedimentos adotados para a percepção da paisagem a partir do mapa gigante
4. Colagem coletiva - atualização do mapa
5. Brainstorming - Ideias sobre a cidade atual e sobre a cidade desejada pelos participantes
6. Colagem coletiva - Recriação da cidade: o que poderia existir no lugar desse *junkspace*? Como eu gostaria que fosse a minha cidade?
7. Roda de discussão sobre as atividades realizadas com vistas à produção posterior de um produto para fins pedagógicos

#### **Material necessário:**

Imagens referência; Imagens atualizadas do mapa, de algumas produções espaciais recentes; Panfletos de *Junkspace*; Lápis, canetas coloridas, tintas; Papeis variados, papel fosco; Caixas de papelão; Tesoura e pincéis; Fitas adesivas; Linhas, nylon; Revistas, imagens diversas, *souvenirs*; Impressora; Cartucho; Projetor.

**Objetivos gerais:** Refletir sobre a Natal contemporânea - como a cidade está se construindo e quais as forças que ordenam e influenciam esse crescimento. Investigar a realidade a partir da produção espacial que se dá na cidade e também os significados das representações dessa produção, e incentivar a imaginação sobre quais outras maneiras Natal poderia se desenvolver.

**Resultados esperados:** Espera-se que as dinâmicas possam suscitar reflexões transdisciplinares ao urbanismo, contemporâneas à discussões atuais da disciplina, e sobre a percepção da produção espacial mais recente de Natal e região metropolitana, a partir do trânsito entre realidade, imagens e mapa. Além disso, a oficina resultará em um produto gráfico criado coletivamente pelos participantes, o qual faz parte do diálogo com a exposição De Fora a Dentro (acontecendo atualmente na Capitania das Artes). Ademais, será desenvolvido um artigo acadêmico sobre a oficina e a reflexão crítica sobre Natal desenvolvida durante a atividade.

terna. Essa experiência vincula-se ao plano de trabalho “Cartografia do Junkspace”, um dos quatro planos integrantes do projeto de pesquisa “Encontros de Rua: a cidade como laboratório de experiências sensoriais”, sobre o qual será falado mais adiante. Além disso, a oficina articulou desdobramentos e temas que apontam para possíveis caminhos de reflexão para a construção tanto da pesquisa vinculada ao grupo já referido quanto à minha dissertação.

## **DESCOLONIZANDO O SONHO**

### **Junkspace “tropical” – Uma breve introdução**

Junkspace intitula um texto escrito pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas, e foi publicado originalmente em 2001 junto à uma compilação de imagens, dados e outros escritos no livro *The Harvard Design Guide to Shopping*. Esse livro, um compêndio de 800 páginas que tem seu argumento principal construído a partir de uma simbiose entre linguagem textual e design gráfico, defende a tese que “shopping is melting into everything, everything is melting into shopping” (LEONG, 2001, p. 129). O ensaio de Koolhaas não se debruça especificamente sobre a análise de uma dada cidade; ao ler o texto, reconhecemos as diversas condições retratadas sem necessariamente precisarmos situá-las em uma conjuntura urbana única.

De acordo com Hal Foster (2013, p. 39), o ensaio de Koolhaas trata de “predizer o presente”: nos chama a reconhecer o que já está ao nosso redor, por toda parte. Dessa maneira, contribui com chaves explicativas que revelam, a partir de um entendimento sobre a produção espacial contemporânea do mundo globalizado e regido pelo neoliberalismo econômico, a posição ética e política da disciplina arquitetônica na atualidade. Revela - em um movimento de distanciar o cotidiano da banalidade – aspectos que proporcionam nossa produção espacial ser como é, e as ideologias por trás da concretude de nossos edifícios e cidades. Ademais, em um contexto nacional de supressão de direitos sociais, o ensaio do arquiteto holandês apresenta-se sob à luz do direito à cidade, já que elucida discussões sobre a predominância do discurso econômico sobre o de qualquer outra esfera, como a ética, a política e a social.

Parto do diagnóstico prévio desses espaços para desenvolver a

experiência metodológica que é o objeto deste trabalho, o qual iniciou-se em 2015 e continua tendo aprofundamento; não cabe à este artigo discorrer sobre essa categorização ou desenvolver uma crítica sobre o ensaio de Koolhaas, no entanto. Ainda assim, para fins de um entendimento claro sobre a oficina, evidencio que o espaço-lixo não é um modelo tipológico da arquitetura, mas uma chave de leitura da condição metropolitana do início do século XXI, a qual relaciona-se à transformações urbanas que minam a vida e espaço público, que promovem a militarização e privatização da experiência urbana, e que materializam a deturpação do desenvolvimento social e cultural em prol do desenvolvimento econômico. Portanto, as produções espaciais trabalhadas na oficina referem-se, de modo geral, à condomínios fechados, shopping centers, complexos viários, arenas de esportes – tendo em vista o tipo de ocupação e relação que essas estruturas estabelecem com a cidade, e suas influências no tocante à questões de cunho social e direito à cidade.

Busco mostrar as referências Junkspace aos oficiais de modo a elucidar apontamentos sobre a realidade urbana que está se construindo, a partir do exercício de mostrar o mapa gigante, de base cartográfica de 2006, e imagens da cidade de 2013 a 2016. Acredito que essa busca é relevante pois Junkspace trata de paradigmas próprios de nosso tempo histórico - oferece chaves explicativas que nos permitem refletir sobre a vida urbana e os espaços onde essa acontece, tendo em vista não só fenômenos como globalização e mundialização, mas as consequências para a vida pública advindas do avanço do neoliberalismo e da crise da democracia.

### **Sobre experiência e método**

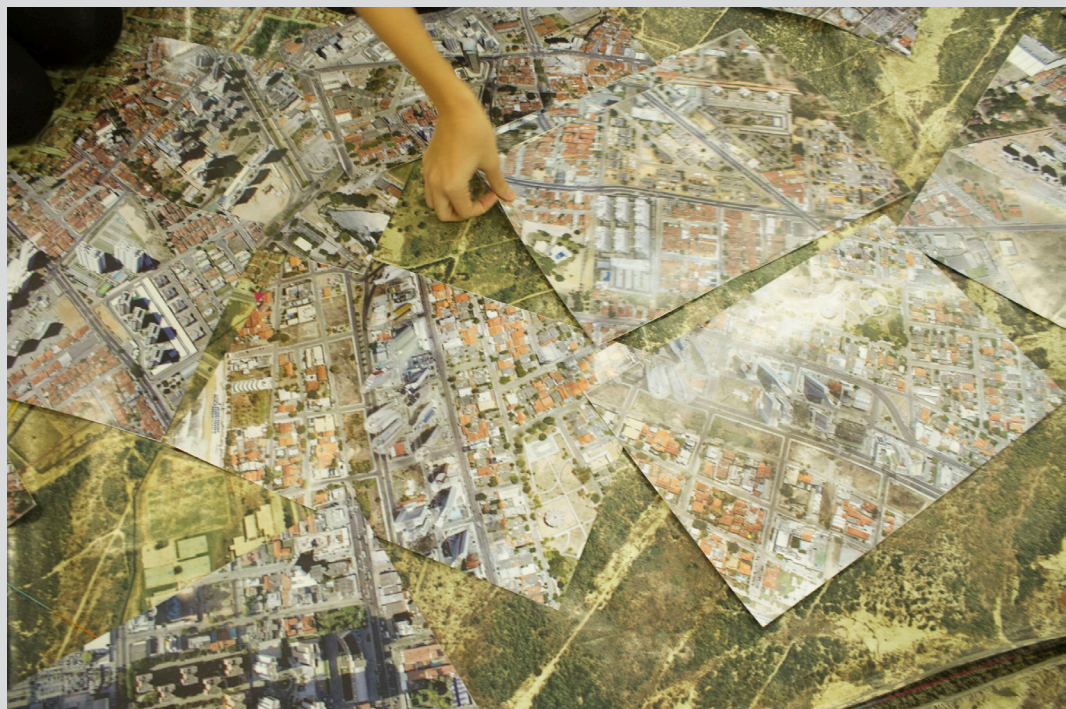
A experiência metodológica aqui relatada foi proposta enquanto uma atividade lúdico-didática relacionada à percepção sobre a cidade de Natal, realizada sobre o mapa gigante elaborado por Maurício Parella. Chamou-se “Natal, Cidade-colagem”, e objetivou refletir sobre as modificações espaciais ocorridas na capital potiguar e suas regiões limítrofes de 2006 em diante, época posterior à concepção do mapa gigante. Para isso, foram realizadas colagens (removíveis) sobre o mapa com imagens de espaços atuais da cidade. Além disso, foi realizada

uma atividade sobre a imagem e o imaginário da cidade que está sendo construída/destruída, a partir da exposição de folhetos publicitários de empreendimentos imobiliários e de fotografias do urbano, a fim de construir uma crítica acerca da produção espacial de Natal. A seguir, apresento o relato que elaborei sobre a referida atividade (em itálico), e comentários sobre as escolhas metodológicas (em formatação regular).

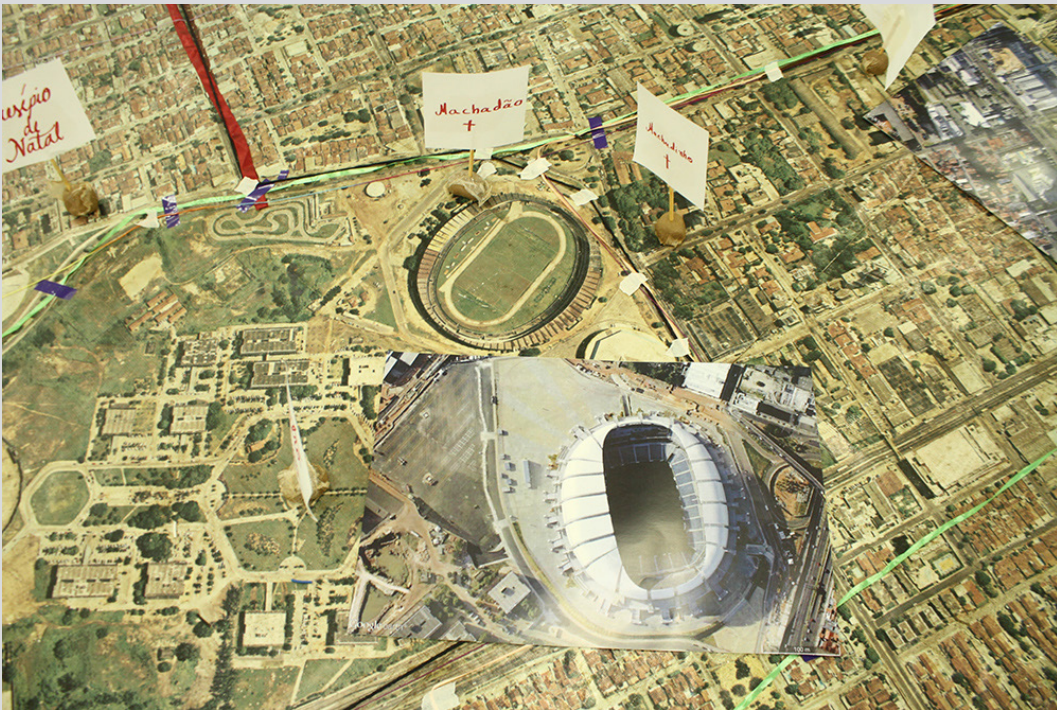
*Na quinta-feira dia 16/06/2016, às 9h, encontrei a turma convidada a participar da oficina na Capitania das Artes. Essa turma constituiu-se de alunos do PPGAU, e também de outras pessoas, como um mestrando em Design, uma arquiteta, uma geógrafa, alguns dos funcionários e artistas que frequentam a Capitania, além dos integrantes do grupo de pesquisa Encontros de Rua. Eu, enquanto proponente da oficina, moderadora e também participante, cheguei ao local com os diversos materiais pensados para a possível utilização durante a atividade: 20 imagens em escala de 1:2500 das áreas modificadas na última década na cidade e categorizadas como Junkspace; caixas de papelão, linhas e fitas adesivas diversas, revistas, arames, papéis variados e apetrechos como plantas artificiais. Além disso, também contei com um projetor e computador levados pelo professor Clewton para auxiliar na discussão de ideias importantes à oficina.*

*Iniciamos a atividade: os participantes deixaram seus sapatos no local adequado, e adentraram o mapa gigante. Após um breve reconhecimento, nos reunimos em roda sobre o mapa, e seguidamente às apresentações de Clewton e Maurício, expliquei sobre o mote desenvolvidor da atividade - a ausência dos Junkspaces, categorizados até aquele momento, no mapa. Falei que, a partir dessa percepção, poderíamos desenvolver uma apreensão sobre transformações espaciais recentes da cidade, sob a perspectiva aérea que o mapa nos proporciona, e sob sua escala e materialidade, as quais oferecem uma visão mais expandida e total da cidade do que a tela de um computador.*

*Os participantes foram apresentados às imagens dos espaços atuais, com os Junkspaces, e convidados a procurar no mapa onde se localizam cada um deles, e a sobrepor cada imagem atual em sua respectiva localização. Rapidamente essa tarefa foi cumprida, entre observações já espantadas sobre a percepção da tipologia dos edifícios e loteamentos, geralmente bem mais verticalizados e com implantações que se destacam diante do tecido urbano menos atual da cidade.*



**Figura 20:** Sequência ilustrativa da categorização de espaços como Junkspace, sobrepostos ao mapa gigante de Natal



**Figura 20:** Sequência ilustrativa da categorização de espaços como Junkspace, sobrepostos ao mapa gigante de Natal



*Então, realizada a primeira etapa da colagem - a sobreposição das imagens da cidade atual sobre o mapa gigante de 2006 - nos reunimos novamente, dessa vez para que eu pudesse mostrar uma visão geral sobre as lógicas que estão por trás dos edifícios categorizados como espaço-lixo. Projetei imagens publicitárias desses espaços, assim como os textos utilizados para a venda dos empreendimentos; comparei, em slides subsequentes, o discurso publicitário utilizado para a promoção dos Junkspaces com imagens desses edifícios já construídos e seus arredores retiradas do Google Street View. Desse modo, foi possível vislumbrar algumas lacunas existentes entre a realidade urbana e o discurso publicitário, evidenciando a influência desses empreendimentos com a noção de cidade como lugar do medo, da insegurança e do abandono - em contraponto aos condomínios Junkspaces vendidos como o lugar da liberdade e da saúde social.*

**PLANEJADO EXCLUSIVAMENTE PARA VOCÊ.**

**O Sttilo é um empreendimento que reúne vantagens únicas e, por isso, transforma-se em uma rara oportunidade que vai encantar você. Localizado em uma região com total infraestrutura, com mais de 16.000 m<sup>2</sup> de área e com apenas 2 torres, o empreendimento é a tradução de exclusividade, espaço e segurança.**



*As imagens do Google Street View, contrapostas às imagens e retórica publicitárias, reforçam o caráter excludente e de negação dos espaços-lixo em relação à cidade como um todo; ao visualizar os condomínios e seus arredores em comparação ao discurso de venda das construtoras, evidenciou-se a relação da parte (condomínio) com o todo (a cidade). Delineou-se, ainda, as formas e impactos que a expansão imobiliária contemporânea vem assumindo e exercendo em Natal e região metropolitana.*

Ao contrapor o discurso publicitário às imagens do Google Street View (Figura 2), evidenciou-se o impossível descolamento desses edifícios à realidade que pertencem, e suas configurações destoantes dos textos utilizados para vendê-los. A publicidade, pode-se inferir, contribui para construir nossos desejos e medos para e sobre o lugar que moramos, servindo à produção de uma cultura que acredita na pri-

**Figura 21:** Imagens da apresentação utilizada para discutir questões sobre imagem e imaginário da cidade.

**Figura 21:** Imagens da apresentação utilizada para discutir questões sobre imagem e imaginário da cidade.



vatização e na exclusão como solução de problemas urbanos e sociais.

*Após esse outro momento de discussão, apresentei a orientação de continuar trabalhando com a colagem de modo a desenvolver ludicamente outras propostas urbano-espaciais para Natal. Os participantes foram incentivados a pensar sobre a cidade que gostariam de viver, assim como a formatar suas ideias de uma maneira mais simbólica do que técnica. A colagem foi incentivada como recurso criativo, por permitir a mistura de linguagens como o desenho, escultura, fotografia, texto, e outros. O objetivo não era propor exatamente um edifício ou estrutura urbana - os participantes até poderiam seguir esse caminho - mas desenvolver outros conceitos que exacerbassem ou fossem opostos à lógica do tipo de Junkspace trabalhado na oficina.*

A colagem aparece na oficina como ferramenta que possibilita o trânsito entre o abstrato - as ideias dos participantes - e



**Dentro de casa, um verdadeiro clube.**

Fora de casa, natureza e bem-estar.

Um lugar com lazer para todas as idades, para toda a família. E nesse mesmo lugar, ar puro. Em Natal, a Estrutural entregará o Nature, o que existe de mais moderno na maneira de morar.

Condomínio residencial onde você aproveita o lazer 24 horas por dia.

**Figura 21:** Imagens da apresentação utilizada para discutir questões sobre imagem e imaginário da cidade.

a necessária comunicação entre eles, como uma linguagem simbólica e representativa de conceitos, a qual foge das representações mais clássicas e técnicas da arquitetura. Dessa maneira, funciona bem como um código que evidencia processos e ideias abertas do que um produto final, acabado. A colagem e seu caráter bricoleur facilitou, acredito, que os arquitetos respondessem à atividade de imaginar outras cidades na Natal existente de maneira mais livre e poética do que tecnicista e voltada à solução de problemas.

Além disso, considera-se o mote desenvolvidor da oficina: essa surgiu a partir da motivação de sobrepor imagens mais atuais de Natal sobre o mapa gigante - uma espécie de colagem. Esse conceito, portanto, perpassou toda experiência. Associo ainda a colagem a uma das maneiras que visualizo a cidade atualmente: uma sobreposição de interesses, tempos, usos, e inclusive de posturas éticas que se expressam no conflito social pelo território e na produção espacial decorrente disso.

*Dividimo-nos em três grupos, cada um com três ou quatro par-*

*ticipantes; Cada grupo uniu-se para analisar o mapa já pensando em como desenvolver o exercício proposto. Todos estavam motivados, discutindo, curiosos com o mapa e com as discussões que desenvolviam. Denominei os grupos de A, B e C. O grupo C se concentrou fora do mapa, onde havia uma mesa, trabalhando com os diversos materiais disponíveis. O grupo B ficou reunido quase todo o tempo próximo ao Parque das Dunas (sobre o mapa), local que forneceu elementos para a reflexão e proposta de intervenção do grupo.*

*Meu grupo, o grupo A, concentrou-se primeiramente nos arredores do Midway Mall – um shopping localizado em um importante nó de mobilidade da cidade - onde dois dos integrantes moram. Após narrarmos observações dos locais - eu, por exemplo, moro em frente a um dos acessos do “Midway” e convivo com o trânsito e barulho frequente devido à isso, mas também observo a dinâmica de uma espécie de vila que existe vizinho ao shopping e que ainda possui atividades não relacionadas à vida em espaços públicos de centros urbanos. Conversamos sobre a dificuldade de notar situações menores - a rede armada em frente a um engarrafamento, o varal estendido em praça pública, as pessoas conversando na calçada - e em como essas situações dizem respeito à vivência urbana e ao tipo de sentimento agradável, não-regulado, que se tem em encontros no espaço público e que é tentado emular em espaços privatizados como condomínios fechados e shopping centers. Observamos que, ao falar de Natal, vislumbramos elementos de maior escala: o Parque da Cidade, a Ponte Newton Navarro, o Arena das Dunas, a Ponte de Igapó, o Morro do Careca, o Parque das Dunas, etc. O grande é identificado, mas não o pequeno, o que aproxima esse último de uma associação na escala urbana com noções de inexistência ou menor validade.*

*A produção espacial determinada pelos agentes imobiliários possui um discurso que, por um lado, relaciona a cidade e seus espaços públicos com a sensação de medo, e por outro, os espaços privados com a sensação da possibilidade de cumprimento pleno de nossos desejos cívicos. A cidade interna aos condomínios diz prover o que a cidade externa não possui - um ambiente seguro para o divertimento, o descanso, a atividade física, e o encontro (com iguais), além da atrativa distância de situações urbanas que nos obrigam a reconhecer que*

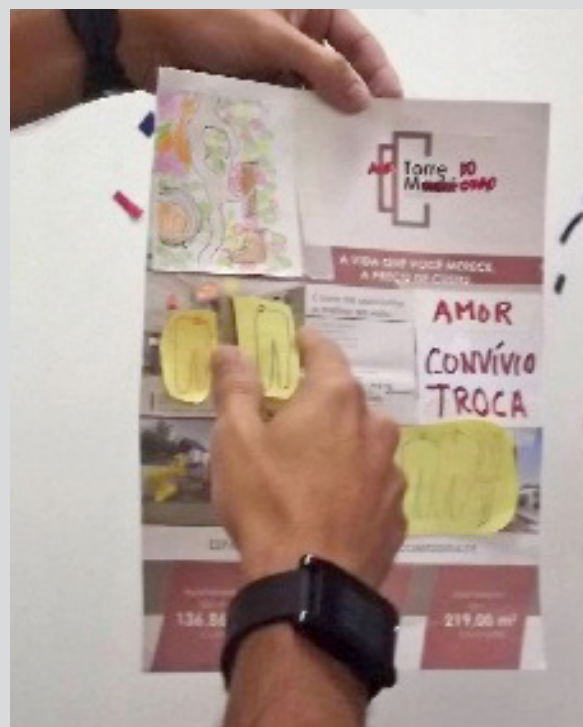
*fazemos parte de uma classe privilegiada que tem o espaço urbano excludente como resposta à problemas sócio-espaciais.*

*Então, partindo do entendimento que os Junkspaces também representam os sentimentos de indiferença e de descolamento de parte da população em relação à questões urbanas, decidimos intervir simbolicamente de maneira a criar condições para enxergar outra cidade (que de fato existe) mas que não é a dos monumentos e grandes estruturas, nem a do marketing urbano ou da publicidade das construtoras, assim como também não é a cidade do medo, da violência e do abandono.*

*Seguimos observando o tecido urbano da área, e convergimos à região de Nova Descoberta (bairro popular da Zona Sul de Natal). Escolhemos um terreno vazio na área, próximo ao Parque das Dunas, e decidimos fazer ali uma praça que conteria uma luneta, a “Praça da Luneta”, apontada para um terreno localizado em uma área do outro lado da cidade, no bairro Parque dos Coqueiros (bairro popular da Zona Norte de Natal, o qual é prejudicado social, econômica e politicamente por ser periférico, localizado “do outro lado do rio”), onde existiria um microscópio. A luneta proporcionaria que os moradores de Nova Descoberta, os quais ainda possuem a rua como espaço de vitalidade urbana, observassem uma área da cidade que é comumente esquecida pelas mais diversas esferas de atuação urbana – atuando exatamente a favor do desanuviar do olhar construído sobre a cidade a partir de produtores hegemônicos do espaço. Proporcionaria, também, uma atração singela que relaciona-se com a valorização da escala micro (de resistência), menos visível, da vitalidade urbana, a qual já é encontrada em Nova Descoberta, e que aproximaria a população desse ambiente. Já o microscópio, locado no bairro da Zona Norte, motivaria um olhar sobre o local, o pequeno, em um movimento de valorização do que ali existe, em contraponto à cultura urbana de esquecimento sobre a Zona Norte de Natal.*

*Ao entrar em contato com a proposta dos outros grupos, tive minha atenção captada principalmente por: i) A proposta do grupo de B, que foi pelo mesmo caminho de perceber a vitalidade urbana de Nova Descoberta que meu grupo percebeu. No entanto, um recurso utilizado pelo grupo deles foi bastante interessante: ao encontrar um folder de venda de um edifício vertical multifamiliar junto aos materiais*

**Figura 22:** Folder anti-empresamento.



*disponíveis da oficina, o grupo percebeu que todo o texto utilizado para vender o empreendimento como um lugar atrativo era baseado em características que de fato existem em uma região de maior saúde social como Nova Descoberta. Assim, eles substituíram as imagens do empreendimento com imagens que fizeram de uma proposta de praça, e possibilitaram que visualizássemos como o que a publicidade estava vendendo é de fato o que a cidade já possui;*

*A proposta do grupo C, por sua vez, voltou-se mais para as inquietações pessoais de cada membro (ainda que essas dialoguem entre si). Destacou-se a apresentação de um boneco de papelão, com arma em riste, asas de plantas de plástico e um escudo estelar-iluminado. Esse boneco, assassino, simboliza o Junkspace como elemento que nega e aniquila a saúde urbana calcada em elementos sobretudo de sociabilidade; carrega um insígnia de luz no peito em alusão aos espaços iluminados, néons, os*



**Figura 23:** Boneco do Junkspace.

*espaços espetacularizados ou luminosos<sup>1</sup> do capital; são travestidos de anjos da sustentabilidade, pois utilizam esse rótulo mais como um selo para agregar valor ao empreendimento do que por promover uma real sustentabilidade, de acordo com seu tripé ambiental-social-econômico.*

---

<sup>1</sup> Espaços luminosos, segundo Ana Clara Torres Ribeiro (2012): “Os espaços luminosos são mais do que espaços simplesmente iluminados. Os espaços luminosos, no meu entender, seriam produtos da razão que amplifica estrategicamente comandos da modernidade. Denotam a força da racionalização emanada do pensamento instrumental, que, ao selecionar o que tem ou não valor, é capaz de seduzir e convencer (...). Os espaços luminosos são, portanto, ativos; mas, a sua condensação de atividades não se traduz em oportunidades de ação plena. Esta se encontra reservada aos que detém o poder de criá-los e mantê-los sob as luzes do sempre mais moderno”.

Aqui, cabe discorrer sobre o papel da imagem tanto para o entendimento do conceito de Koolhaas, quanto para a oficina. Primeiramente, a imagem relaciona-se com os espaços-lixo e com a oficina enquanto representação: Junkspace diz respeito aos espaços produzidos como mercadoria, os quais são ocupados e vivenciados através do consumo territorial ou de bens e serviços. Junkspace é espetacularizado<sup>2</sup>, pois, através do consumo e da privatização, emula vivências da esfera pública em espaços privados, distanciando-se de resoluções reais de questões sócio-espaciais. A imagem enquanto representação relaciona-se ao Junkspace no que diz respeito à ilusão provocada por esse espaço de que ali existe saúde social, de que é possível viver na cidade sem relacionar-se com ela, em uma verdadeira fetichização dos produtos espaciais.

Segundamente, tem-se que a imagem enquanto material físico serve ao reconhecimento, identificação e catalogação dos Junkspaces. Procura-se, através do registro, captar a cidade que se constrói e destrói atualmente. E, para além do registro como forma de inventariar a ex-

---

2 Espetáculo no sentido dado por Guy Debord, que diz: “o espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (1997). Complemento essa ideia citando Paola Berenstein Jacques (2009): “O processo de espetacularização urbana está cada vez mais explícito e sua crítica já se tornou recorrente no meio acadêmico, mesmo que muitas vezes com outros nomes: cidade-cenário, cidade-museu, cidade genérica, cidade-parque-temático, cidade-shopping, em resumo: cidade-espetáculo. Correntes urbanas aparentemente distintas como o planejamento estratégico, o new urbanism, o urbanismo extra large ou o urbanismo corporativo, chegam a um mesmo resultado: a mercantilização espetacular das cidades, o que pode ser visto como um pensamento hegemônico, único ou consensual. Diferentes processos urbanos, tais como: estetização, culturalização, patrimonialização, museificação, musealização, turistificação, gentrificação, privatização, disneylandização, shoppinização, cenograficalização etc, fazem parte, contudo, do mesmo processo de espetacularização das cidades contemporâneas que, por sua vez, é indissociável das estratégias de marketing ou mesmo do que se chama branding (construção de marcas), que buscam construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas de modo a lhes garantir um lugar na geopolítica das redes globalizadas de cidades turísticas e culturais”.

pressão do Junkspace em minha cidade, a imagem é uma ferramenta que possui a possibilidade de construir ou desconstruir discursos e imaginários. Logo, procuro registrar os espaços-lixo não apenas para identificação, mas também para tornar visível questões reais desses espaços em relação à cidade, em um movimento contra-panfletário e de desmistificação do discurso publicitário de fetiche sobre tais empreendimentos - conforme ocorreu na oficina, ao justapor imagens desses espaços sobre o mapa gigante.

Conforme enunciado por um dos participantes, existe uma “colonização do sonho”. A oficina, acredito eu, pode ter influenciado a percepção de que nossos desejos e medos nem sempre são tão nossos, pois são criados por outros que colonizam nossas vontades. Dessa maneira, podemos ser levados a acreditar que “os tempos são assim”, em uma postura que nos afasta da noção de que o espaço que vivemos não é neutro e que relaciona-se com as ordens hegemônicas sociais do local e tempo em que vivemos.

Outro aspecto a salientar é uma necessidade premente da construção uma reflexão da produção e apropriação de nossas cidades na contemporaneidade, que, ao privilegiar a natureza tecnicista, empreendedora e mercadológica, de forma a se buscar caminhos para uma contra-ordem, que fortaleça o uso da rua como espaço por excelência da vitalidade urbana. As discussões desenvolvidas durante a atividade vão diretamente ao encontro desta perspectiva. Neste sentido, salientamos também o caráter salutar destas discussões transporem os muros da universidade: procurar diálogo com outros atores sociais, em outros espaços da cidade. Que se transponham as barreiras entre o que se teoriza e o que se pratica.

RELATO DE EXPERIÊNCIA NÚMERO 2

# MONTAGEM URBANA:

PONTA NEGRA SOB UM OLHAR CALEIDOSCÓPICO

Através de referências metodológicas de trabalhos de composição de fragmentos, como a montagem surrealista empreendida por Georges Bataille e o Atlas Mnemosyne (da memória) de Aby Warburg (2010), bem como da metodologia “Montagem Urbana” empreendida por Paola Berenstein Jacques (2016), este trabalho propõe a utilização da ferramenta da montagem como método de conhecimento e procedimento formal de investigação acerca da produção espacial da cidade contemporânea.

O mote conceitual desta proposta surge da investigação do texto do arquiteto holandês Rem Koolhaas intitulado Junkspace, o qual cita diferentes características dos espaços produzidos na virada do século XX para o XXI, em um discurso acerca de expressões materiais da modernidade dessa época. O desejo de identificar espacialmente as características sócio-espaciais citadas no texto supracitado promoveu a reunião de fragmentos variados como citações, anotações, fotos, folders, etc. Essa coleção (que ainda se encontra em processo de agrupamento) já mostra um potencial como ferramenta de conhecimento que extrapola a proposta de inicial identificação das características do Junkspace: tais fragmentos revelam a possibilidade de ver e apreender a realidade urbana de maneira mais complexa, em conexão com a aparente “desordem” do mundo.

Assim, tanto os novos modos de habitar decorrentes da exploração do solo urbano pelos agentes hegemônicos da produção espacial - prováveis junkspaces ou espaços-lixo, relacionados à vivência urbana limitada pelo consumo e pela privatização dos espaços e da esfera pública - bem como as vivências cidadinas que escapam à essa lógica, são objetos representados pelos diversos objetos da coleção. O processo de montagem-desmontagem-remontagem deverá gerar um atlas, no qual as relações entre os fragmentos deverá, conforme metodologia de Benjamin (2009), Warburg (2010) e Jacques (2016), o qual promoverá o pensar por imagens, elucidando e ilustrando aspectos da cidade contemporânea, bem como permitindo que novos temas e questões venham à luz a partir do próprio processo de montagem.

## Plano de trabalho - Montagem Urbana

*Atlas: forma visual de conhecimento (...) cujo destino é oferecer aos nossos olhos, de maneira sistemática ou problemática - inclusive poética, com risco de ser errática, ou ainda surrealista - toda uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas, como dizia Goethe. (DIDI-HUBERMAN, 2010 apud JACQUES, 2016, p. 65)*

### O que é?

Proposta de trabalho junto ao grupo de pesquisa Encontros de Rua (DARQ - UFRN). O objetivo do trabalho é montar, através da composição de fragmentos que dizem respeito à produção espacial da cidade contemporânea, um atlas visual que proporcione maneiras de ver, apreender e compreender aspectos dessa cidade e de sua experiência urbana.

### Resumo

Partindo de referências de trabalhos de composição de fragmentos, como a montagem surrealista empreendida por Georges Bataille (nas edições da revista *Fragments*) e o Atlas Mnemosyne (da memória) de Aby Warburg, bem como da metodologia "Montagem Urbana" empreendida por Paola Berenstein Jacques, busca-se utilizar a ferramenta da montagem como método de conhecimento e procedimento formal de investigação acerca da produção espacial da cidade contemporânea.

O mote inicial desta proposta surge da investigação do texto *Junkspace*, de Rem Koolhaas, o qual apresenta uma forma fragmentária e que cita diferentes características dos espaços produzidos na virada do século XX para o XXI, em um discurso intrincado acerca de expressões materiais da modernidade de tal época. O desejo de identificar imgeticamente e na literatura de diferentes autores características descritas no texto supracitado promoveu a reunião de fragmentos variados, como citações, anotações, fotos, folders, etc, em uma espécie de coleção que ainda se encontra em processo de reunião sobre a produção espacial Junk. Além disso, o que não é Junk também encontra lugar na coleção através da contraposição do *Junkspace* com o que sobrevive à ele.

O atlas deverá ser composto a partir de relações entre os fragmentos, em uma montagem que estabeleça nexos, harmoniosos ou tensionados, entre eles. Essas relações devem permitir o pensar por imagens, elucidando e ilustrando aspectos da cidade contemporânea a partir do conceito do *Junkspace*, bem como permitindo que novos temas e questões venham à luz a partir do próprio processo de montagem.

### Por que?

O atlas de imagens é tido na bibliografia referenciada como uma ferramenta que possibilita estudos a partir de imagens que não se limita às considerações formais e interpretações estetizantes dessas. Compõe-se, juntamente ao processo de montagem do atlas, uma forma de *pensar por imagens* a qual evoca a lógica fragmentária, de incompletude e efemeridade (devido ao processo contínuo de montagem - desmontagem - remontagem) da própria "modernidade". A montagem, portanto, deixa de ser apenas uma apresentação formal de diferentes fragmentos para revelar modos de pensar, e consequentemente, de narrar a experiência urbana.

Isto posto, justifica-se o interesse por esse modelo de trabalho exatamente por que ele permite uma exploração da produção espacial e da cidade contemporânea a partir de aspectos desta que geralmente "não estão nos livros de História" (KOOLHAAS, 2002, p. 175). Há, então, um uso crítico dos fragmentos, um "processo de montagem: rompe com o naturalismo histórico vulgar; o método da montagem surge assim como uma forma de apreender a complexidade da construção da grande cidade, mas também para 'apreender a construção da história como tal'" (JACQUES, 2016, p. 53).

**Figura 24:** Fragmento do plano de trabalho que originou a oficina "Ponta Negra sob um olhar caleidoscópico".

A cidade contemporânea - entendida como a expressão urbana atual do processo de modernização iniciado em meados do século XIX e das transformações sociais, espaciais, econômicas e políticas decorrentes da revolução material advinda da Revolução Industrial iniciada em tal época - apresenta características múltiplas, e por isso muitas vezes deve ser estudada a partir de uma ótica alinhada à complexidade. Estudar a cidade contemporânea envolve, portanto, metodologias que tenham em vista a não-redução de suas características, relativas tanto aos diferentes territórios e lugares existentes na cidade, como à experiência de habitá-la.

O atlas é tido na bibliografia referenciada como uma ferramenta que possibilita estudos a partir de imagens que não se limitam às considerações formais e interpretações estetizantes dessas. Compõe-se, juntamente ao processo de montagem do atlas, uma forma de pensar por imagens a qual evoca a lógica fragmentária, de incompletude e efemeridade (devido ao processo contínuo de montagem - desmontagem - remontagem) da própria “modernidade”. A montagem, portanto, deixa de ser apenas uma apresentação formal de diferentes fragmentos para revelar modos de pensar, e conseqüentemente, de narrar a experiência urbana.

Isto posto, justifica-se o interesse por esse modelo de trabalho exatamente porque ele permite uma exploração da produção espacial e da cidade contemporânea a partir de aspectos desta que geralmente “não estão nos livros de História” (KOOLHAAS, 2002, p.175). Há, então, um uso crítico dos fragmentos, um “processo de montagem: rompe com o naturalismo histórico vulgar; o método da montagem surge assim como uma forma de apreender a complexidade da construção da grande cidade, mas também para apreender a construção da história como tal” (JACQUES, 2016, p. 53).

Iniciamos nosso trabalho com a visita à um edifício residencial multifamiliar, vertical, incrustado na Vila de Ponta Negra. A Vila de Ponta Negra, localizada na Região Administrativa Sul da cidade, é inicialmente o universo de estudo escolhido para a investigação em campo devido a multiplicidade de atividades e tipos de ocupação ali encontradas. Caracteriza-se por estar em uma região litorânea e ainda abrigar uma antiga vila de pescadores, ao mesmo tempo que é enclausurada

pelos novos edifícios construídos tanto em sua área como no bairro de Ponta Negra. A Vila é também vista na cidade como uma área de grande violência urbana, principalmente relacionada ao tráfico de drogas e a exploração turística que envolve atividades como prostituição.

Morfologicamente, o tecido urbano da Vila apresenta um desenho irregular, e grande parte de suas edificações são térreas, residenciais. A um lado, a Vila está limitada pelo conjunto Alagamar - também do bairro de Ponta Negra - e, ao outro, pelo Morro do Careca e um ambiente de dunas e vegetação com poucas interferências de ocupação humana. Está também bastante próxima de uma área de crescimento da cidade, onde novos condomínios fechados estão sendo implantados. Dessa maneira, A Vila apresenta-se como um núcleo urbano em que ainda encontramos bastante atividades em suas ruas, mas também já começa a receber as mesmas soluções urbanas propostas pelos agentes imobiliários como solução aos problemas do desenvolvimento precário da cidade: condomínios fechados, verticais e horizontais; isolamento urbano em que espaços são designados para atividades específicas.

Assim, após uma deriva urbana pelo bairro, visitamos o edifício vertical supracitado - visita que interessa à discussão do uso do Junkspace como conceito para entender a produção espacial contemporânea. Nessa visita, foi possível notar tantas coisas prosaicas, pequenas, internas ao edifício, onde podemos vislumbrar aspectos apresentados no ensaio de Koolhaas, e também a relação desse edifício com seu entorno - o que corrobora ou não sua classificação enquanto espaço-lixo. Persistentemente, foram fotografadas todas as pequenas e grandes coisas que observamos, compondo uma coleção de imagens que, em um momento posterior, passou por uma seleção para poder ser utilizada na atividade de montagem.

### **Sobre uma composição para ler a cidade**

*Em 11 de abril, iniciamos, às 20h, mais uma reunião do grupo, contando com a presença de Babina (que atualmente mora em Salvador, e por isso participa apenas de algumas discussões nossas). Estávamos também eu (ana lu), Clewton, Maurício, Sarah e Daniel. Primeiramente, discutimos alguns encaminhamentos do Encontros de Rua - propostas de atividades junto ao CREAS, e também o andamento da pesquisa do Atlas urbano da Vila de Ponta Negra.*

*Após essa conversa inicial, surgiu uma dúvida em relação ao processo de montagem que temos intenção de realizar e a metodologia empregada por Jacques, que é nossa referência e que Babina teve um contato mais próximo. Acontece que a metodologia de Jacques é empregada para descobrir questões de pesquisa em uma dada área urbana; No nosso caso, desejamos que esse estudo seja também um encarado já como um resultado - desejamos que o processo de apreensão da cidade, seu registro e coleção de fragmentos, a montagem, desmontagem e remontagem funcionem como um produto que, mesmo que aberto, tenha valor em si mesmo. Esse valor deve ser descoberto e compartilhado na forma de narrativas que surgem (surgirão) durante o processo da atividade, e as narrativas, por sua vez, surgem dos pensamentos que construímos juntos a partir da análise dos fragmentos e das relações que criamos entre eles: as imagens proporcionam um “pensar” que se constrói no processo da montagem e acaba por configurar um método de conhecimento sobre a cidade, sua história e processos de desenvolvimento e habitar.*

*Com todas essas questões e possibilidades no ar, decidimos iniciar naquele momento nossa primeira montagem. O processo foi fluido, e a “mesa” que montamos já mostrou diversas relações entre os espaços de Ponta Negra.*

*Inicialmente, foi escolhida uma imagem que mostra apenas um edifício vertical no meio do tecido urbano ocupado de Ponta Negra, voltado para o mar. Essa imagem trouxe a idéia dos tipos de ocupação realizadas em consonância com seus tempos históricos: a ocupação consolidada, de edifícios com tipologia residencial de poucos pavimentos, espraiada junto à orla - característica da exploração do solo do século XX daquela região - e o edifício de mais de 20 pavimentos, se impondo e avançando sobre a paisagem urbana de outra época bem como do patrimônio natural da cidade - uma espécie de totem simbólico da cada vez mais feroz exploração do solo urbano em época de um neoliberalismo crescente.*

*A essa imagem, seguiu-se a colocação de cartões postais que mostram a Ponta Negra antes da ocupação, e a construção da “estrada de Ponta Negra”. Depois, imagens de construções do século XXI. Percebemos também que havia aí uma relação também entre “dentro” e*

*“fora”*: dentro da Vila de Ponta Negra, as ocupações tradicionais, saindo da Vila, os edifícios e condomínios fechados verticais, multifamiliares; dentro da Vila, o espaço público, o lazer e a ocupação das ruas; fora da vila, (e aqui cabe também um fora metafórico, ainda inserido dentro da vila mas fechado à esta) o espaço privado, interno à muros e programado de acordo com as pretensas necessidades das pessoas do século XXI.

Diante das imagens, notamos como os espaços podem expressar contradições próprias ao sistema em que estamos inseridos: uma das imagens, por exemplo, é de uma varanda de um apartamento de cobertura; nessa varanda há um grande deck, com piscina, e um parapeito alto que acaba por impedir a vista da paisagem desse apartamento que localiza-se no 25o andar de um edifício. O proprietário, ao notar que seu parapeito o impedia de ver o mar e as dunas de Ponta Negra, pintou uma paisagem de praia nesse muro. Assim, configurou-se sua separação da cidade primeiro através dos muros do condomínio, segundo através de seu alto muro pessoal que bloqueia sua visão do patrimônio natural de Ponta Negra - o que, sabemos, é utilizado como ferramenta de valorização de imóveis como esse que a foto retrata. A relação com o mundo, a partir daquela varanda, não é mediada por qualquer coisa como uma janela, mas pela imagem do que de fato está à disposição de quem possui aquele espaço.



**Figura 25:** Processo de Montagem.



Figura 25: Processo de Montagem.

Essa atividade - que ainda continuará a ser desenvolvida pois faz parte de um plano de trabalho do Encontros de Rua que deve estar em vigor até 2018 - enfatizou o conceito de Junkspace diante de uma das discussões que o ensaio empreende, a qual é o estudo das imagens e montagem urbanas e sua relação com a complexidade da cidade contemporânea. A partir das sessões da atividade já realizadas, percebemos que através da composição de fragmentos que dizem respeito à produção espacial da cidade contemporânea, é possível compor maneiras de ver, apreender e compreender aspectos dessa cidade e de sua experiência urbana. Desse modo, a montagem proporcionou a construção de um conhecimento visual que investiga relações espaço-tempo, que nos faz visualizar os espaços e formas da cidade - sempre em relação entre si - como objetos de leitura de nossa atualidade.

### **Remontagem**

No dia 25 de maio, realizamos a segunda experiência de montagem junto ao Encontros de Rua. Nessa reunião, estavam presentes eu (ana lu), Daniel Lucas, Maurício Camargo e o professor José Clewton. Essa segunda experiência foi chamada por nós de “remontagem”, pois trabalha com os mesmos fragmentos utilizados na primeira atividade, com adição de alguns outros – com folders de empreendimentos imobiliários.

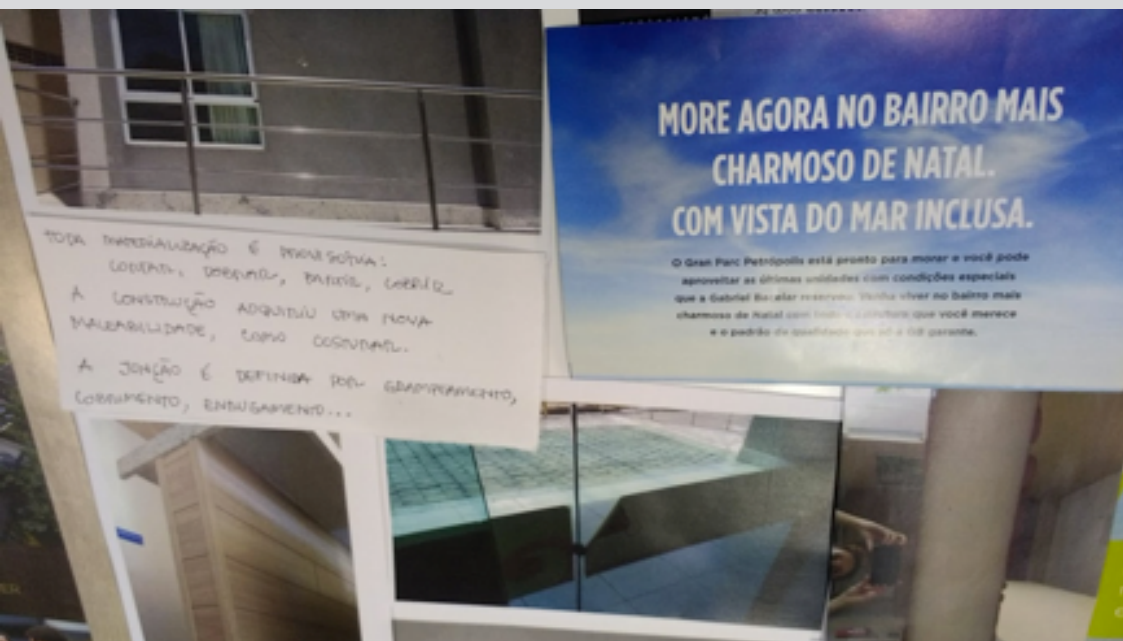
A adição dos folders ocasionou uma relação maior da atividade com o ensaio Junkspace. Assim, o termo não foi apenas um norte de exploração do ambiente urbano a fim de coletar fragmentos, mas também um motivo de relação, de criação de nexos, entre os objetos dispostos na mesa de montagem. A discussão acerca do processo de desenvolvimento social e histórico, vista sob a lente do colapso, foi associada com as características espaciais de lugares que, apesar de novos, já apresentam sinais de ruína.

Trabalhos da professora Ermínia Maricato também foram lembrados, e algumas frases dela, assim como trechos de Junkspace, foram transpostos para a mesa na forma de citações. De uma maneira geral, a relação entre fragmentos que demonstram situações, atividades e espaços que entendemos como tradicionais de uma comunidade, a qual se apropria da rua e a vivencia, foram relacionados às imagens dos

novos empreendimentos que, a partir de fotografias feitas in loco, já demonstram sua decadência lado a lado com os acabamentos reluzentes em aço inox e vidro, e também com as promessas de qualidade de vida utilizadas nos folders publicitários para atribuir um valor além do que o valor de uso para os imóveis que estão sendo vendidos. Essa contraposição entre o que existe além do consumo (o lugar que não é o que foi programado pelo mercado) e as ideias que o mercado se apropria para promover a atividade de consumo nos fez vislumbrar um sentimento acerca da cidade que se constrói que, de certa maneira, espacializa o que é descrito na famosa frase da professora Maricato: “as ideias fora do lugar e o lugar fora das ideias”.



**Figura 26:** Recorte da mesa de Remontagem, em que Junkspace foi citado (I).



**Figura 27:** Recorte da mesa de Remontagem, em que Junkspace foi citado (II).

**Figura 28:** Recorte da mesa da atividade de Remontagem, com citações diversas.

### **Considerações sobre as experiências de método**

A motivação inicial de estudar o fenômeno urbano a partir de Junkspace foi provocada exatamente pelo desejo de compreender as “novas” formas urbanas, ou seja, os espaços construídos contemporaneamente e que, a olhos nus, diferem de espaços de outros tempos não apenas por uma questão de materiais ou estilo, mas também pela relação que estabelecem com o meio urbano.

O reconhecimento e categorização do impacto que essas formas geram no tecido e vida urbana, através de sua estética mas principalmente da lógica que impõem à cidade e ao comportamento de sujeitos, pode ser feito antes mesmo de se saber a quais processos sociais, econômicos e políticos elas correspondem. A variedade tipológica dessas expressões, em que um único estilo específico ligado a determinado movimento estético e político é inexistente, relaciona-se à leitura das cidades contida em Junkspace porque essa é realizada antes por uma abordagem discursiva, sobre a linguagem espacial, do que geográfica ou materialista-histórica (por exemplo).

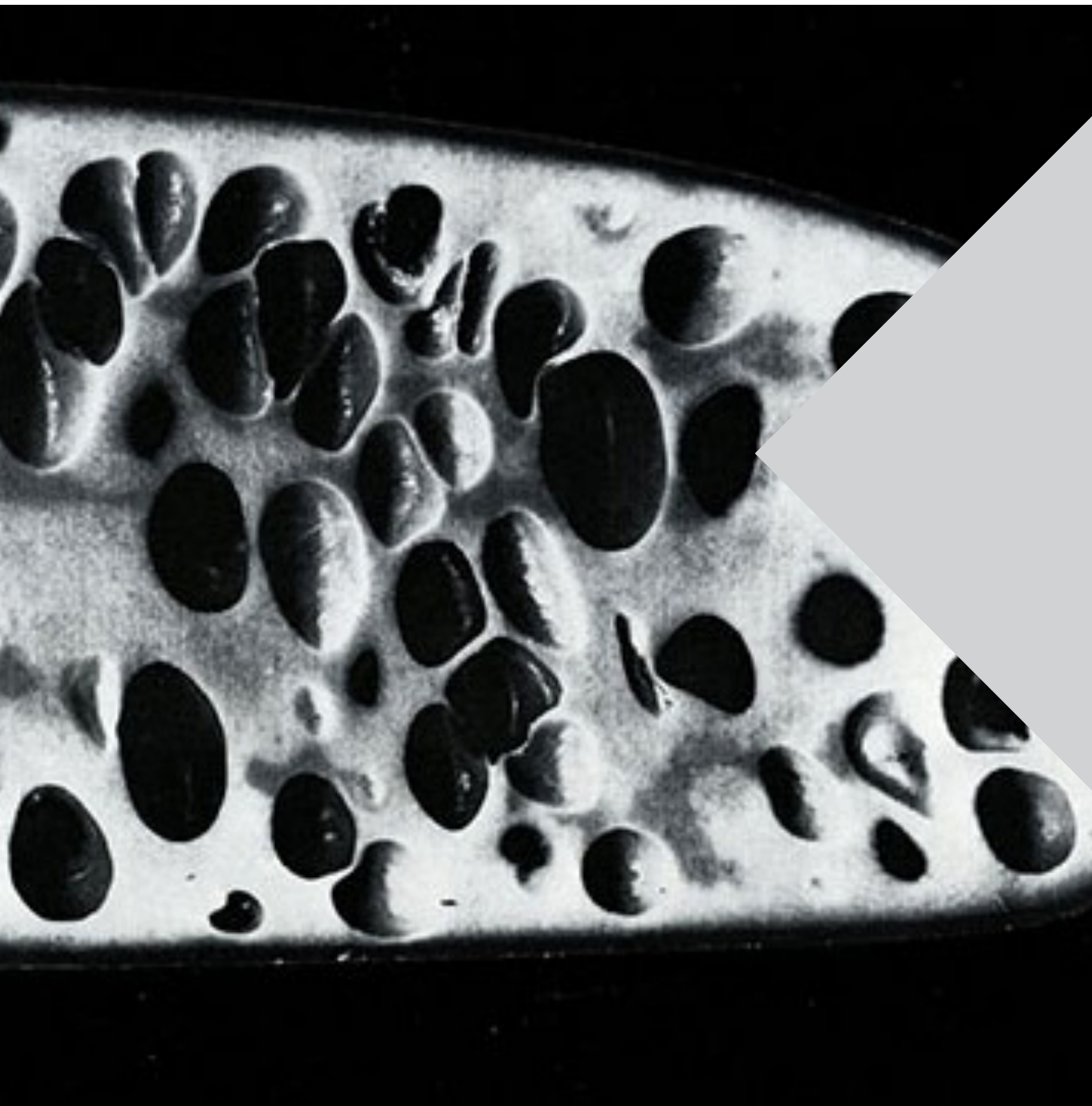
Por isso, o reconhecimento das formas urbanas como expressão de determinado tempo e processo histórico e cultural, através de um método prático que valorize também a experiência em correspondência com a teoria, é um exercício coerente à Junkspace. As duas atividades relatadas mostraram que, longe de esgotar as possibilidades teóricas de Junkspace e de invalidar qualquer outro método de apreensão das formas urbanas, o uso do conceito aqui estudado como categoria da arquitetura enriquece a construção de um olhar crítico sobre a cidade. Ao buscar “o que é Junkspace” e “o que não é Junkspace”, provoca-se uma desnaturalização da imagem urbana propagados por imobiliárias, governos, publicidade e marketing da cidade – inclusive devido ao uso do termo “junk”, carregado dos mais diversos significados. E, uma vez que essa desnaturalização é iniciada, abrem-se caminhos para explorar o que está encoberto pelas formas “lixo”.

É essa exploração que foi realizada por esta pesquisa na etapa seguinte da realização das oficinas, através de trabalho bibliográfico mas tendo em vista as formas categorizadas nos exercícios de método. O “desver” alcançado pela exploração nas oficinas balizou o caminho teórico subsequente desta pesquisa, além dos temas centrais ao ensaio

de Koolhaas. Assim, adentramos em um estudo historiográfico que parte do entendimento das formas urbanas como expressão de uma época, em que as próprias formas já designam os processos hegemônicos existentes.

A experiência Natal: cidade-colagem, após ter sido apresentada como artigo no Urbicentros V, realizado em novembro de 2016 em João Pessoa/PB, chegou a ser replicada por uma professora de Planejamento Urbano de uma Universidade de Campina Grande. Ela apropriou-se do método que utilizamos, plotou um mapa gigante de sua cidade, e executou a experiência com seus alunos, demonstrando o potencial educativo que tanto da ferramenta do mapa como da categorização de espaços urbanos a partir de Junkspace.

Assim, se por um lado o exercício de categorização pode limitar o entendimento do ensaio de Koolhaas, ao utilizá-lo como ferramenta de leitura sobre o fenômeno urbano contemporâneo e sua materialidade, por outro ela pode suscitar questões pertinentes à compreensão desse fenômeno, mesmo que simplifique o entendimento de Junkspace a uma leitura do espaço construído. Nesse processo, enriquecemos em possibilidades de troca de conhecimento e experiência, bem como de criação de novas abordagens historiográficas para o fenômeno urbano.



PARTE  
DOIS

# IMAGEM

**Figura 29:** Figura 26: Liliane Terrier, fotocópia de uma peça de queijo emental, 1984.

*Em 1985, o filósofo francês Jean-François Lyotard organizou, no Centro Pompidou de Paris, uma exposição intitulada Os imateriais. Em um cenário gigantesco, foi apresentada a sua tese da pós-modernidade, sintetizada em um catálogo magnífico. Poderiam ser evocadas muitas de suas páginas, mas uma me parece especialmente significativa: a fotografia da fotocópia de um pedaço de queijo. A epígrafe explicava que para se obter a reprodução plana de um objeto basta apoiá-lo no vidro de uma fotocopadora. Este jogo de espelhos, no qual a impressão gráfica de uma fotografia reproduzia a fotocópia de um objeto, explica a época. Não se trata de um simulacro, e sim de uma série de reproduções na qual uma imagem gera outra imagem que gera outra imagem, potencialmente até o infinito. (SARLO, Beatriz. 2005, p. 94)*

*Mas, quando, em meados do século XIX, o padrão parecia estar, afinal, ao nosso alcance, o recuo das antigas ilusões religiosas e políticas em face da investida do pensamento científico e humanístico não criou – como se previra – deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era da descrença reforçou a lealdade às imagens [...] Fauerbach observa a respeito da ‘nossa era’ que ela ‘prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser’ – ao mesmo tempo que tem perfeita consciência disso. E seu lamento premonitório transformou-se, no século XX, num diagnóstico amplamente aceito: uma sociedade se torna ‘moderna’ quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobijados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. (SONTAG, Susan. 2004, p. 169-170).*

Uma discussão teórica que parte do conceito de “imagem” possui muitos caminhos possíveis para seu desenvolvimento. À parte de um debate instrumental, sobre a produção de imagens decorrente do avanço técnico de dispositivos, a noção de imagem associada à ideia de representação, de algo simbólico que ultrapassa a materialidade de um objeto, é pertinente à apreensão de Junkspace.

Conforme debatido por seus críticos, Junkspace diz respeito ao campo de discussão da imagem da mercadoria, ao valor que essa possui quando está sob o regime do capital. Esse valor imagético ultrapassa o valor utilitário e de suas propriedades físicas, e serve à alienação

da classe trabalhadora sobre o que ela mesma produziu. Outro tema central ao ensaio de Koolhaas é a modernidade, a qual, dentro do desenvolvimento capitalista, encontra expressão nos fatos concretos e suas transformações – modernizações - quando esses estão dentro de tal sistema. Ademais desse conteúdo, a própria forma textual de *Junkspace* remete a estratégias de escrita alegóricas, e portanto imagéticas, como as utilizadas por Walter Benjamin na busca que ele realizou para escrever uma História distante da racionalidade cientificista e progressista.

Dessa maneira, esta segunda parte da dissertação inicia-se com uma discussão de conceitos do “pensar por imagens”, bem como da filosofia e crítica da História benjaminianos. Essas temáticas entrelaçam-se no trabalho do autor alemão porque, para ele, o modo de pensar uma época é contido nas próprias formas dessa época – e a História é uma delas. Por isso, o escrever e o narrar, suas linguagens e conteúdos, não são vazios da cultura onde estão inseridos – cultura moderna e do capitalismo industrial, na conjuntura em que viveu Benjamin.

A aproximação teórica e metodológica desse autor com Rem Koolhaas, salvo a distância temporal e política existente entre seus trabalhos, justifica-se pelo modo que os dois escolhem para expressar seus pensamentos, de estratégia fundamentalmente alegórica e de inspiração surrealista (além disso, os dois autores trabalham sobre um mesmo centro temático, relativo a modernidade). Tanto para Benjamin como para o arquiteto holandês, o conceito e a forma de expressão textual relativos a “imagem” não funcionam na qualidade de instrumentos de discussão de aparências e estilos, mas conforme ferramentas de pensamento as quais perpassam temas da esfera estética sem limitar-se à ela, alcançando outras disciplinas. A forma de conhecimento advinda do pensar por imagens tributário à Benjamin - ainda que isso ocorra involuntariamente em Koolhaas - busca relacionar “os extremos da materialidade com os do significado” (SARLO, 2013, p.57) em um conhecimento que busca desvelar a configuração do tempo presente da história.

A discussão da temática “imagem” em *Junkspace* parte do entendimento de que o texto de Koolhaas mimetiza a produção espacial do início do século XXI, com o ritmo, dificuldade de leitura, neologismos, apresentação pretensiosa mas pobre em design, e com seu conteúdo. *Junkspace*, para Jameson (2003), é uma imagem da imagem (assim como as alegorias e imagens de pensamento de Benjamin). E,

por ter essa condição, promove um distanciamento crítico-conceitual acerca do tema principal de Junkspace – o processo de transformação das relações sociais e espaciais em *commodities*. Esse distanciamento crítico devolve “a ideia de mercadoria à sua posição original na relação de troca conceitual”, ou seja, re-velam que “o que fazemos com a mercadoria, enquanto imagens, é não olhar para elas” (JAMESON, 2003, p.08).

Esta parte da dissertação, portanto, aproveita a distância crítico-conceitual dada por Junkspace para devolver conceitualmente o valor imagético das formas espaciais do capital do interstício temporal do final do século XX e começo do XXI. Desse modo, buscamos construir um olhar sobre o fenômeno urbano e a arquitetura contemporânea que capte aspectos específicos dessa produção, de sua configuração nas cidades, tendo em mente o papel do valor representativo de objetos e fatos cotidianos no estabelecimento de uma cultura e suas respectivas formas.

Em um primeiro bloco de texto, abordaremos conceitos importantes ao “pensar por imagens” benjaminiano, e apontaremos as bases de sua crítica à modernidade, para construir um debate teórico que serve ao objetivo de identificar, categorizar e apontar Junkspace nas dimensões discursiva e de fatos concretos da vida urbana. Já no bloco subsequente, seguiremos o desenvolvimento cronológico da modernidade pelo século XX até alcançar a virada desse para o século XXI, quando Junkspace foi publicado. Nesse ponto, o aporte teórico do trabalho será ampliado pela discussão das mutações da modernidade designadas por conceitos de pós-modernidade e hipermodernidade, além do apontamento e argumentação sobre algumas manifestações dessas transformações, as quais justificam o uso de tais nomeações no período histórico em que vivemos. A discussão desse período e de suas manifestações é delineada em relação a leituras sobre arquitetura, cidade, tecnologia e internet, presentes em Junkspace e relevantes para entender a lógica que estrutura-se pelas cidades globalmente na contemporaneidade. Ao final desta parte, ambicionamos ter estabelecido um acumulado teórico que enriqueça o debate acerca da arquitetura e do fenômeno urbano contemporâneos, e que balize o olhar para a aplicação de Junkspace como categoria da arquitetura, a ser esboçado nas seções seguintes deste trabalho.

# 3. BREVE DISCUSSÃO ACERCA DO *PENSAR POR IMAGENS* DE W.B.

Este bloco de discussão explana conceitos basilares para a delimitação do papel da imagem na constituição, entendimento e desdobramentos de Junkspace, fundamentados no método do pensar por imagens do autor alemão Walter Benjamin. Primeiramente, serão apresentados os termos “fantasmagoria” e “imagem dialética”, de acordo com a relação que eles tiveram com modos de apreender e interpretar a dimensão concreta das cidades do século XIX; concomitantemente a essa explicação, esses conceitos são transpostos para a contemporaneidade, de modo a verificar como eles podem ainda servir a uma leitura de mundo em que a ideologia capitalista é descortinada. Segundamente, discutiremos o entendimento da modernidade a partir da perspectiva do mesmo autor alemão, que questiona a interpretação compreende uma interpretação do processo histórico e cultural decorrente da industrialização como algo dotado de uma racionalidade universal evolutiva e homogênea. Essa problematização é feita a partir do método das imagens de pensamento apresentado na primeira seção, e sob um prisma estético e político. Delineamos, desse modo, os alicerces para questionar o conceito de modernidade e como as múltiplas interpretações dele alcançam nossa época, influenciando o desenvolvimento cultural atual.

## *Fantasmagoria e Imagem dialética*

Ao confrontar imagens publicitárias de empreendimentos imobiliários, dispostas em *folders* de papel couchê ou, atualmente, através de mensagens *spam* que chegam às caixas de entrada de emails, nos deparamos com a oferta de apartamentos, terrenos ou casas que, de acordo com as imagens e o discurso adotado na publicidade, prometem concretizar o que seria um sonho coletivo de “exclusividade, espaço e segurança”, em um reduto urbano fechado que guardaria características próximas a ideia de idílio natural.

Esses *folders* demonstram que, além da oferta de moradia e de infraestrutura em um território privado, há também, no conteúdo dessa oferta, o oferecimento de alguma outra coisa que vai além da mercantilização do abrigo. Ao analisar chamadas publicitárias dos primeiros condomínios fechados brasileiros, Christian Dunker, professor de psicanálise da USP, afirma: “as chamadas enalteciam a ideia de que em um condomínio os problemas cruciais para a classe média seriam resolvidos conjuntamente: a segurança e o acesso a serviços” (2015, p.

49). Exclusividade e segurança, associados a uma promessa de que o condomínio guarda ainda resquícios de uma vida junto à natureza ao mesmo tempo que oferece facilidades urbanas, são reguladas com importantes códigos de conduta próprios de cada um desses enclaves. Dunker, no livro “Mal-estar, sofrimento e sintoma” (2015) caracteriza o que é ofertado junto à moradia em um condomínio fechado típico das classes *A* e *B*:

*A polícia parece presente, apesar de particular. As ruas estão bem pavimentadas e sinalizadas, em que pese o leve excesso de mensagens indicando caminhos e condições de uso. As casas exibem seu indefectível jardim frontal, sem cercas. Tudo é o mais funcional, administrado e limpo. A imagem dessa ilha de serenidade captura as ilusões de um sonho brasileiro mediano de consumo. Uma região, isolada do resto, onde se poderia livremente exercer a convivência e o sentido de comunidade entre iguais. Um retorno para a natureza, uma vida com menos preocupação, plena de lazer na convivência entre semelhantes. (DUNKER, C. I. L. 2015, p. 47)*

A vida auto-segregada propiciada pelos condomínios fechados, possível a partir do consumo de um uma parcela espacial de um dado território, não pode deixar de ser considerada como uma expressão sócio-espacial de valores e especificidades da atualidade. Essa conjuntura, no âmbito brasileiro, remonta ao surgimento do primeiro condomínio fechado em nosso país, construído em 1973 em São Paulo. Seu programa recuperava o ideal de modernização com o planejamento de espaços setorizados e funcionais adequados a uma organização da vida das pessoas que escolhiam morar ali, regulados pelas mais diversas formas de controle. Para Dunker, depois de Brasília, O Alphaville – provavelmente o modelo mais difundido de condomínio brasileiro – tornou-se “um signo maior de nossa capacidade de planejamento e construção de novas formas de vida” (2015, p48).

O livro de Dunker toma o crescimento dos condomínios fechados no Brasil em paralelo ao avanço da clínica psicanalítica no país, em uma excursão teórica sobre as relações psicológicas, sociais e espaciais da desigualdade social próprias de nossa cultura. O condomínio fechado, com sua tipologia, muros, regulamentos, e a figura central do síndico, é – e aqui apontamos de modo generalista – um instrumento de

determinação psicológica e social diante do caos urbano e da profunda violência a qual estamos submetidos, uma ilha de definições em meio à entropia das cidades. Dunker utiliza extensivamente a imagem do condomínio - a ilustração publicitária, mas também a imagem mental que construímos coletivamente acerca dessas espaços, além da simbologia deles - para nos fazer refletir quanto à nossas paisagens mentais e materiais. Tal reflexão é construída, sobremaneira, a partir de um método em que a dimensão factual das aparências concretas da vida participa como objeto de sua pesquisa.

Sob essa perspectiva, entendemos que a análise de um determinado espaço como expressão da cultura e valores sociais de uma época não é assunto novo: anteriormente à Dunker, Gilberto Freyre, por exemplo, já havia desenvolvido uma investigação de inspiração semelhante ao método de observação factual social através dos espaços, principalmente ao escrever “Sobrados e mucambos”. Nesse livro, Freyre contrapôs as principais tipologias edilícias do Brasil da primeira metade do século XIX, relacionando o sobrado e o cortiço ao mucambo, bem como ao chalé, a casa térrea, a casa de sítio ou de chácara ao sobrado urbano patriarcal (DE ARAGÃO, S. 2009, p.116). Solange de Aragão (2009) comenta que Freyre buscou “reconstruir e interpretar a sociedade brasileira patriarcal a partir dos contrastes entre tipos de habitação e formas de habitar, entre tipos de residência e formas de vida” (p. 103). Portanto, a casa brasileira foi, pelo autor pernambucano, apreendida como critério de análise da sociedade já no começo do século XX.

Sobre essa questão de método, em que o espaço construído é tomado como expressão de uma certa época para a investigação de uma história que articule-se mais por imagens – fragmentos da realidade ou do passado que, quando separados de seu contexto e olhados detidamente, seriam capazes de desfazer ilusões, falsas consciências, fetiches - do que conceitos, há ainda outros exemplos de fundamental importância para a historiografia. Essa abordagem relacionada a “imagem” foi discutida por Walter Benjamin no começo do século XX, e difundida numerosamente por estudiosos subsequentes à ele. Apesar do debate acerca desse tema já ser extenso, não é demais lembrar que o crítico alemão tomou abordagens da fisiognomia seiscentista (herdeira da época da estruturação do aparato de conhecimentos burgueses), do materialismo histórico, da psicologia do século XX e da filosofia idealista para escrever a partir dessa abordagem mais “imagética”, em busca de evitar digressões teóricas e com o objetivo de alcançar a

demonstração dos fatos já como teoria<sup>1</sup>. Segundo Susan Buck-Morss, Benjamin ainda foi influenciado por Goethe e por Georg Simmel; esse último salienta, a respeito da tomada da objetividade como dimensão teórica, que devido a isso ocorre uma “virada notável na questão do conhecimento” (1995, p. 90).

No tocante ao método benjaminiano de “pensar por imagens”, Willi Bolle explica:

*Genericamente falando, a fisionomia benjaminiana é uma espécie de ‘especulação’ das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens preñes de história. Ela tem sua razão de ser na especificidade do seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A ‘imagem’ é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” – com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana”. (BOLLE, Willi. Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin. Edusp, 2000, p. 42-43).*

Otília Arantes (2011) aponta que o termo “imagem”, em Benjamin, remete às composições alegóricas de Baudelaire, em que cenas, fragmentos – imagens - são extraídas de suas circunstâncias originais, e por isso, “saltam” desse contexto, estando ele situado no passado ou no presente. Nesse salto, cria-se uma distância crítica em que é possível visualizar os fragmentos sob outro prisma, desmistificando, por exemplo, o mundo das mercadorias que Benjamin anteviu através das Passagens parisienses. “Olhando para a história, as imagens não seriam nada mais nada menos que a ‘dialética na imobilidade’ (ARANTES,

---

<sup>1</sup> Essa abordagem metodológica remonta à Goethe, de quem tanto Benjamin como Georg Simmel são influenciados. Goethe, em seus estudos sobre a morfologia da natureza, observou que enquanto na química e física o objeto de estudo são abstrações cognitivas construídas pelo sujeito, na biologia o objeto é imediatamente percebido, e é irreduzível: “a coisa mais importante é entender que tudo o que é factual é teoria. O azul do céu revela a lei fundamental da cromática. Nós não procuramos mais nada por trás dos fenômenos: eles mesmos são teoria”. (BUCK-MORSS, Susan. Dialética de la mirada, 1995, p. 89)

2011, p. 14). Dialética porque Benjamin sempre apostou na crítica como força mobilizadora, e, se por um lado o desvelamento de objetos de um contexto urbano revela seu caráter de fetiche, por outro ele inspira a possibilidade de recriação das relações mercantilizadas. A imobilidade, por sua vez, relaciona-se ao “tempo do agora” – outro entendimento importante à crítica Benjaminiana da história e de sua escrita – onde a teoria encontra o fragmento imagético e traduz-se nele. A imagem deixa de ser uma espécie de memória que encobre alguma coisa e passa a ser o meio de reflexão.

Na década de 1930 – a mesma da publicação original de “Sobrados e mucambos” – Benjamin escreveu dois ensaios acerca da Paris oitocentista. Publicados em 1935 e 1939 – sendo essa última versão não apenas uma revisão e atualização do primeiro ensaio, mas um texto praticamente novo - os *exposés* “Paris, capital do século XIX”, discorrem sobre as construções de galerias comerciais na capital francesa, em uma narrativa investigativa que parte da percepção sobre o mundo para desenvolver uma crítica estética<sup>2</sup> e histórica. As “passagens”, ou galerias comerciais cobertas, são descritas por Benjamin como:

*[...] uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem sua luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura (BENJAMIN, W. 2006, p. 77-78).*

É a partir da percepção sobre as passagens, essas arquiteturas tornadas possíveis devido ao crescimento da indústria têxtil e, conseqüentemente, da moda, bem como da tecnologia construtiva do ferro, que Benjamin inicia seu argumento acerca do caráter fetichizado da

---

2 “De um ponto de vista sistemático, o centro de todo seu trabalho de reflexão é constituído pela questão da obra de arte. [...] A aporia fundamental do pensamento benjaminiano se estabelece em torno de uma necessidade filosófica da arte, formulada em nome da verdade, e de uma necessidade de reduzir a ambigüidade e as ilusões que se vinculam à arte, em nome dessa mesma verdade. (ROCHLITZ, Rainer; ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortiz. **O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin**. EDUSC, 2003, p. 348-349).

mercadoria. O crítico alemão, entretanto, associa a idealização do valor de troca da mercadoria ao conceito de “fantasmagoria” e não de fetiche. Na fantasmagoria benjaminiana existe uma marca dialética própria à intenção de seu autor de escrever uma crítica mobilizadora, marca que a diferencia da noção de fetiche marxista: por um lado, a fantasmagoria revela a alienação entre produtor e produto, e por outro, demonstra o potencial latente da revolução que coexiste à alienação – só é possível descobrir o que está encoberto, camuflado; ou, o véu que esconde é simultaneamente a condição que possibilita a aparição. Diante desse entendimento, Benjamin recorre a noções de psicanálise freudiana para fundamentar seu conceito de base materialista, e explora ideias de “sonho”, “iluminação” e “despertar” em sincronia com a concepção abstrata de valor de mercadoria.

Rainer Rochlitz, filósofo francês responsável por um estudo sistematizado da obra benjaminiana (*O desencantamento da arte*, 2003), explica que Benjamin apropria-se da relação filosófica de sonho(-sono)-despertar, sendo o sonho o estado ilusório da subjetividade, e o despertar, o estado da lucidez racional onde não há ilusão. Para Benjamin, os fenômenos - sejam eles obras de arte, mercadorias modernas, práticas sociais ou relações históricas - possuem ao mesmo tempo um conteúdo de verdade e o disfarce de um véu, fazendo-se necessário uma operação destrutiva para revelá-los sob uma luz crítica. Seus escritos, portanto, estão pareados com essa operação:

*[Benjamin] tenta, aqui, aplicar esse método crítico à sociedade em seu conjunto que, em seu estado de sonho e ilusão, é, de certa forma, uma obra de arte que é preciso submeter a um processo de ‘mortificação’. O trabalho destrutivo do tempo histórico transformou-se em dinâmicas das forças produtivas, desta técnica que, de seu lado, tende a apagar o aspecto mistificador da arte na arquitetura, no urbanismo, nos objetos de uso e nos interiores [...] Extraíndo o conteúdo de verdade das imagens, Benjamin tenta favorecer o despertar da sociedade (ROCHLITZ, R. 2003, p. 236).*

Portanto, o conceito de fantasmagoria diferencia-se da ideia de fetiche defendida por Marx, pois envolve um conhecimento psicanalítico freudiano em seu escopo, o qual coloca uma noção de “iluminação” e “despertar” junto ao valor místico da mercadoria. E, como Benjamin

procurava colocar seu pensamento a serviço da transformação social, ele se responsabiliza por destruir o véu que envolve as mercadorias de maneira a acobertar as verdadeiras relações produtivas e sociais, na construção de uma outra história. A Fantasmagoria é um conceito, sobretudo, que serve a crítica da história hegemônica:

*Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagorias. (BENJAMIN, 2006, p.53)*

A fantasmagoria, um termo que remete aos espetáculos de ilusão de ótica em que uma lanterna mágica conjurava imagens sobrenaturais em um teatro pouco iluminado, manifesta um fenômeno de mediação de imagens pelo meio técnico - tanto no caso do espetáculo mágico, como no caso do conceito discutido no *exposé* de 1939. Nesse ponto, Benjamin contribui à crítica do materialismo histórico, pois, assim como Robertson (o principal empresário à frente dos shows de fantasmagoria do século XVIII), o crítico alemão “transmuta eventos e formas de sua história recente em aparições estéticas” (COHEN, M. 1989, p. 92). Na sessão “Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos de futuro, Nilismo antropológico, Jung” de *Passagen-Werk*, Benjamin aponta:

*A primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infra-estrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem as condições de maneira falsa e deformada vai além. A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão — exatamente como o estômago estufado de um homem que*



**Figura 30:** Espetáculo de fantasmagoria do começo do século XIX.

*dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação. (BENJAMIN, W. 2006, p437)*

A fantasmagoria não é simplesmente uma projeção, um reflexo do mundo objetivo, mas a expressão desse mundo, “sua representação mediada através de imaginativos processos subjetivos” (COHEN, 1989, p. 94). A fantasmagoria seria a forma expressiva dos produtos culturais e mercadológicos do século XIX. No *exposé* de 1939, Benjamin relata ainda que existem “fantasmagorias do mercado”, e “fantasmagorias da própria civilização”. O primeiro tipo tem, nas galerias parisienses e também nas exposições universais, seus principais emblemas: através da exibição em estruturas que estimulavam o trânsito de pessoas ao invés de sua permanência, tanto as passagens, com suas vitrines e suas formas arquitetônicas, como as exposições universais, com seu caráter inerentemente temporário, estimulavam a idealização da mercadoria. No caso específico das exposições, adiciona-se “uma combinação de maquinaria tecnológica e galeria de arte, canhões militares e moda, negócios e prazer, sintetizados em uma fascinante experiência visual” (BUCK-MORSS, 1995, p.102), combinação que tornava espetacular a experiência visual de um local de promoção de produtos. Em “Paris, capital do século XIX” (1939), Benjamin observa:

*As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa a segundo plano. As exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele: é proibido tocar nos objetos expostos.” Assim, elas dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair. (BENJAMIN, 2006, p.57)*

Susan Buck-Morss, intelectual e professora estado-unidense, relata ainda que, durante as exposições internacionais, ingressos eram distribuídos para trabalhadores entrarem nos pavilhões gratuitamente – na exposição de Paris de 1867, dos 15 milhões de visitantes, 400 mil foram operários que entraram sem pagar - de modo que os patrocí-

nadores, empresários e governos, promoviam uma verdadeira “peregrinação a esses altares da indústria”, onde os operários poderiam “contemplar as maravilhas que sua própria classe havia produzido mas que [a classe dominante] não podia permitir que a ela possuísse, ou a maravilhar-se com as máquinas destinadas a rechaçá-los” (1995, p. 102). As exposições internacionais, que traziam os produtos da mais alta tecnologia e cultura de sua época ao olhar público, eram responsáveis por demonstrar a promessa de progresso social e econômico às massas. O fato de serem frequentadas pelo proletariado através de doações da classe dominante já demonstrava uma cooptação do potencial revolucionário daqueles, uma vez que criava-se uma ilusão de que os produtos expostos estariam à disposição de todos. Essa seria, por exemplo, uma ação que resultava em um incremento da fantasmagoria da indistinção de classes:

*O brilho urbano e o luxo não eram novos na história, mas o acesso secular, público, era. O esplendor da cidade moderna poderia ser experimentado por qualquer um que passasse por suas avenidas e parques, ou que visitasse suas grandes lojas, museus, galerias de arte e monumentos nacionais. Paris, “uma cidade-espelhos”, deslumbrou a multidão, mas ao mesmo tempo os enganou. A Cidade Luz, no intervalo de um século, apagou a escuridão da noite - primeiro com lâmpadas a gás, depois com eletricidade, depois com luzes de néon. A cidade-espelho, onde a própria multidão se tornou um espetáculo, refletia a imagem das pessoas como consumidores, e não como produtoras, e mantinha as relações de produção do outro lado do espelho virtualmente invisíveis. (BUCK-MORSS, 1995, p. 98).*

Quanto à fantasmagoria da civilização, Benjamin recobra as transformações urbanas feitas em Paris pelo Barão de Haussmann, em que o embelezamento da cidade, com a abertura de grandes avenidas, construção de *boulevards* e de novos edifícios, serviam à estratégia de evitar uma guerra civil, tornando praticamente impossível o levante de barricadas feitas por populares. Em consequência às reformas de Haussmann, os bairros de Paris perderam sua fisionomia própria devido às inúmeras demolições e expropriações, além da expulsão dos operários para os subúrbios. Entretanto, “esse brilho e esse esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias, e o sentimento ilusório de sua segurança, não estão ao abrigo de ameaças” (BENJA-



**Figura 31:** Comuna de Paris: Figura representando a participação feminina e fotografia de uma barricada de 1871.

MIN, 2006, p. 54). De fato, em 1871, a queda do Segundo Império e o estabelecimento da Comuna de Paris provou ser possível subverter as estratégias de guerra camufladas de melhorias urbanas do Barão de Haussmann, através de insurreição e barricadas.

Para Benjamin, o período de 1831 a 1871 põe fim à fantasmagoria do proletariado acerca da burguesia, e em consequência estabelece-se a Comuna de Paris: revela-se a ilusão de que as duas classes supracitadas estariam unidas por uma mesma ideologia a fim de concluir a “obra” iniciada pela Revolução Francesa em 1789. Cai por terra a noção de igualdade entre essas classes perante o Estado, e perante um projeto revolucionário – a fantasmagoria da civilização. Cohen postula que, a partir da atividade crítica constituída pela ideia de fantasmagoria, Benjamin “transgride não apenas uma oposição conceitual fundamental à epistemologia iluminista, mas também as práticas físicas que o discurso iluminista invoca para infundir seus conceitos com a vida” (1989, p. 103). É que, pela noção de fantasmagoria, demonstra-se que o espaço urbano e sua produção não são neutros, mas expressão de uma dinâmica política - assim como as políticas públicas, e produtos e mercadorias diversos. O caráter de espetáculo e a noção de progresso esvaziam o conteúdo político de tais formas, através do véu da fantasmagoria.

Por fim, “fantasmagoria” aparece no ensaio de 1939 como uma chave metodológica a qual promove um “vislumbre” e uma análise da expressão dos produtos da cultura mercadológica do séc. XIX – a moda, a arquitetura e o espaço urbano são alguns desses produtos, passíveis de atenção. Diferente do conceito de Fantasmagoria debatido em Marx<sup>3</sup>, o conceito Benjaminiano relaciona-se com uma experiência de percepção – e por isso também estética, dentro da busca filosófica de Benjamin das interseções entre história e filosofia da arte – e vai além do que seria uma transposição ideológica da base para a su-

<sup>3</sup> O conceito de Fantasmagoria de Marx, encontrado desde seus escritos do “Do 18 de brumário de Luís Bonaparte”, fala sobre o fenômeno da ideologia da superestrutura, a qual reflete as relações de base de maneira distorcida, ou seja, da transposição ideológica da realidade material para o mundo da mercadoria. Este trabalho não debaterá esse conceito, mas alinha-se às interpretações de Benjamin sobre ele, que, de acordo com Margaret Cohen (1989), estende a noção de Fantasmagoria em Marx para uma chave de leitura que desafia a posição iluminista entre misticismo ideológico e crítica cultural.

perestruturadora, pois, enquanto essa transposição seria mimética, a “presença perceptível” da fantasmagoria revelaria os eventos destrutivos da história como expressões das relações históricas e sociais; revelaria, ainda, as ruínas existentes em todo entretenimento e objeto cultural.

Para Benjamin, os meios de produção e comunicação da “era da reprodutibilidade técnica” interferem e não apenas condicionam e mediam a percepção do mundo moderno, pois são expressão, meio de reflexão desse mundo: “Fantasmagorias são as imagens mágicas do século, imagens de desejo do coletivo por intermédio das quais este procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção” (BENJAMIN, 2006, p. 24). Como ilustrou Buck-Morss:

*Benjamin descreveu como “fantasmagoria” o espetáculo de Paris - a lanterna mágica da ilusão ótica, com sua alteração de tamanhos e formas. Marx usou o termo “fantasmagoria” para se referir à aparência enganosa das mercadorias como “fetiches” no mercado. As entradas do Passagen-Werk citam as passagens relevantes do Capital sobre o fetichismo da mercadoria, o qual descreve como o valor da troca esconde a fonte de valor no trabalho produtivo. Mas, para Benjamin, cujo ponto de partida era uma filosofia da experiência histórica antes que uma análise econômica do capital, a chave para as novas fantasmagorias urbanas radicava-se não tanto na mercadoria-no-mercado como na mercadoria-em-exibição, onde o valor de troca e o valor do uso perdiam todo significado prático, e entrava em jogo o puro valor representacional. Tudo o que era desejável, do sexo ao status social, poderia ser transformado em uma mercadoria, como um fetiche-em-exibição que mantinha a multidão subjugada, mesmo quando a posse pessoal estava muito longe de seu alcance. Na realidade, um preço inatingível apenas reforça o valor simbólico de uma mercadoria. Além disso, quando a novidade se torna um fetiche, a própria história se torna uma manifestação da forma de mercadoria. (BUCK-MORSS, 1995, p. 98).*

Por fim, Benjamin chega à questão da crítica positivista às noções de progresso e história. O progresso, sob tais prismas, seria a fantasmagoria da própria história; e, o “pensar por imagens” contido na visão dialética promovida pelo signo fantasmagórico de objetos da cultura de massa, seria a fonte de conhecimento necessária ao rompimento da linearidade histórica.

Ao final do *exposé* de 1939, o autor alemão aponta que “o mundo dominado por essas fantasmagorias [a ilusão do avanço técnico igualado a transformação da ordem social] é a modernidade” (BENJAMIN, 2006, p. 67). Contemporaneamente, é preciso reler os trabalhos de Benjamin para que eles sejam coerentes às relações históricas entre objeto e classe e entre as classes do nosso tempo. Sob o nosso prisma, essas relações ainda correspondem à modernidade atual, entretanto existem também outros processos que precisam ser levados em conta ao trazer o conceito de fantasmagoria, fetiche da mercadoria, etc. ao século XXI. Arantes, ao escrever sobre o urbanismo chinês do início da década de 2000, demonstra como o “pensar por imagens” benjaminiano pode ser pertinente à apreensão e crítica do fenômeno urbano contemporâneo:

*“Numa palavra: quanto maior, melhor! Tudo indica que estamos ingressando numa nova onda de fantasmagoria cósmica, governada também por uma megalomania de proporções siderais, impulsionada pelo fetiche dos ‘número puros, da abundância, do excesso, da mera expansão espacial’, nas palavras de Walter Benjamin, comentando a Paris de Haussmann, mas glosando, involuntariamente, o Fausto do último ato de sua ‘colonização’ do universo. Não será demais recordar igualmente que, no auge por assim dizer imperialista – afinal a Grande Guerra assim findara – da primeira onda de investimento capitalista do espaço urbano, o Luckács da História e Consciência de Classe chegara à idéia de ‘reificação’ e a toda sua carga de alienação e prenúncio de explosão emancipatória, refletindo também sobre a decidida conotação espacial da abstração avassaladora em que se consumiam as novas relações sociais. Arrematava, assim, as visões inaugurais de Simmel sobre o vínculo intrínseco entre a metrópole e a abstração da economia monetária”. (ARANTES, O. 2011, p. 47-49).*

Assim como Benjamin indicou que existe uma relação entre industrialização, novas formas arquitetônicas, ideologia capitalista e subconsciente coletivo, a modernidade atual deve ainda guardar algum aspecto dessa relação. Sendo a fantasmagoria uma “imagem mágica” que no século XIX associou-se às galerias parisienses e exposições internacionais, podemos inferir que o condomínio fechado é uma das expressões da fantasmagoria do capitalismo tardio? Em relação as transformações das formas arquitetônicas impulsionadas pelo camin-

har da economia capitalista, certamente que sim – bem como *shopping centers* e a própria privatização do espaço público causada por diferentes contextos. Cada forma espacial própria do capitalismo do final do século XX e começo do XXI – um panorama delas é encontrado na discussão da sessão “Guia de compras” deste trabalho – pode ser vista como um fragmento imagético que, coletivamente, compõem uma constelação a qual expressaria uma fantasmagoria da contemporaneidade.

Olhando o caso dos condomínios fechados brasileiros sob o ângulo dialético do pensar por imagens, constata-se que essas estruturas habitacionais determinam fisicamente e sobretudo simbolicamente – Dunker diria que psicologicamente, ademais - mal-estar e indiferença social, a qual é estabelecida entre as classes devido à desigualdade, violência urbana, entre outros; ainda, determinam o desejo ou a demanda de felicidade, expressados pelos espaços internos do condomínio que moldam-se de acordo com uma idealização de aspectos da natureza e de promoção da saúde. De acordo com Dunker: “o muro – ou a estrutura de véu, quando se trata de fetichismo, diz invariavelmente “não é isso” para os que estão fora, e, por consequência, “é isso”, para os que estão dentro” (2015, p. 64).

Nesse caso, é de se pensar a validade da fantasmagoria tal qual Benjamin a pensou: atualmente, existem condições para antever o potencial mobilizador social através da crítica das estruturas espaciais já postas? Ao retirar o véu de idealização dos condomínios, composto por estratégias publicitárias, e analisá-los como estruturas participantes da dinâmica do capital, enxergamos, com Dunker, que esse tipo de habitação determina territorialmente mal-estar e desigualdade social. E, sob esse ponto de vista, percebemos também a possibilidade de conceber outros tipos de estruturas, condutas e imaginários sobre nossas cidades, de acordo com a dialética da imagem benjaminiana? Ou, vivemos em uma conjuntura em que a desconstrução de uma falsa consciência já não importa mais, além de servir à constatação disso?

A fantasmagoria tem seu potencial revolucionário no apontamento de uma história que não é de todo contada: por seu jogo dialético, a imagem fantasmagórica nos lembra do delírio que seria considerar as relações e objetos da modernidade como detentoras de um conteúdo Iluminado e racional, quebrando, dessa maneira, a concepção progressista da história (a qual circunda toda a tentativa de Benjamin de construir uma outra narrativa que tem como base a dimensão factual dos acontecimentos, e não os grandes eventos históricos - a qual discutiremos na próxima sessão deste trabalho). Junkspace aponta para



**Figura 32:** Paris, antes e depois de Haussmann.



**Figura 33:** Desenvolvimento urbano chinês, em que uma nova cidade é construída do zero.



**Figura 34:** Condomínio fechado vertical multifamiliar e folder publicitário de um edifício similar, ambos em Natal/RN.

essa perspectiva sobre a modernidade, porque critica a ideia ainda existente do avanço tecnológico e econômico como sinônimos de melhoramento social e humano – e, por isso, utilizamos o conceito de fantasmagoria nesta pesquisa.

No entanto, já sabemos que o ensaio pós-moderno encaixa-se mais numa leitura acerca da impotência da crítica contemporânea de servir à mobilização de caminhos alternativos do que para a existência de um reencantamento de mundo revelado pela descoberta da falsa consciência, tal qual pretendia a história benjaminiana. A aproximação metodológica de Junkspace com as “imagens de pensamento” do autor alemão, sobretudo, indica como a modernidade depende de relações representacionais nas suas mais diversas esferas para a perpetuação do modelo que está posto, o qual, contemporaneamente, cresce de modo cada vez mais intenso, a ponto de fazer questionar se, realmente, outros mundos seriam possíveis.

### *Mito e modernidade*

Benjamin viveu e produziu seus textos no período entre guerras, sendo que sua primeira obra publicada, “Crítica da violência”, saiu em 1921, e a última obra escrita, que ficou inacabada, foi a *Passagen-Werk*, de 1940. Rainer Rochlitz, tradutor, historiador da arte e estudioso da obra benjaminiana, argumenta que o período de vida de Benjamin – as décadas entre guerras do início do século XX - foi fundamental para o desenvolvimento de suas teorias. Passada a Primeira Guerra Mundial, Benjamin inicia sua vida profissional de crítico da linguagem e literatura, ao mesmo tempo que vivencia a ascensão do fascismo na Europa e que testemunha importantes acontecimentos de ameaça à segurança social, como o pacto germano-soviético de não agressão, de 1939.

Nessa época estabeleceu-se na Europa uma crítica latente à concepção positivista da história, porque, diante do cenário descrito anteriormente, o questionamento acerca da crença sobre tal disciplina seguir uma marcha evolutiva direcionada pelo progresso fazia-se não

só coerente, como incontornável<sup>4</sup>. Benjamin compartilha desse espírito crítico antipositivista e anticientificista, e, entre as décadas de 1920 e 1930, o escritor inicialmente preocupado em estabelecer uma filosofia da linguagem que envolvesse também a teologia, passa a se interessar por outros temas, a adentrar incisivamente numa perspectiva crítica materialista e ao mesmo tempo teológica, e a evoluir profissionalmente enquanto ensaísta e historiador.

A reflexão histórica de Benjamin, principalmente, baseia-se na ideia do *despertar histórico*. Esse despertar seria uma forma de desencantamento que romperia a continuidade linear entre passado e presente, a qual corresponde a noção de que evoluímos historicamente e racionalmente, um evento após o outro, seguindo adiante em um *continuum* temporal linear de passado-presente-futuro. Existe, por trás dessa concepção, i) uma crença da evolução histórica como natural, que não há nada que possa ser feito para interromper sua continuidade, a qual perpetua-se independente de qualquer acontecimento. No caminho evolutivo da história, o percurso é o do progresso da humanidade (enquanto “raça”, e não produto social, com seus conhecimentos e cultura), o qual possui em sua essência uma utopia relacionada à humanidade reconciliada como natureza, quer dizer, sem divisão de classes. Essa concepção, para Benjamin, serve a uma manifestação do sonho social, sendo que diante desse sonho as classes sequer percebem que estão adormecidas; e ii) uma consequente busca metodológica por reposicionar a questão da “origem” na história, que, se presa à concepção histórica de um processo contínuo e homogêneo, enquadra-se como uma categoria lógica (de acordo com Benjamin). Ele procura demonstrar que a origem histórica é também uma categoria histórica, e não natural.

*Mas a ciência pode estimular uma fé cega no progresso tecnológico que*

---

4 Notadamente, compartilham do espírito questionador dessas mesmas bases os teóricos da Escola de Frankfurt, estabelecida na Alemanha na mesma época que Benjamin escrevia suas obras. A Escola de Frankfurt buscava uma filosofia crítica que problematizava as instituições racionais e as mudanças sociais, assim como Benjamin. O ensaísta alemão, entretanto, nunca participou formalmente da Escola, mas teve muita proximidade com alguns de seus principais expoentes o que de fato contribuiu para o desenvolvimento de suas ideias.

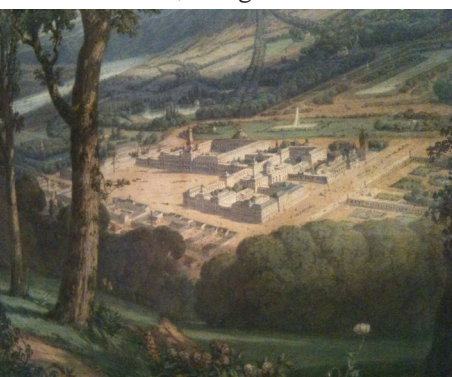
*pode ser ainda mais propício do que o fatalismo teológico para produzir o mítico Armagedon. Em ambos os casos, a questão política é que quando a temporalidade é concebida sob o signo mítico da predeterminação, as pessoas estão convencidas de que o curso atual dos ataques não pode ser resistido. (BUCK-MORSS, S. 1996, p. 95).*

No *Passagen-Werk*, Benjamin nota como cada vez que surgia uma nova tecnologia moderna, ela expressava-se na forma de restituições históricas. A fotografia imitava a pintura, os primeiros vagões de trem, as carruagens, o Falanstério de Fourier, altamente mecanizado, deveria produzir uma terra de características idílicas, e, nas primeiras construções de ferro e vidro – as passagens parisienses – a arquitetura imitava características de igrejas cristãs. A “nova natureza” – a tecnologia e a cultura moderna, urbana – mascarava-se de acordo os mitos clássicos da sociedade. Tal perspectiva Benjaminiana revelava que o potencial revolucionário da natureza burguesa e tecnológica permancia adormecido, ao mesmo tempo que expressava, através de seus objetos, o “desejo de retornar a um tempo mítico em que os seres humanos viviam reconciliados com o natural” (BUCK-MORSS, 1995, p. 131) – em uma sociedade sem classes, portanto, e decorrente de um desenvolvimento que espelhava a concepção da história enquanto progresso contínuo: “a projeção do futuro de uma sociedade é sempre tributária da origem” (ROCHLITZ, 2003, p. 232).

*Não há nada natural na progressão histórica. Mas (e sobre isso Benjamin*

**Figura 35:** Gravura do falanstério de Fourier.

**Figura 36:** Área interna da galeria Vivienne, inaugurada em 1823.



*insistiu) a natureza progride historicamente. A nova natureza da indústria e da tecnologia representa um progresso real ao nível dos meios de produção, enquanto que ao nível das relações de produção, a exploração de classe permanece inalterada. Mais uma vez, é a colisão entre natureza e história que leva ao erro: a evolução social é um mito quando identifica a barbárie histórica como natural, quando o progresso industrial é tomado como ponto de partida, o erro mítico consiste em tomar os avanços da natureza pelos avanços da própria história. (BUCK-MORSS, S. 1995, p. 96).*

A compreensão da história como contínua e ininterrupta é tributária da modernidade Iluminista, e sua naturalização entendida como marcha, à realização da utopia social. Para Benjamin, essa é uma compreensão fantasmagórica: as máquinas e objetos da burguesia, envoltas do véu da novidade que as camuflam com o aparente poder impulsionador da história, aparecem como os novos mitos da sociedade moderna, ou seja, sua natureza. Benjamin esforça-se para demonstrar o caráter dialético de tais mitos, em que o sonho – de que a história se move e os objetos provenientes da tecnologia são a prova disso – é na verdade o pesadelo que encobre a consciência revolucionária e impossibilita que o proletariado diferencie o que é sua luta do que é mecanismo de estabelecimento e manutenção da ordem burguesa. Aí está a fanstasmagoria final, da modernidade e do progresso – e que relampeja até a modernidade atual. Segundo Susan Buck-Morss:

*O tremendo poder da nova tecnologia permaneceu nas mãos das classes dominantes que a usam como força de dominação, enquanto se apropriam privadamente da riqueza que ela produz. Nesse contexto, os símbolos oníricos são os desejos fetichizados que anunciam mercadorias. E o coletivo continua dormindo (BUCK-MORSS, 1995, p.138).*

Rochlitz conta que foi somente pouco antes do projeto das Passagens que Benjamin passou a se considerar historiador, e não apenas crítico literário. Em carta à Horkheimer, em 1939, Benjamin explicita seu desejo de discutir o conceito de história, e anuncia que está desenvolvendo um novo plano acerca de um projeto sobre Baudelaire, “do ponto de vista da teoria do conhecimento. Ao mesmo tempo, é a questão do conceito de história e do papel que o progresso nela representa que se torna importante” (ROCHLITZ, R. 2003, p.303). Nos

anos finais de sua vida, Benjamin investe no exercício literário<sup>5</sup> de “es-covar a história à contrapelo” (BENJAMIN, 2008, p.224), e, em suas diversas obras, devotou-se a “destruir a representação de *continuum* de cultura” (ROCHLITZ, R. 2003, p.303). Para alcançar esse objetivo, aplicou-se a escrever não de maneira a explicar a história, mas de narrar uma experiência da história que não seja a das conquistas e triunfos; de narrar a história não-oficial.

Nesse método, técnicas de montagem e citação, herdadas do surrealistas, são empregadas como forma de contrapor-se à atividade do historiador racional que explica os acontecimentos como se a história possuísse um caráter científico. As “imagens da cidade” são estratégias do pensamento de Benjamin, e compõem a experimentação de uma outra escrita da história - e é por isso que cabe a Benjamin também o título de “ensaísta” ou cronista. Beatriz Sarlo, no ensaio “A oficina da escritura”, discorre sobre a estratégia de escrita do autor alemão, a qual ela chama de “poético”:

*O método poético em ação: Benjamin é sensível ao aspecto mais estranho, excepcional, fortemente individual da experiência; descobre no incomum o significado geral, em vez de buscar o geral no habitual e na acumulação do mesmo. Seu olhar é fragmentário, não por renunciar à totalidade, mas por procurá-la nos detalhes quase invisíveis. Ele constrói um conhecimento a partir de citações excepcionais, e não só de séries de acontecimentos parecidos. O incomum ou a exceção, quando são significativos, remetem ao geral pelo caminho do contraste iluminador. Naturalmente, esse contraste não pode ser arbitrário. A forma da evidência histórica, pensa Benjamin, encontra-se nas imagens que condensam, como a iluminação poética, elementos muito longínquos, cujo vínculo era secreto mas não imotivado. (SARLO, 2013, p. 35)*

Nas “Teses sobre o conceito de História”, publicadas originalmente em 1940, Benjamin compõe alegorias, *imagens de pensamento*, e utiliza-se de *citações sem aspas* para escrever as 18 proposições acerca das implicações de tomar a historiografia como ciência lógica.

---

5 Literário porque Benjamin considerava que o historiador deveria escrever de maneira diferente dos teóricos e historicistas.

Os objetos da crítica que perpassam todo o conjunto das Teses, conforme aponta Michael Lowy (2005) são: “o historicismo conservador, o evolucionismo social-democrático, e o marxismo vulgar” (p. 17). A abordagem antipositivista de Benjamin, e sua aversão ao cientificismo e ao tratamento racionalista da história é rebatida i) em uma crítica sobre a atividade dos produtores dessa versão da história, responsáveis por estabelecer uma narrativa que é instrumento para a submissão das classes oprimidas às classes dominantes; ii) na relevância do materialismo histórico como imprescindível ao estabelecimento de uma história dos vencidos, mas que necessita da adição de um alicerce teológico que explique também as “coisas espirituais” (Tese IV) que acometem os oprimidos no sistema a que eles estão submetidos – Benjamin cita características psicológicas nesse ponto, o que interpretamos como parte de seu interesse pelas teorias freudianas, bem como do entendimento que o autor tem da influência da experiência estética e sensível do cotidiano moderno nos processos cognitivos e comportamentais dos indivíduos.

Sob o prisma dos vencedores, a história mostra-se desenvolvimentista; sob o prisma dos oprimidos, mostra que “o estado de exceção é a regra” (Tese VIII), mesmo que ele esteja sob um lustroso disfarce. E é aí que entra a necessidade de uma atividade política do historiador, a qual deverá ser um instrumento contrário à concepção mítica do progresso, e contra o fascismo. O historiador deve, portanto, narrar a história dos oprimidos, dos esquecidos, dos vencidos, da ruína que o progresso gera em sua caminhada da conformação de um tempo vazio e homogêneo. Mostrar o que está do lado avesso do triunfo, que é a destruição imanente de qualquer processo de transformação social – seja de ordem econômica, espacial, de práticas, tradições, etc. – travestido sob o véu da modernização. Sobre a tarefa do historiador, Benjamin diz:

*Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia [do historiador e crítico] com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos*



**Figura 37:** Templo Mayor (acima) e Catedral Metropolitana da Cidade do México (abaixo).

A Catedral Metropolitana foi construída sobre a antiga Pirâmide do Sol da civilização azteca, que povoava a região da atual do Cidade do México à época da chegada dos espanhóis. Essa Catedral foi construída com pedras retiradas do Templo Mayor, em uma imposição cultural, simbólica e material “dos vencedores” sobre os vencidos. A cidade, portanto, traz um acumulado de diferentes tempos e diferentes versões da história, mesmo que, em algum período, tenha existido a tentativa de apagamento da história dos perdedores.

*os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. (BENJAMIN, 2012, p.02).*

O historiador é parte fundamental do processo de transmissão de cultura, e se essa transmissão revela apenas as versões e objetos dos que detém os meios de produção dessa cultura, ela não serve ao estabelecimento de uma outra ordem – no caso, uma que não coadune com a ideia de progresso.

A destruição inerente aos processos de modernização orientados pela noção de progresso histórico que incita Benjamin a rever as formas de difusão cultural é apresentada em uma de suas frases mais conhecidas: “nunca houve um monumento de cultura que não fosse um monumento de barbárie” (Tese VII). Essa constatação tem, de acordo com Lowy (2005), uma prerrogativa dialética em que os monumentos culturais são – em um mesmo tempo – monumentos que celebram a guerra e o massacre. Além disso, tem um significado mais amplo de que “a alta cultura não poderia existir na sua forma histórica sem o trabalho anônimo de escravos, camponeses ou operários – sendo que eles mesmos estão excluídos da apreciação desses bens culturais” (2005, p. 55). A barbárie, nesse caso, não é somente a da guerra, mas a da opressão política e social, suas injustiças e inequidades, e teve origem antes mesmo da modernidade:

*A herança cultural passou da Grécia para Roma e daí para a Igreja. Depois, caiu nas mãos da burguesia [...] Em cada caso, a elite dominante apropriou-se da cultura anterior através de conquistas ou outros meios bárbaros, e a integrou no seu sistema social e de dominação ideológica. (LOWY, M. 2005, p. 5455).*

Opera, nessa prerrogativa, a imagem dialética da fantasmagoria, a qual permite antever outros caminhos - nesse caso de contar a história - através da revelação do caráter incompleto e até mesmo deturpado das narrativas oficiais. O historiador, portanto, deve incorporar uma postura de reinvenção teórica - a história que escolhe contar - e metodológica – como contar - o que Benjamin propõe-se a fazer pela escrita baseada em imagens: “essa distância que a imagem estabelece, e ao mesmo tempo anula, é filosófica e metodológica. De

fato, o ‘método Benjamin’ é [...] uma aproximação entre dois registros, que, em separado, cada um em si mesmo, perderam sua verdade, mas cuja contraposição institui um sentido” (SARLO, 2013, p. 3536). A fantasmagoria da história, tal qual discutida no *exposé* de 1939, contém a possibilidade de uma história que não é a do progresso evolutivo da humanidade.

Benjamin procura, então, contar a “história dos vencidos”, como fez ao recorrer aos testemunhos de Blanqui sobre as derrotas vividas pelo movimento revolucionário de 1848. A história das ruínas surge em contraposição a história dos monumentos de triunfo, e a cidade é tomada como um meio de percepção e expressão desses acontecimentos. É no meio urbano que o “tempo saturado de agoras” (Tese IX) revela-se, e na atividade do historiador e crítico consciente de seu trabalho como instrumento político, em que desfaz-se o mito do progresso humano.

O método de investigação benjaminiano, fundamentalmente perceptivo, encontra na cidade uma plataforma não somente de reflexão, mas também de ação diante das relações históricas ali existentes, sejam elas sociais ou espaciais. Para o autor alemão, a cidade oferece uma concretude extrema de onde pode-se apreender que “todo fato já é teoria” (ROCHLITZ, 2003, p. 176). Rompendo com a noção de continuidade histórica – e a “ruptura” é adotada como um conceito ao método do novo narrar da história benjaminiano – Benjamin busca “explodir o *continuum* da história” desenvolvendo, em sua crítica, uma perspectiva política em detrimento de uma perspectiva naturalizada da história. De acordo com a professora Rita Velloso:

*Ao pensar a cidade, o autor a considera – no escopo de sua teoria do conhecimento – um médium-de-reflexão. Objeto de sua filosofia quando dava início a uma abordagem materialista histórica da experiência estética, a cidade é ali analisada segundo estratégias de percepção, não de sua produção. Para tal, o filósofo mobiliza, no arranjo constelar, os conceitos de fantasmagoria, iluminação profana, imagem dialética, ruptura. Para o filósofo alemão, tratava-se, ao pensar a cidade, de pensar por imagens. Em outros termos, de construir o pensamento sobre a vida urbana a partir da visibilidade, isto é, pelo que dão a ver vestígios, cicatrizes, superposições, incompletudes, frestas. O que ganha relevo ao ler o pensamento-imagem-cidade benjaminiano é sua dupla fundação. Por um lado, fantasmagoria – a imagem que sobrevive no presente a nos dizer o futuro do pretérito de um lugar – e, por outro, fragmento – o que se nos deixa ver nos muitos tempos e idades de uma cidade. (VELLOSO, R. 2018, p. 110)*

A cidade como médium de reflexão oferece um acumulado de imagens que não tem necessariamente origem em um mesmo tempo histórico, mas que expressam-se em um mesmo tempo histórico. É aí que reside a estratégia dialética de Benjamin de “pensar por imagens” - e que trazemos a esse trabalho como chave de leitura para Junkspace, a ser discutido posteriormente – em que o pensamento da vida urbana é compreendido a partir de sua visibilidade a qual, paradoxalmente, tem o potencial de promover um “desver”, pois derruba o véu da fantasmagoria criado pela mercantilização da vida. A estratégia dialética benjaminina corresponde à reflexão sobre o presente em sua forma mais concreta – objetos urbanos e contidos na cidade – pois “é no presente em que se realiza a iluminação profana que permite conhecer, que é a condição do despertar” (VELLOSO, 2018, p. 111).

A ruptura de Benjamin com o “historicismo científico” corresponde a uma busca pela emancipação da classe social oprimida das imagens de sonho, mitos, que a mantém cega para sua necessidade revolucionária. “Escovar a história à contrapelo” oferece um outro olhar sobre a modernização e suas prerrogativas iluministas, desmistificando tudo que é travestido de “novo” como apenas mais uma expressão dos antigos mitos de comunhão humana com a natureza – o paraíso perdido, para aludir as referências teológicas de Benjamin, imagem também de um contexto onde não havia opressão ou inequidade entre classes.

Entretanto, cabe notar que no meio de tal prisma pessimista, Benjamin ainda tinha o progresso técnico como ferramenta importante à história da humanidade. A tecnologia, quando não alienada de seus produtores, poderia de fato ser constituinte do “novo”. Na conjuntura sobre a qual o autor alemão escreveu, no entanto, o progresso técnico também conhecido como modernização permanecia distante de um progresso das relações sociais, e operava de modo a aumentar ainda mais essa distância por meio de sua superfície de novidade e espetáculo.

# 4. MUNDO-IMAGEM

As imagens são onipresentes nas cidades do século XXI e constituem um importante meio de relação dos indivíduos com o sistema do capital. As dimensões representativas de objetos impactam vidas individuais e coletivas, e determinam grande parte do valor, monetário e simbólico, das mais diversas mercadorias - bem como de estilos de vida e identidades. É a partir dessa perspectiva inicial, esta seção apresenta e discute o papel da imagem no mundo contemporâneo, a respeito do valor que ela assume dentro do sistema capitalista como objeto e representação, além das mediações entre esses dois campos. Ao final deste bloco de texto, serão analisadas algumas formas, “máscaras” com que o valor imagético tem sua expressão materializada e cooptada para fins de mercado e políticos, nas cidades da atualidade.

## *Hipercultura*

No século XIX, as ilusões fantasmagóricas impulsionadas pelas transformações urbanas de Haussmann (decorrentes da mudança dos meios de produção e da conseqüente transformação das práticas sociais) e pelo espetáculo de capitalismo apresentado nas exposições internacionais, colaboraram para o fortalecimento do mito do progresso, o qual atrelava-se às operações de renovações - modernizações - promovidas pelo Estado à ordenação física e seus desdobramentos materiais na cidade. A imagem mítica do progresso, transformada em ideologia de Estado (o que ocorreu exatamente na época da secularização das mais diversas disciplinas acadêmicas e do surgimento e ascensão do urbanismo enquanto doutrina técnica e racional) avançou em diferentes países como uma defesa protecionista e nacionalista, vindo a colaborar e culminar no surgimento de nações fascistas. O embelezamento urbano e suas renovações, nessa conjuntura, não apenas favoreceram o crescimento da ordem hegemônica burguesa, mas também deixaram intactas as relações sociais existentes à época, porque a remodelação do espaço social não implicava na remodelação das práticas sociais.

A estratégia metodológica benjaminiana de pensar por imagens diz respeito a pensar o tempo presente, e com isso, o capitalismo, a partir da percepção de sua dimensão factual e não de sua produção. Essa tática demonstrou-se relevante no início do século XX para apreender e discutir as conseqüências da racionalização e da crença no progresso nacionalista, como as citadas anteriormente. Para este trabalho, presumimos que ela pode ser ainda coerente, se feitas as devidas ressalvas



**Figura 38:** Exterior e interior do Hotel Bonaventure, em Los Angeles, EUA

acerca da importância atual da imagem para a mercantilização global em curso. A tríade “percepção-imagem-olhar”, basilar à apreensão das imagens dialéticas, deve ser reexplorada.

Sobre a importância do debate estético contemporâneo – que envolve questões de representação, imagens metafóricas, virtuais e físicas, bem como temas à sensibilidade e cognição humana - Gilles Lipovetsky, filósofo francês, aponta que “não estamos mais no tempo em que produção industrial e cultura remetiam a universos separados, radicalmente irreconciliáveis” (2015, p.15). O tempo em que estamos, no qual a cultura e a indústria são indissociáveis uma da outra, é definido para o filósofo como Hipermodernidade. Essa modernidade específica é característica ao momento posterior do capitalismo industrial produtivo, e estrutura-se pela exploração racional e geral das dimensões “estético-imaginárias-emocionais”, modeladas para atingir um lucro cada vez maior e conquistar cada vez mais mercados.

A expansão da arte massificada concomitante à popularização da tecnologia e das formas estéticas atreladas à ela (as quais tem origem na industrialização e urbanização do século XIX) passaram por uma forte democratização principalmente com a sociedade de consumo surgida após a Segunda Guerra. Essas formas estéticas, algumas alçadas à categoria de arte, são o cinema, a fotografia, a publicidade, a gravação da música, o *design*, a moda e a arquitetura de lojas de departamento e os museus, principalmente. Para Lipovetsky, elas são acontecimentos que desencadearam o estabelecimento de uma dinâmica de produção e consumo estéticos em massa, a qual estrutura o “regime do Hiper”: hiperconsumismo, hipercultura, hipercapitalismo, etc.

Na década de 1980, Fredric Jameson já havia apropriado-se do prefixo “hiper” para descrever o tipo de espaço produzido pela virada cultural correspondente a um período em que novas características formais na cultura correlacionam-se com o surgimento de um novo tipo de vida social e uma nova ordem econômica - período identificado por ele como pós-moderno (JAMESON, 1998, p.09). No pós-modernismo os referenciais da modernidade clássica estão dissolvidos (um exemplo desse fenômeno é a rasura dos limites que definem o que é “alta cultura” e “cultura de massa”) e o sujeito é declarado morto porque não há mais autonomia individual e de disciplinas, ademais de identidades privadas.

Ao analisar o Hotel Bonaventure em Los Angeles, Jameson propõe-se a demonstrar a “originalidade do espaço pós-moderno” (1998, p.13), o qual é distinto da arquitetura pós-moderna que tem Rob-

ert Venturi, Charles Moore e Michael Graves, entre outros, como principais autores. O hiperespaço, característico da pós-modernidade, conceitua o que seria uma mutação no próprio espaço construído, em que o edifício passa a manifestar a linguagem da cidade da segunda metade do século XX: as periferias tornam-se os novos centros urbanos, enquanto os antigos centros são esquecidos e passam a simbolizar o que antes era tema da periferia; as categorias de externo e interno confundem-se, assim como as de público e privado. Essa mutação, a qual caracteriza também um novo tipo de “vivência” (ARANTES, 2011, p.70) compreende uma resignificação de elementos clássicos da modernidade, como o caminhar do *flanêur* e a promenade arquitetônica do estilo moderno, por exemplo:

*Parece-me que não só as escadas rolantes e elevadores daqui em diante substituem o movimento, mas também e acima de tudo designam-se como novos sinais reflexivos e emblemas do próprio movimento [...]. Aqui o passeio narrativo foi ressaltado, simbolizado, reificado e substituído por uma máquina de transporte que se torna o significante alegórico daquele passeio mais antigo que não podemos mais realizar por nossa conta. Trata-se de uma intensificação dialética da autoreferencialidade de toda a cultura moderna, que tende a se voltar para si e designar sua própria produção cultural como seu conteúdo (JAMESON, 1998, p.15).*

O Bonaventure, na leitura de Jameson, procura “falar a linguagem da cidade comercial, usando seu léxico e sintaxe, que foi aprendido com Los Angeles” (p.14). Desse modo, o pós-modernismo não compreende apenas uma “disneyficação” dos espaços, em que esses são modelados como um parque temático para a atividade do consumo. A mutação espacial “hiper” corresponde antes a uma incorporação, e não somente citação, pelos espaços produzidos, de uma certa lógica moderna, tributária ao período de transição posterior a década de 1960 em que o surgimento de uma “nova ordem internacional (neocolonialismo, Revolução Verde, informatização e informação eletrônica) é ao mesmo tempo estabelecida e abalada por sua próprias contradições internas e pela resistência externa (1998, p. 09).

O hiperespaço é fragmentado, não possui um centro, e por isso a sensação de estar nele é de confusão e deslocamento; a autoridade não é facilmente encontrada, e surge de modo claro apenas a partir da colo-

cação de placas de aviso e orientação, a fim de direcionar a experiência do usuário por esse espaço. O hiperespaço é o espaço da hiperrealidade, onde o ambiente produzido é mais real, tendo em vista a conjuntura global estabelecida, que a própria realidade. A experiência do sujeito, nesses espaços, aproxima-se da anulação pois, de acordo com Jameson, a capacidade cognitiva humana ainda fundamenta-se em imagens construídas no decorrer de em torno de 80 anos de “modernismos clássicos”, e não alcançou os referenciais da pós-modernidade:

*Esta última mutação no espaço - hiperespaço pós-moderno - finalmente conseguiu transcender as capacidades do corpo humano individual para localizar-se, organizar seu entorno imediato perceptualmente e mapear cognitivamente sua posição em um mundo externo mapeável. E eu já sugeri que esta disjunção alarmante entre o corpo e seu ambiente construído - que é a perplexidade inicial do modernismo mais antigo como as velocidades das naves espaciais são as do automóvel - pode ser o símbolo e a analogia de um dilema mais agudo, que é a incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, para mapear a grande rede comunicacional global, multinacional e descentralizada na qual nos encontramos como sujeitos individuais (JAMESON, 1998, p.16).*

Otília Arantes, ao escrever sobre o urbanismo chinês decorrente da abertura dos mercados daquele país a partir da década de 1990, recorre a mesma referência linguística utilizada por Jameson para o desígnio das formas específicas à intensidade dos processos da modernidade do capitalismo tardio: “o termo para caracterizar tal processo chinês [...] – ‘hiperurbanização’- nos interessa, além do mais, por exprimir a mudança de paradigma implicada pelo inusitado da escala por assim dizer cósmica, tanto pela compressão temporal, quanto espacial” (ARANTES, 2011, p. 68).

Ao mundo “hiper” ou pós-moderno, corresponde a conformação do capital do hiperconsumo, em que a esfera estética é amplificada em virtude da massificação da arte e das reinvenções tecnológicas. Para incrementar o lucro mercantil indefinidamente, os mais diversos âmbitos não somente da produção, mas do consumo e da vida em geral, adentram o domínio originalmente remoto da imagem, moldando-se à ela. Nesse campo, o valor de exposição – de práticas e símbolos sociais e econômicos – passa a definir o valor capital de um produto, um edifício, uma identidade – pessoal, institucional, e até urbana. O regime

estético do Hiper atinge ainda a sensibilidade humana, uma vez que a valorização da exposição narcisista e da experiência sinestésica (geralmente ligada ao entretenimento) influencia modos de participar da vida em sociedade. Segundo Lipovetsky

*Mas o processo de estetização hipermoderno extrapola em muito as esferas da produção, tendo alcançado o consumo, as aspirações, os modos de vida, a relação com o corpo, o olhar para o mundo. O gosto pela moda, pelos espetáculos, pela música, pelo turismo, pelo patrimônio cultural, pelos cosméticos, pela decoração da casa se difundiu em todas as camadas da sociedade. O capitalismo artista impulsionou o reinado do hiperconsumo estético no sentido de consumo superabundante de estilos, decerto, porém mais amplamente, no sentido etimológico da palavra — a αισθησις dos gregos — de sensações e de experiências sensíveis. O regime hiperindividualista de consumo que se expande é menos estatutário do que experiencial, hedonista, emocional, em outras palavras, estético: o que importa agora é sentir, viver momentos de prazer, de descoberta ou de evasão, não estar em conformidade com códigos de representação social. (LIPOVETSKY, G. p. 42-43).*

Se a observação empreendida por Benjamin aos objetos, práticas sociais e relações históricas presentes na Paris do século XIX resultou no que ele chamou de “fantasmagoria da civilização”, a qual correspondia a uma alienação de sentidos humanos que tornava possível a humanidade testemunhar a sua própria destruição como espetáculo, podemos comparar fenômenos contemporâneos de exacerbação extrema do valor de exposição da mercadoria a uma fantasmagoria de nossa própria época? Como o fenômeno do valor imagético da mercadoria em tempos de hipermodernidade pode ser analisado? A fantasmagoria da hipermodernidade constitui-se ainda de um véu que encobre condições sociais de produção e relação, ao mesmo tempo que possibilita, pelo “desver”, a revolução das classes oprimidas? Ou estamos em um mundo em que o valor da imagem sobrepôs-se tanto o valor material de um produto que não faz mais sentido falar dessa relação? Essas questões interessam nossa pesquisa porque convergem à discussão de Junkspace, visto que “Junkspace assume esse espetáculo, ou a transformação de quase tudo de acordo com a lógica e a imagem da mercadoria” (FOSTER, 2013, s/p.).

Na década de 1960, Guy Debord postulou que tudo que é vivido diretamente tornou-se representação, ao observar a acumulação do capital em formas imagéticas de fetiche e espetáculo. Em 2013, Hal

Foster espelhou essa concepção situacionista de modo a adaptá-la à contemporaneidade em uma afirmação que ele conecta à temática de Junkspace: “o espetáculo é uma imagem acumulada a tal ponto que se torna capital”. Com essa afirmação, Foster ratifica a importância do valor representativo da mercadoria para a dinâmica do capital e para o crescimento da esfera financeira diante da produtiva, indicando a sujeição cada vez mais intensa dessa para aquela.

Em contraponto a esses autores, Lipovetsky (2015) diz que, diante da hipermodernidade, as proposições da Sociedade do Espetáculo estão erodidas: “o antigo reino do espetáculo se apagou: ei-lo substituído pelo do hiperespetáculo que consagra a cultura democrática e mercantil do divertimento” (p. 40). Os indivíduos se instrumentalizam a partir das telas, fabricando e difundindo imagens, em um processo de alteração da subjetividade humana, a qual também é inseparável de uma monetização mercantil do sujeito pelas classes detentoras das patentes tecnológicas.

*o universo do espetáculo era analisado como sendo o da ilusão, do engano, do “pseudoacontecimento”, empenhando-se em representar, em oferecer em imagem e em espetáculo o que os homens não vivem em seu cotidiano: o espetáculo coincide com “a representação ilusória do não vivido”. Com a sociedade do hiperespetáculo, se estabelece outra lógica, que se dedica, precisamente, a gerar permanentemente uma vivência: por meio do fun shopping, dos filmes em 3D, das viagens e dos fins de semana insólitos, dos hotéis exclusivos, dos concertos-monstro, dos parques de lazer, das arquiteturas-espetáculo, o capitalismo artista cria estímulos em cadeia a fim de proporcionar sensações decuplicadas, extraordinárias, hiperbólicas, e ambiciona fazer os consumidores viverem experiências sensoriais e imaginárias, “aventuras” sensitivas e emocionais.”(LIPOVETSKY, G. p. 435-436).*

Enquanto a Sociedade do Espetáculo tem suas bases na crítica à sociedade de consumo, dos modos de vida burgueses, e das formas de alienação e sujeição (contestava aparatos sociais de submissão como as ideias de que o trabalho deveria ser disciplinar, a sexualidade deveria obedecer a uma moral, a família deveria ser a entidade central da sociedade, etc.), a Hipermodernidade faz uma amálgama de todas essas categorias e de seus opostos semânticos, fundindo-os em um mesmo tempo-espaço através de um hiperespetáculo onde “o excesso, a

hipérbole, a criatividade, a diversidade, a mistura de gêneros” (LIPOV-ETSKY, 2015, p. 431) tornam-se híbridos em função ou a partir do entretenimento. Sarlo (2005) defende que “esse é o lado barroco do novo milênio” (p. 94), porque não há mais espaços vazios, e as reproduções são feitas em série, de modo que - como a foto da fotocópia do queijo localizada no início desta parte da pesquisa - uma imagem gera outra imagem que gera outra imagem: “o mundo é hipersemiótico na medida em que há mais signos de coisas, mais signos de signos”(SARLO, 2005, p. 94). Junkspace também participa dessa temática teórica:

*Junkspace pressupõe que o espetáculo, ou a transformação de quase tudo de acordo com a lógica e a imagem da mercadoria, ainda é a operação dominante da cultura capitalista avançada, e certamente é difícil argumentar com essa visão. No entanto, o conceito do espetáculo permanece dentro do universo discursivo da representação visual; isto é, pressupõe que somos sujeitos abordados por imagens-mercadorias acima de tudo, que somos espectadores em primeiro e último lugar. (FOSTER, 2013, s/p.).*

Espectáculo ou Hiperespectáculo: as diferenças linguística e de características do fenômeno estético, econômico e social, entre os dois conceitos, são tributárias de um mesmo radical, instituído em uma mesma origem - ideologicamente, não há nada de novo na relação entre as diferentes classes e a produção de mercadorias e bens culturais da década de 1960 e do início do novo milênio. O que há, de fato, é uma exacerbação de modelos da modernidade. Mesmo quando Lipovetsky contrapõe-se às concepções da Sociedade do Espectáculo, ele refere-se à falsa consciência e ilusão que o mercado fazia uso para agregar valor às mercadorias. No regime do “hiper”, não é necessário esconder que as imagens que agregam valor aos produtos não passam de imagens; o inebriamento e alienação mostram-se desejáveis e consumíveis diante do esvaziamento de imaginários sobre outras formas de vida. A crise estabelecida é muito mais de sentido, pois as categorias normativas da modernidade industrial confundem-se a fim de mobilizar desejos e mercados na hipermodernidade, em processos estabelecidos desde a globalização do capitalismo, ou seja, a partir do colapso da modernidade “clássica”, industrial e produtiva:

*“[...] é assim que a nova paisagem do mundo vem sendo redesenhada – por ‘pacotes’ infraestruturais amplamente desmembrados, ‘customizados’ e dispersos, para melhor interconectar, menos o entorno local eclipsado, do que capitais e investidores internacionais, mais os novos ricos nativos. Isso, desde o ‘colapso’ [...] do modelo moderno de infraestrutura urbana integrada”. (ARANTES, 2011, p. 68)*

Assim, por um lado, observa-se uma hiperestetização de estruturas já dadas, em que tudo passa a ser desenvolvido a partir da consideração de seu valor de exposição ou de especulação, de modo que os processos de monetização e representação fundem-se à mercadoria, que por vezes não precisa sequer chegar a ser materializada. Por outro lado, as marcas passam a oferecer não apenas produtos, mas experiências representativas deles, estabelecendo uma comercialização de símbolos e imagens que provocam respostas também à dimensão emocional humana.

A hiperestetização recorre às mais diferentes expressões para monetizar e iconizar ao extremo a mercadoria; utiliza-se desde de *design* asséptico – como o movimento minimalista – até as eróticas: “Depois das pin-ups dos anos 1940 e 1950, o erotismo aparece de maneira cada vez mais sugestiva [...] Eros é apresentado não só como sinal de gozo, mas também de emancipação e de antiburguesismo” (LIPOVETSKY, 2015. p. 360). Ou, como Koolhaas ilustra, em relação aos espaços construídos: “Junkspace pode ser absolutamente caótico ou assustadoramente asséptico - como um best-seller - sobredeterminado e indeterminado ao mesmo tempo”(2002, p. 179).

Na dinâmica hiperestética, a experiência da sensibilidade humana é alterada, assim como acontecia na era da modernidade fabril. Se as cidades, a arquitetura, a moda, a culinária (ou gastronomia), o turismo e o *design* estão sob um regime de desenvolvimento técnico que nos remete à modelos postos desde a época das passagens parisienses, a hipermodernidade teoriza sobre a intensificação desses modelos e sobre a exacerbação da relação técnica-estética – relação que Benjamin percebeu nas formas da Paris oitocentista. No regime do “hiper”, a dialética das imagens Benjaminianas, as quais sobretudo pretendiam anunciar a potência mobilizadora da revelação de um conteúdo de verdade a partir das fantasmagorias, atinge um sentido diverso, porque a revolução nos moldes do início do século XX está por demais distante. Entretanto, o exercício de “desver” as imagens de mercado atuais (lem-

bremos de sua onipresença) ainda tem um sentido político: mostra o cinismo que está inscrito na ordem social, o qual é expressado pelas formas que indicam uma “sublimação estética do desastre” (ARANTES, 2011, p. 22).

O fenômeno do consumo transbordou a esfera material, dos objetos, e alcançou suas representações. Assim como é demonstrado em *Guide to Shopping*, o mundo, infectado pelo vírus das compras e do mercado, se tornou um imenso *shopping center* em que tudo transforma-se para ser vitrine, para ser notado, e para participar do mercado competitivo global. Ao estar nesse mundo, consumimos sobretudo o que ele nos oferece: suas imagens.

Os exemplos desse tipo de estratégia capitalista são vários; como ilustração, citamos um caso recente: a marca “Rock in Rio”, responsável por festivais de música, anunciou que na próxima edição do evento vai construir na “cidade do rock”- nome dado pelos organizadores ao local montado para que o festival aconteça - um “Espaço Favela”. Será montado um verdadeiro parque de diversões que imita a tipologia de moradia informal, dentro de uma área de acesso privativo. A justificativa dos empresários para esse projeto baseia-se em justiça social – segundo o responsável principal do festival, moradores das verdadeiras favelas serão os fornecedores de serviços desses espaços. Baseia-se também em uma idealização acerca da precariedade social: a vulnerabilidade dos moradores é associada a uma maior capacidade criativa, o que, para o empresário, é algo a ser cooptado para entreter aqueles que pagarão para adentrar essa área privada. Além disso, a criatividade dos favelados é agregada a um certo civilismo, pois deve servir à “elevar a auto-estima do carioca”<sup>6</sup>.

A cidade, mesmo seus enclaves mais desprovidos de infraestrutura ligadas ao bem estar social, é representada através de uma imagem que traveste-se de justificativas mal elaboradas, para servir ao mercado. E, mesmo “desvendo” a imagem construída e comercializada pelo festival, ela continua a ser vendida e será consumida quando estiver disponível (e reconsumida, através das multiplicações das imagens). Nesse caso, os principais veículos de mídia brasileira noticiaram a criação do “Espaço Favela” em matérias que tocavam no ponto da comercialização de uma estrutura que, nas condições sociais

---

6 Fonte: < <https://oglobo.globo.com/cultura/rock-in-rio-anuncia-espaco-favela-para-edicao-de-2019-22627218> >. Acesso em 01/05/2018

existentes, é alheia do empreendimento-festival. Entretanto, a crítica não gera um debate que tenha outra contrapartida, e esvai-se em meio a tantas outras informações.

A fantasmagoria adentra a esfera das *commodities*, porque ela mesma é consumida como anestésico para lidar com as questões de classe, raça e gênero, cada vez mais exacerbadas diante, por exemplo, do aumento da concentração de renda mundial e dos conflitos geopolíticos e terroristas, entre outros. A “realidade” e suas representações são cada vez mais indissociáveis – experimentamos um “cenário autêntico da favela” no festival de música, e podemos também experimentar a própria favela ao participar de um passeio turístico guiado, por uma delas; em nenhum dos casos, entretanto, a vivência é de fato a da favela em seu cotidiano ou a de um morador dessas formações. Consumimos, através dessas experiências, a ideia de reconciliação social. A fantasmagoria, nessa conjuntura, deve ser analisada tendo em vista sua sujeição aos processos de mercantilização.

*Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. E precisa reunir uma quantidade ilimitada de informações para melhor explorar as reservas naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar emprego a burocratas. As faculdades geminadas da câmera, subjetivizar a realidade e objetificá-la, servem idealmente a essas necessidades e as reforçam. As câmeras definem a realidade de duas maneiras essenciais para o funcionamento de uma sociedade industrial avançada: como um espetáculo (para as massas) e como um objeto de vigilância (para os governantes). A produção de imagens também supre uma ideologia dominante. A mudança social é substituída por uma mudança em imagens. A liberdade de consumir uma pluralidade de imagens e de bens é equiparada à liberdade em si. O estreitamento da livre escolha política para libertar o consumo econômico requer a produção e o consumo ilimitado de imagens. (SONTAG, 2004, p.195)*

A tradução do conteúdo do mundo em imagens permite uma unificação em que os conflitos são empilhados um sobre o outro como se, entre eles, houvesse apenas diversidade. Conforme ilustrado pelo “Espaço Favela”, experimentamos a “realidade” como se essa fosse uma imagem, onde é possível compatibilizar fraturas, feridas sociais e

ambientais de um processo econômico bestial: “imagens são sempre compatíveis, mesmo quando as realidades que retratam não o são” (SONTAG, 2004, p. 191). A fantasmagoria desse contexto simula estabelecer uma conexão entre base e superestrutura; no entanto, esse suposto nexos não nos leva para uma saída, e sim para um labirinto que confunde cada vez mais questões políticas, sociais, ambientais, e inclusive cognitivas. Sua expressão no espaço é Junkspace:

*Funde-se alto e baixo, público e privado, retos e flexionados, inchados e famintos para oferecer uma colcha de retalhos sem falhas de objetos permanentemente desarticulados. Aparentemente uma apoteose espacialmente grandiosa, o efeito de sua riqueza é um vazio terminal, uma paródia viciosa de ambição que sistematicamente erode a credibilidade da construção, possivelmente para sempre. (KOOLHAAS, 2002, p.02)*

Cohen (1989) ao debater a fantasmagoria benjaminiana, indicou que “examinando as ruínas do pós-modernismo, somos confrontados com representações proliferantes em vez da realidade que a produziu, ou melhor, com o fato que a distinção entre realidade e representação parou de fazer sentido” (p. 107). Para ela, isso significava não que a necessidade de outras práticas concretas deveria ser esquecida, mas exacerbada. A dialética da imagem, de esconder pelo o que mostra, e de mostrar, pelo “desver”, seu conteúdo de verdade, ainda estaria presente nas formas pós-modernas, mesmo que, no século XXI, ela esteja também à venda.

Por fim, compreendemos que a hiperestetização revela aspectos não só das dinâmicas econômicas e de suas expressões, mas também promove uma alteração na capacidade cognitiva humana, e em nosso sistema sinestésico. Para Benjamin, isso já era parte da experiência moderna alienante, em que um operário age como um autômato diante da linha de produção, e dos choques cotidianos provenientes da experiência perceptiva urbana da cidade industrial. A experiência estética hipermoderna, corresponderia, então, a um distanciamento ainda maior do conteúdo de verdade dos objetos e práticas; a adição do véu da monetização da experiência estética, ubíquo em tempos de globalização, revela que é impossível consumir com base apenas em um valor de uso; o valor agregado é que mantém o capitalismo monetário e financeiro girando. Nesse debate, há que se pensar também sobre a arte, como

faz Lipovetsky; Aqui, entretanto, nos deteremos nas relações entre desenvolvimento tecnológico e produção mercantil imagética (ou estética), a partir de três temáticas, arquitetura, cidades, e internet, porque esses três campos interessam à discussão de Junkspace.

### ***Máscaras hipermodernas***

No mundo virtual, a imagem é a expressão visual de uma reunião de dados; um dado, por sua vez, é a menor parte de uma informação, existente como impulso elétrico. A imagem refere-se a quem ou ao que a produz, seja pelo olhar e recorte enquadrados numa figura finalizada, seja pela disponibilidade e uso atrelados à ela. Por isso, mesmo em um meio virtual, ela está à serviço dos interesses desses produtores. Atualmente, e conforme já mencionamos, existe uma interpelação constante de mundo virtual e “real”, na qual a imagem – fotografia, vídeo, ilustração, gráficos em geral – atua como um meio de associação e interlocução entre tais mundos. As esferas cultural, de novas tecnologias e de comunicações, a partir do surgimento da internet, tornaram-se cada vez mais interdependentes. Nessa dinâmica, a ideia de imagem e de sua função de correspondência entre mundos também refere-se à monetização de uma esfera virtual que tem consequência no mundo material e urbano.

A popularização da internet na década de 1990 e o posterior surgimento das redes sociais demonstraram que o que foi tomado inicialmente como um espaço livre das mídias massificadas e dos governos liberais (um marco importante dessa concepção foi a publicação em 1996 da Declaração da Independência do Ciberespaço<sup>7</sup>, em resposta a primeira tentativa de legislar sobre a rede virtual, feita naquele mesmo ano pelo governo dos Estados Unidos) rapidamente pode ser cooptado aos processos de mercantilização. De meados da década 1990 até a atualidade, a rede mundial de computadores foi transformando-se em território de corporações específicas. Hoje, tais corporações são reconhecidas no mercado “financeiro-nerd” pela sigla *FAMGA*, correspondente a *Facebook, Amazon, Microsoft, Google e Apple*, e detém grande

---

7 Visto em: <<https://qz.com/610723/the-stirring-prescient-amazingly-naive-declaration-of-independence-of-cyberspace-20-years-on/>>. Acesso em 04 de junho de 2018.

parte dos domínios *online* – e não somente.

O crescimento dessas empresas relaciona-se também à massificação dos computadores pessoais, telefones celulares, câmeras de vídeo e outros objetos eletrônicos com internet embarcada. A imagem, mediada pelas telas e pela tecnologia de comunicação desses aparelhos, participa cada vez mais de nosso cotidiano. Sua atuação no mundo extravasou os anúncios publicitários nas ruas e *outdoors*, os álbuns de fotografias familiares, a televisão analógica, e passou a operar como *médium* de articulação entre privado e público, vida “real” e vida virtual, de modo tão intenso que exacerbou a confusão de referenciais entre essas categorias existente no campo teórico desde meados do século XX.

Em 1977, Susan Sontag escreveu sobre o papel da fotografia na mediação das relações humanas no mundo, e enunciou: “a fotografia, que tem tantos usos narcisistas, é também um poderoso instrumento para despersonalizar nossa relação com o mundo; e os dois usos são complementares” (SONTAG, 2004, p. 183). Mais de quarenta anos depois, a relação posta por Sontag continua viva, e a dialética da intensa personalização/despersonalização é ainda mais forte devido a imaterialidade de um mundo de dados – pessoais, coletados obtusamente enquanto utilizamos aparatos tecnológicos por proporcionarem escopo para uma manipulação das massas de modo cada vez mais deliberado devido à individualização consequentemente à coleta de informações pessoais.

A internet influencia nossas práticas sociais tanto quanto o operário da fábrica do século XIX era influenciado pelo sistema de produção industrial em que estava inserido, o que atinge seu corpo e sua mente. Atualmente, produzimos conteúdo para as corporações da rede mundial através de postagens, curtidas e compartilhamentos. Colocamos nossos gostos e subjetividades em plataformas que são propriedades de outros, e subjugamo-nos a isso, ao mesmo tempo que somos influenciados pelos conteúdos diversos que escolhermos “seguir” ou mesmo que não escolhermos propriamente, devido ao intenso fluxo de publicidade no ambiente da rede.

Informações pessoais são coletadas sem que saibamos exatamente como isso acontece, e para qual finalidade. Aceitamos os termos e condições de uso de um *software* ou aplicativo e, conforme interagimos a partir deles – e com eles, ainda que de maneira inconsciente – dados pessoais são coletados e armazenados em bancos virtuais que servem para aperfeiçoar algoritmos. A monetização é realizada tanto

a partir da venda desses algoritmos como da venda dos próprios dados dos indivíduos a outras empresas, as quais podem, por exemplo, utilizá-los para influenciar comportamentos populacionais, como a escolha de candidatos em eleições políticas. A máscara fantasmagórica do mundo virtual encobre nossa condição de trabalhadores (os termos agora são “colaboradores”, “geradores de conteúdo”, em uma virada cosmética também da linguagem) nessas empresas de manipulação de dados: “o assunto é privado de privacidade em troca de acesso a um nirvana de crédito. Você é cúmplice no traçado de impressões digitais que cada uma das suas transações deixa; eles sabem tudo sobre você, exceto quem você é” (KOOLHAAS, 2002, p. 183). Entre as consequências do cerceamento tecnológico, tem-se:

*Decisões feitas com base em perfis gerados por dados já começaram a determinar, de maneira simplória e duvidosa, quem somos, que conteúdos veremos ou deixaremos de ver, que tipo de produtos nos serão oferecidos; a que informações políticas devemos ou não devemos ter acesso; o que podemos ou não podemos dizer, mostrar ou ver; que fronteiras ou territórios podemos cruzar. Mais que isso, elas já podem determinar quem são as pessoas mais propensas a cometer crimes, a cometer violações de contratos de aluguel, a contrair dívidas ou a ter certos tipos de doença ou comportamento contra algum tipo de ordem estabelecida (FELIZI, N.; VARON, J. 2018, s/p.).*

Nessa conjuntura de intensa produção de dados e de interpelação ininterrupta entre “real” e virtual, a Internet das Coisas surge como uma ferramenta para melhorar a experiência individual de pessoas no ambiente urbano. A ideia é que objetos variados, edifícios, veículos e outros, irão, em breve, possuir tecnologia embarcada, de modo a coletar e transmitir dados. Haveria, dessa maneira, uma fusão do mundo físico com o virtual, que tem dentre as vantagens listadas, a promessa de uma maior segurança social, saúde individual, e possibilidades de entretenimento no dia-a-dia, a partir do monitoramento virtual comportamental e também do próprio corpo de um indivíduo.

Em um vídeo explicativo da Internet das Coisas, um homem aparece escutando música em seu celular, ao mesmo tempo que chama um serviço de compartilhamento de veículos por outro aplicativo; o veículo chega, e ao entrar nele a música que estava em seu celular passa a ser

tocada no aparelho de som do carro - os objetos estão conectados pela internet, a qual transmite a informação personalizada do usuário dessa tecnologia entre as coisas que ele encontra no caminho que percorre. A Internet das Coisas é apresentada como uma inovação que permite um cotidiano mais prazeroso a partir da personalização das mais corriqueiras experiências urbanas – funcionabilidade que conecta-se a outra estratégia de mesma princípio, a das Smart Cities.

Conforme enunciado por Lipovetsky (2015), o século XX testemunhou uma transformação urbana importante decorrente da passagem do modelo econômico industrial para o monopolista-financeiro, o qual fortaleceu-se com a produção em massa de bens pós 2a. Guerra e culminou no sistema (hiper)espetacular. O século XXI, por sua vez, inicia-se como o período em que a virtualidade é componente indissociável da estruturação da vida material, em uma amálgama de difícil determinação dessas categorias. As cidades inteligentes utilizam as inovações tecnológicas como solução a problemas das mais diversas áreas de interesse urbano, como energia, mobilidade, transporte, segurança, gerência, sustentabilidade, entre outros. Uma cidade que é considerada *Smart* ganha também uma nova imagem sobre ela, associada aos ideais fantasmagóricos (se vistos com um olhar benjaminiano) de modernização e renovação, o que garante uma melhor performance no mercado competitivo global – no qual as cidades buscam inserir-se de modo a participar da dinâmica do capital.

A Internet das Coisas e as Smart Cities são fenômenos que revelam como nossa ordem social e econômica dependem do aparato tecnológico para continuar perpetuando-se. Entretanto, diante de soluções como essas, é possível notar que a idéia de mito positivista ligada a caminhada conjunta das inovações técnicas com o progresso social, persiste. Essa idéia depende do perspectiva que a tecnologia é um artifício sempre neutro – seu potencial de uso político, dado por quem as desenvolve ou possui, é encoberto (muitas vezes por uma imagem que promove segurança ou entretenimento).

*Nos últimos anos, falamos sem parar em “cidades inteligentes”, como um progresso positivo e inquestionável. No entanto, nossa ampla variedade de aplicativos e dispositivos conectados, os chips em cartões de crédito, de transporte e outros sistemas de vigilância implementados por empresas e governos têm transformado nossas cidades em um grande banquete para o Chupadados [modelo de inteligência artificial*

*que armazena as pegadas que deixamos ao utilizar aplicativos, internet, etc.]. Precisamos estar atentos às falsas impressões, como o discurso de que mais câmeras trarão mais segurança para as cidades, e questionar a quem estamos informando por onde andamos, como e com quem (FELIZI, N.; VARON, J. 2018, s/p.).*

A cidade inteligente, que promete um futuro hiperconectado de pessoas e serviços, não deve ser vista como um ambiente despolitizado que desenvolve-se sempre em consonância ao melhoramento humano, individual e de suas comunidades. De fato, o uso da tecnologia no meio urbano vai além de regular fontes energéticas para se ter uma cidade dentro de parâmetros de sustentabilidade. Ademais do controle individual (disfarçado de liberdade) dos objetos tecnológicos pessoais, o monitoramento dos espaços públicos por câmeras de vigilância é cada vez mais presente nas cidades. Nesse caso, o uso político da técnica é claro: atrelada à idéia de segurança, a instrumentalização dos espaços públicos pelas câmeras é utilizada para regular usos da cidade por diferentes tipos de atividades e pessoas – regulação que é influenciada por uma caracterização implícita sobre o que ou quem oferece perigo. Além do mais, essa instrumentalização é desejada e utilizada por políticos para angariar votos e popularidade.

De acordo com Sontag, a presunção acerca da disponibilidade de tudo no mundo para a câmera é subjacente a duas diferentes atitudes: uma estética e outra instrumental. A primeira corresponde a ideia de que tudo deve ser visto, estar sujeito a “julgamentos sobre importância, interesse e beleza” (2004, p.193); é a atitude narcísica de estetização da “realidade”. A segunda diz respeito ao lado documental, de reunir informações, as quais “nos habilitam a reagir de modo mais acurado e muito mais rápido a tudo que estiver acontecendo” (p. 193). A estetização e a instrumentalização significam, para Sontag, a “contradição de atitude que devem compartilhar os membros de uma sociedade que divorcia o público do privado” (p. 193), porque:

*de um lado, câmeras armam a visão a serviço do poder – do Estado, da indústria, da ciência. De outro, câmeras tornam a visão expressiva nesse espaço mítico conhecido como vida privada [...] À medida que nos tornamos mais desprendidos da política, há cada vez mais espaço livre para preencher com exercícios de sensibilidade como aqueles que as câmeras*

*proporcionam (SONTAG, 2004, p.193).*

Em 2014, Koolhaas escreveu sobre as Smart Cities, e iniciou seu manifesto dessa maneira:

*O movimento cidade inteligente é hoje um campo muito cheio, e, portanto, seus protagonistas estão identificando uma diversidade de desastres que podem ser evitados. Os efeitos da mudança climática, o envelhecimento da população e da infraestrutura, as previsões de água e energia são todos apresentados como problemas para os quais as cidades inteligentes têm a solução. Cenários apocalípticos são geridos e mitigados por soluções baseadas em sensores. A retórica das cidades inteligentes se baseia em slogans - “arrume encanamentos com vazamento, salve milhões”. (KOOLHAAS, 2014, s/p.)*

Cidades – inteligentes ou não - conformam-se ao capitalismo do hiperconsumo em que dá-se uma “verdadeira economia estética e de uma estetização da vida cotidiana: em toda parte o real se constrói como uma imagem”. Seus espaços passam a ser constituídos por uma lógica da imagem, em que o fator atração é o quesito fundamental à colocá-las em participação ativa dentro do sistema econômico e competitivo global. Os espaços públicos, o mobiliário urbano, a redução da arquitetura à uma espécie de “fachadismo”, a revalorização do patrimônio, a arquitetura de edifícios projetados pelos “arquitetos-estrela” são alguns pontos que passam a ser repensados na Hipermodernidade.

*“O homem do século XXI é um homem das cidades. E cidades que, no mundo todo, se mostram cada vez mais caóticas, inospitais, “monstruosas”. Mas, ao mesmo tempo, a cidade industrial do capitalismo de produção tende a ceder a vez à cidade-lazer, à cidade das compras de que as passagens e lojas de departamentos forneceram, no século XIX, o modelo inaugural. Desde então, a lógica exponencial do espetáculo, do divertimento e do consumo comercial não para de ganhar terreno, dos bares descolados às flagship stores, dos restaurantes às concept stores, das galerias comerciais às lojas de luxo, das strips aos malls, dos centros de lazer aos parques temáticos, das butiques-hotéis aos bairros inteiramente reurbanizados para atrair os consumidores. Mais do que nunca, o mundo hipermoderno é o da estética mercantil e do comércio*

*consumista que invade e reestrutura o espaço urbano e arquitetônico” (LIPOVETSKY, 2014, p. 516).*

A arquitetura espetacular participa ferozmente da reformulação da imagem de cidades no mercado internacional, através também do desenvolvimento do turismo cultural. Edifícios projetados por arquitetos do star-system entram na rota turística de modo que podem exercer mais atração do que as obras de arte contidas em um museu qualquer, conferindo atratividade às regiões antes abandonadas e que entram em processo de revitalização, dinamizando economias, e fazendo da arquitetura um objeto de consumo. Nesse processo, é comum estabelecer-se uma gentrificação de regiões antes pouco habitadas ou habitadas por uma parcela da população que não promove tanto a monetização da região como o turismo pode promover – isso é visto tanto em áreas que receberam investimentos concentrados devido a eventos como Olimpíadas, como em regiões que tem seu caráter modificado uma vez que são ocupadas por membros de uma classe de poder mais alto do que a que as classes que habitavam tais regiões anteriormente, mesmo que essa nova ocupação seja realizada com o respaldo de um discurso de revitalização e modernização. Sob a mira do mercado, cidades são remodeladas, ainda que através de grupos como os da indústria criativa e da tecnologia. O espaço, portanto, é configurado como objeto do capital.

### ***Experiência estética-anestésica***

Um fenômeno decorrente da tecnologia da hipermodernidade é a multiplicação dos diferentes tipos de telas em nossas cidades – de vigilância, controle, comunicação, exposição, etc – que, com o incremento da conexão entre pessoas via internet, a qual parece impulsionar as práticas sociais devido às redes sociais, resulta em uma produção e reprodução de imagens em uma escala provavelmente inconcebível à época de Benjamin. Se o “pensar por imagens” do autor alemão oferecia uma estratégia de desacomodação do olhar através do entendimento dialético da imagem, a ressignificação desse exercício na contemporaneidade implica apreender o que é discutido por Lipovetsky a partir do prefixo “hiper”.

Nesse caso, fazemos eco a uma afirmação da professora Rita Velloso (2017): a “fantasmagoria urbana do século XXI é a hipervisibilidade e segue definindo o que são encantamento e o desencantamento profanos” (URBANO, Laboratório. 2017, s/p). Isso posto, temos que o “pen-

sar por imagens” em tempos de hipervisibilidade deve considerar: i) a hiper representação das coisas - marcas, cidades, edifícios, pessoas - em que o real é cada vez mais construído como imagem; e ii) a capacidade verdadeira que o mundo virtual – imagem das imagens – tem de adentrar nosso cotidiano, e conformar nosso olhar. Nesse sentido, a fantasmagoria - do progresso? Da história? - continua viva e parece estar sob um véu ainda mais espesso que no século XIX.

Benjamin testemunhou a multiplicação de imagens no meio urbano resultante do crescimento da propaganda (a qual é um testemunho fundamental à criação do seu livro *Rua de Mão Única*, de 1928), entretanto, a contemporaneidade fez essa multiplicação prosperar ainda mais devido tanto às diferentes formas de publicidade surgidas, como à produção de imagens virtuais. A imagem dialética foi o princípio epistemológico da história Benjaminiana, por oferecer um desver a partir do exercício de ver, e, em época de hipervisibilidade, esse esforço de vislumbrar o que está por trás do caráter imagético da dimensão factual urbana oferece um entendimento sobre o esgotamento da experiência estética cotidiana, sendo que essa experiência constitui-se como basilar ao mover as imagens de um olhar banal, alienado, a um olhar desperto e iluminado. Conseqüentemente, tem-se um agravamento da passividade decorrente da hipervisibilidade, em que, do esgotamento da experiência estética do presente, depreende-se um esvaziamento da experiência política do cotidiano.

*É claro que os olhos ainda vêem. Bombardeados com impressões fragmentárias, vêem demasiado – e nada registram. Assim, a simultaneidade de uma sobrecarga de estimulação e de um entopercimento é característica da nova organização sinestética como anestética. A inversão dialética, por meio da qual a estética passa de um modo cognitivo de contato (in touch) com a realidade para uma maneira de a barrar, destrói o poder do organismo humano para responder politicamente, mesmo quando está em jogo a auto-preservação: uma pessoa que está ‘para além da experiência já não é capaz de distinguir (...) um comprovado amigo (...) de um inimigo mortal’. (BUCK-MORSS, 1996, p. 24)*

A experiência do sensível e do visível da hipermodernidade, ainda que radicalmente mais intensa que a experiência perceptiva vivenciada por Benjamin no meio urbano de sua época, continua plena de momentos históricos os quais expressam-se no *agora*. Alguns anos antes do cresci-

mento do acesso à internet e da criação das redes sociais - que explodem a capacidade de partilha social através do que é visível - Susan Buck-Morss (1996) escreveu sobre a dialética estética-anestésica existente na experiência estética moderna, a qual ocorre no meio urbano, e que é fundamentalmente atrelada ao sentido da visão<sup>8</sup>. Em seu ensaio, a filósofa estadunidense recupera o significado estético relacionado à experiência do sensível, mais distante da aceção filosófica equivalente à arte e formas culturais.

O entendimento de experiência estética que interessa à este trabalho é esse dos sentidos, referido por Buck-Morss, e também por Lipovetsky, ao falar que “o regime hiperindividualista de consumo que se expande é menos estatutário do que experiencial, hedonista, emocional, em outras palavras, estético: refere-se aos sentidos do corpo humano” (2015, p. 43-44) - entendimento que foi também central para a filosofia da história de Benjamin. É precisamente essa experiência configurada por um regime de esvaziamento pelo excesso, de autoridade imposta através da desorientação provocada pela ausência de um centro definido, que Junkspace descreve e demonstra na própria circularidade de seu texto: “o segredo de Junkspace é que ele é ao mesmo tempo promíscuo e repressivo” (KOOLHAAS, 2002, p. 185).

Nesse ponto, ressalta-se que o entendimento da experiência moderna em Benjamin alcança prerrogativas freudianas, pois a experiência estética cotidiana, vivenciada pelos sentidos, é neurológica. A ideia de choque, que interessava originalmente Freud para explicar a consciência evasiva adquirida por pessoas em decorrência da experiência de guerra, é adotada por Benjamin como padrão responsivo às experiências da vida moderna. Para ele, o choque torna a consciência esquiva, impedindo que a experiência penetre na memória.

*Sob uma tensão extrema, o ego emprega a consciência como um pára-choques, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e isolando assim a consciência presente da memória do passado. Sem a dimensão*

---

<sup>8</sup> Ainda que, como exemplifica Buck-Morss (1996), outros sentidos também tenham ganhado importância em relação a presença no espaço coletivo urbano. A autora relata que no século XIX as perfumarias se multiplicaram nas cidades, e também os restaurantes, uma vez que os chefs e conzinheiros da antiga aristocracia passaram a trabalhar para a nova classe dominante. No entanto, a exacerbação de um sentido parece sempre levar à diminuição dos outros, influenciando uma alteração sistêmica das percepções humanas.

*da memória, a experiência empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno – os choques cotidianos do mundo moderno – responder a estímulos sem pensar tornou-se estratégia de sobrevivência. (BUCK-MORSS, 1996, p.22).*

O ambiente moderno, alterado constantemente pelas tecnologias, tem os sentidos humanos à sua exposição, o que promove choques psíquicos que atingem o sistema sinestésico humano. Buck-Morss relata como é possível visualizar essa exploração do capital enquanto categoria cognitiva ao analisar um operário na linha de produção fabril: ele desenvolve gestos autômatos, sua memória é substituída por uma resposta condicionada, e o aprendizado cede lugar ao treinamento mecânico.

Fredric Jameson (1998) ao falar sobre o espaço do Hotel Bonaventure, acrescenta que o ponto principal da mutação da linguagem espacial na pós-modernidade é a característica que essa mutação tem de transcender as capacidades humanas cognitivas de localização, percepção e mapeamento. O hiperespaço expressa a inabilidade da mente humana de apreender o mundo hiperconectado e descentralizado, de onde os sujeitos não tem como escapar. Em Junkspace:

*O pós-modernismo acrescenta uma zona de deformação viral que fratura e multiplica a interminável linha de frente da exibição, um envoltório peristáltico resistente a todas as trocas comerciais. As trajetórias são lançadas como rampas, tornam-se horizontais sem qualquer aviso, cruzam-se, dobram-se, de repente emergem em uma sacada vertiginosa sobre um grande vazio. Fascismo sem ditador. (KOOLHAAS, 2002, p. 184).*

A tecnologia também influencia transformações na cognição humana: já é reconhecido um fenômeno chamado “efeito Google”, o qual descreve uma alteração que vem ocorrendo nos mecanismos de processamento do cérebro. Ao saber que a resposta a qualquer questão ou que qualquer informação estão a uma busca virtual de distância uma da outra, o processo cognitivo altera-se, deixando de recorrer à memória permanente para responder o que se faça necessário e substituindo isso pelo

conhecimento acerca de onde a informação pode ser encontrada<sup>9</sup>.

A experiência estética moderna, ao produzir choques, faz a resposta do sistema sinestésico humano inverter: ao invés de tornar-se mais sensível, ele precisa se entorpecer a fim de continuar a estabelecer as vivências dos indivíduos. Ora, se considerarmos com Benjamin que o choque é intrínseco à experiência moderna, temos que esse também é cada vez mais experimentado uma vez que existe uma intensificação dos processos característicos da modernidade, e portanto, atinge cada vez mais o sistema sinestésico humano: “o sistema cognitivo de sinestética tornou-se, antes, um sistema de anestésica” (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

Portanto, se a hipermodernidade estrutura-se também com a valorização para fins mercadológicos da representação das coisas nos âmbitos da publicidade, marketing, turismo, arquitetura, urbanismo, moda, gastronomia, entre outros, engajando a experiência estética – dos sentidos – à fruição de entretenimentos, a resposta sinestética humana, então, não acompanha tantos estímulos. Desse modo, a experiência aliena-se de seu potencial mobilizador por estar submersa em uma exacerbação dos sentidos a qual, em decorrência, incapacita ou dificulta a atividade da crítica transformadora e da imaginação para a constituição de outros cenários de vida.

No ensaio “Experiência e pobreza” (1933) Walter Benjamin já apontava para o empobrecimento da cultura e da experiência humana consequente ao desenvolvimento da técnica. Tal miséria, como é designada pelo crítico alemão, corresponde ao desvinculamento entre sociedade e cultura, originada nas destruições impostas ao processo de modernização: “uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo,

---

9 “Estamos nos tornando simbióticos com nossas ferramentas de computador, crescendo em sistemas interconectados que lembram menos de informações conhecidas do que sabendo onde as informações podem ser encontradas. Isso nos dá a vantagem de acesso a uma vasta gama de informações - embora as desvantagens de estar constantemente “conectado” ainda estejam sendo debatidas. Pode não ser mais que nostalgia neste ponto, entretanto, desejar que fôssemos menos dependentes de nossos gadgets. Nós nos tornamos dependentes deles na mesma medida em que dependemos de todo o conhecimento que ganhamos de nossos amigos e colegas de trabalho - e perdemos se eles estão fora de contato”. (SPARROW, Betsy; LIU, Jenny; WEGNER, Daniel M. Google effects on memory: Cognitive consequences of having information at our fingertips. *Science*, p. 1207745, 2011, tradução nossa).

exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1987, p.114).

Benjamin tinha em mente a guerra, a crise econômica, a fome, e sobretudo o fascismo, quando indicou que “a horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado [ele referia-se ao século XIX] mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir” (1987, p.114). O avanço da técnica, ao invés de promover a liberdade humana pela transformação das velhas estruturas, impõe uma outra racionalidade em que a destruição do que estava posto antecipa apenas uma destruição subsequente, dotando qualquer materialidade de provisionalidade, ou seja, de uma leveza aterradora:

*A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão (BENJAMIN, 1987, p. 119)*

A hipermodernidade, definida como um momento histórico em que os modelos da modernidade são intensificados de modo que esses próprios modelos liquefazem-se muito mais acentuadamente, tem como resultado do excesso de informação e entretenimento um entorpecimento sentidos, a expansão de uma consciência esquiva, e a desorientação da mente e corpo humanos. Nesse contexto, a autoridade não corresponde a uma centralidade ou referências únicas e definidas, como ainda ocorria à época de Benjamin. O ditatorial, atualmente, certamente difere do que ocorreu quase um século atrás, e o desnorteamento provocado por formas hipermodernas como o Hotel Bonaventure talvez seja uma ferramenta de controle de um regime autoritário já posto; o entretenimento, provavelmente, é outra:

*O teatro escolhido da megalomania - o ditatorial - não é mais a política, mas entretenimento. Através do Junkspace, o entretenimento organiza regimes herméticos de extrema exclusão e concentração: o jogo de concentração, o golfe de concentração, a convenção de concentração, o filme de concentração, a cultura de concentração, o feriado de concentração. Entretenimento é como assistir a um planeta, antes quente, esfriar; suas*

*principais invenções são antigas: a imagem em movimento, a montanha-russa, sons gravados, desenhos animados, palhaços, dinossauros, notícias, guerra (KOOLHAAS, 2002, p.188).*

Em 1977, Susan Sontag, ao analisar a popularização da fotografia, escreveu que “o futuro pode oferecer outro tipo de ditadura, cuja ideia mestra será o ‘interessante’, em que imagens de todos os tipos, estereotipadas e excêntricas, vão proliferar” (2004, p.194). Paradoxalmente, a onipresença de imagens, em papel, virtuais ou alegóricas (tipos que misturam-se na esfera conceitual), colabora ao estabelecimento de uma crise na percepção humana, dada pelo torpor relacionado a imersão em um mundo de informações e imagens; essa, por sua vez, relaciona-se a nossa capacidade de responder politicamente – por exemplo, o excesso de imagens, informações e dados, atua como catalisador da erosão da capacidade humana de estabelecer nexos críticos e de engajamento entre o presente e o passado – “não há progresso; como um caranguejo no LSD, a cultura cambaleia indefinidamente para os lados” (KOOLHAAS, 2002, p. 185).

A incapacidade da mente humana de encontrar referências fixas em um mundo hiperconectado, globalizado, e que tem o âmbito do imaterial como constituinte de seu sistema – pelas esfera informacional, financeira, e que tem a representação como médium de interseção entre valores e objetos do capital – surge como uma fantasmagoria da cultura, em que “a desilusão radical com o século” concomitante a uma “total fidelidade a esse século” condena os sujeitos a ajustar-se ao regime imposto. Assim, ademais de vivenciarmos experiências em que a política foi rasurada, participamos desse processo com êxtase e prazer, inclusive moldando-nos a ele: “em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro” (BENJAMIN, 1987, p.119). A crise da cognitividade oriunda da imersão em um mundo experiencial, apolítico (ao menos em referência às formas tradicionais dessa disciplina), permite que a humanidade “visione a sua própria destruição prazerosamente” (BUCK-MORSS, 1996, p.37).

## **NOTAS FINAIS: IMAGEM**

Até aqui foi questão de expor Junkspace como categoria de análise e apreensão da arquitetura e do fenômeno urbano contemporâneo, de maneira a tornar visível estruturas que promovem o surgimento de es-

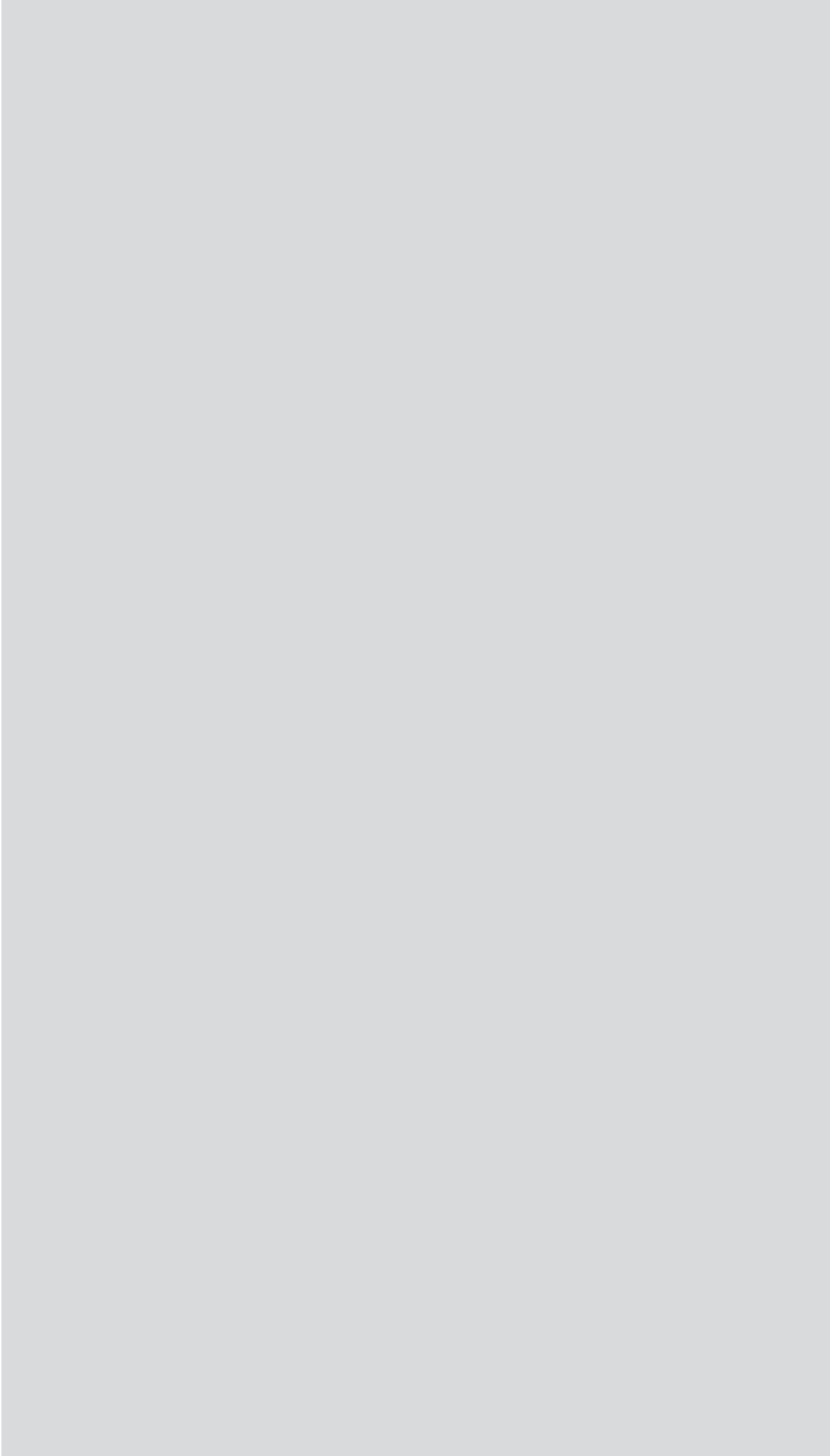
paços “junk” – quer dizer, discutir ideias constituintes do funcionamento da “máquina” social e econômica, e como ela manifesta-se nas cidades.

Por entender que os processos urbanos da atualidade ainda estabelecem-se por fundamentos que remetem à cidade do século XIX, a qual desenvolveu-se sob o signo da modernidade de que somos tributários, esta pesquisa retornou às ideias de fantasmagoria, mito e progresso, de acordo com a visão de Walter Benjamin. Portanto, Junkspace foi colocado, na crítica aqui construída, como um conceito que traz em seu significado ideias que contradizem o discurso hegemônico acerca da construção e transformação das cidades como um processo evolutivo progressista.

As questões levantadas a partir das ideias de fantasmagoria e imagem dialética, principalmente, alcançam Junkspace porque, quando associadas ao conceito de Koolhaas, oferecem a esse uma maior clareza e densidade no tema do papel da imagem das formas mercadológicas – que Junkspace discute através de seu recurso retórico de alegorias e das próprias imagens de pensamento.

Ademais, essas associações conceituais promovem uma reflexão baseada na dimensão dos fatos e objetos da cidade como elementos expressivos de uma razão social partilhada tacitamente, exatamente porque essa está sob o véu do caráter imagético da mercadoria. A diferença maior entre a época de Benjamin e a nossa é que esse caráter é o que motiva o crescimento e a manutenção do sistema que o contém.

Devido a isso, estabelece-se uma dinâmica social em que a imagem orienta não apenas mercados, mas formas de vida - ou seja: “organização de condutas e valores socialmente partilhados nos campos do trabalho, desejo e linguagem” (SAFATLE, 2008, p.12). E, estando os elementos culturais e da cidade submetidos à essa dinâmica, eles também a alimentam. O junkspace pode ser entendido, então, como o espaço onde estamos a consumir as imagens que compramos ou que sonhamos comprar; ou ainda, os espaços produzidos a fim de construir imaginários (também políticos) de determinados poderes, classes, cidades. Como explica Otília Arantes ao discorrer sobre a sede da CCTV chinesa: “Na verdade, Pequim precisava, antes de tudo, dominar o imaginário político, não apenas da Nação, mas do mundo [...] uma conquista via imagem, algo como um império dos sentidos” (2011, p. 80-83). Império que, propagado e alimentado por uma lógica de intensificação e aceleração – hiper – a qual estimula cada vez mais o ciclo de produção, consumo e descarte, é propagado e mantido freneticamente pelas múltiplas imagens materiais, virtuais e metafóricas que orientam tal ciclo.



# EXPERIÊNCIA II

Para apreender Junkspace e utilizá-lo como mote de discussão acerca do fenômeno urbano e, ao mesmo tempo, identificar o que seria a “tipologia do amorfo” na dimensão factual da cidade, fez-se necessário empreender uma investigação que partiu do apontamento das origens do texto de Koolhaas e desdobrou-se em um debate sobre seu tema central, a modernidade.

Desse modo, ao olhar novamente para Junkspace tem-se estabelecidas ferramentas para alcançar o que este trabalho pretende. A aproximação metodológica entre Koolhaas e Benjamin, à parte de suas respectivas politizações, oferece não apenas um importante escopo para discutir o tema principal do texto original, como para inspirar um exercício que ofereça respostas (ainda que abertas) ao que é Junkspace, objetivamente.

O arquiteto holandês, ao escrever sua versão dos espaços característicos da modernidade do “apagar das luzes” do século XX, recorreu à operações de crítica similares (ainda que involuntárias) as de Benjamin: ao ler Junkspace, não nos deparamos com um diagnóstico assertivo, específico e claro sobre a arquitetura e as cidades; somos, sobretudo, impelidos a vislumbrar as mais diferentes expressões concretas do que o texto descreve genericamente - o que expande o potencial crítico do ensaio aos diferentes conhecimentos e vivências de mundo de quem o lê. Conforme foi discutida, anteriormente, essa composição assemelha-se às alegorias de Walter Benjamin (as quais correspondiam a uma busca por um novo escrever da História), porque tece imagens de pensamento que “saltam” da realidade concreta do mundo, nos impulsionando a olhar para elas de outro modo.

*Seria muito simples dizer que arquitetura e espaço são metáforas para tudo o mais: Junkspace não é mais teoria arquitetônica, nem é um romance cujo ponto de vista é o do arquiteto. Ao contrário, é a nova linguagem do espaço que está falando através dessas frases auto-reprodutoras e auto-perpetuadoras, porque o próprio espaço se torna o código dominante ou a linguagem hegemônica do novo momento da História - o último? - cuja matéria-prima condena sua deterioração à extinção (JAMESON, 2003, p.05).*

Por isso, e por concordar com Jameson na sua proposição de que “junkspace é um artefato pós-moderno”, este bloco de argumentação traz uma exploração de captura das imagens de pensamento na materialidade urbana, em relação ao ensaio de Koolhaas. Ademais, discutiremos Junkspace com mais especificidade, com o apoio dos temas abarcados até o momento deste trabalho.

### *Ville Morcelée*

Um pesadelo: de que o exato momento de triunfo da modernização – o instante de seu mais alto grau de desenvolvimento – coincida com a liquefação de seus alicerces. Esse paradoxo basilar da modernidade alcança um tipo de manifestação apocalíptica em Junkspace, ou nos espaços construídos sob a chancela do capitalismo financeiro ou informacional<sup>1</sup>: “se o lixo espacial [space-junk] é o entulho humano que polui o universo, o espaço-lixo [junkspace] é o resíduo que a humanidade deixa no planeta. O produto construído da modernização não é arquitetura moderna, mas junkspace” (KOOLHAAS, 2002, p.175).

“Junk”, a palavra escolhida por Koolhaas para designar mani-

---

<sup>1</sup> Esses termos são variáveis, mas apontam para entendimentos paralelos acerca de fase contemporânea do capitalismo: “Capitalismo informacional, capitalismo tardio, capitalismo flexível, capitalismo pós-industrial ou novo capitalismo. Independentemente da falta de consenso sobre a denominação, a saída do modo de produção fordista se daria a partir dos anos 1970, quando começaram a ocorrer transformações que modificaram radicalmente o perfil da produção, que foi deixando de ser de bens e foi se tornando de serviços. Essas mudanças trouxeram as novas exigências por competências, como flexibilidade e capacidade de adaptação, além das mudanças na percepção da temporalidade, com a compressão espaço-tempo e o fim dos projetos empresariais de longo prazo. Para Boltanski e Chiapello (2009), as novas tecnologias de informação e comunicação (NTICs) se transformaram em instrumentos que dão concretude a novas formas de organização do trabalho. Além disso, também possibilitaram a expansão dos valores do mundo do trabalho para a sociabilidade e a cultura”. (RODRIGUES, C. 2010, p72).

festações espaciais de uma certa lógica relativa à virada do milênio, é um termo representativo envolto em inocência e obscenidade, porque designa um material que é tão cotidiano que passa a ser visto como natural, isento de qualquer relação importante com o mundo, mas que sob um olhar desacostumado pode revelar pontos pouco éticos do sistema em que está imerso. “Lixo”, por sua vez, denomina o que é resto ou resíduo, e em nossa cultura alcança uma significação mais complexa, válida também para seu contexto original, ao ser substituído pelo estrangeirismo “junk” – como em “junk food”, “junk dna” e na derivação “junkie” – porque remete a processos associados à cultura estado-unidense. Sob esse perspectiva inicial, junkspace expressa um resíduo alusivo à cadeia de produção, consumo e descarte de nossa época.

Ao indicar Junkspace como produto da modernização, Koolhaas insere primeiramente seu neologismo e o que ele conceitua nos campos de discussão da política, e não nos da arte e cultura - como poderia ser entendido a partir da retórica do trecho (em que ele fala de tal processo), construída de modo a fazer pensar no modernismo na arquitetura. Junkspace não é necessariamente o que resta da arquitetura moderna – seus desdobramentos estilísticos posteriores à fase de maior relevância. Portanto, e porque “Junkspace é o que coagula enquanto a modernização está em progresso, seu efeito colateral. A modernização tinha um programa racional: compartilhar as graças da ciência, universalmente. Junkspace é sua apoteose, ou dissolução” (KOOLHAAS, 2002, p.175), o espaço residual é antes uma categoria política do que estética, ainda que essas duas esferas se relacionem de modo complementar.

Uma das vocações clássicas do programa racional moderno diz respeito à universalização e a totalidade, as quais decorrem de um movimento coletivo e impessoal “no sentido de criar um ambiente homogêneo, um espaço totalmente modernizado, no qual as marcas e a aparência do velho mundo tenham desaparecido sem deixar vestígio” (BERMAN, 2007, p.86). Essa proposição converge aos paradigmas do projeto utópico da arquitetura modernista, de transformação do mundo e do homem, fisicamente, moralmente e socialmente, para a nova sociedade moderna.

Junkspace nos faz pensar sobre como esse projeto alcança o fi-

nal do século XX, e indica que o resquício do que já foi um sonho tem, por um lado, suas razões políticas sublimadas para fins somente estéticos, e por outro, sua aspiração original à totalidade manifestada como o mais puro pesadelo – o compartilhamento universal das mais brilhantes invenções humanas é realizado principalmente por formas correspondentes à administrações téticas de poderes econômico e político, como máquinas de guerra e terror em massa, precarização da exploração do trabalho e supressão de direitos humanos.

À época de Benjamin, o agenciamento político da modernidade capitalista foi apontado como fantasmagoria da burguesia, um mito que atravessava a classe operária de modo a fazê-la participar do desenvolvimento burguês como se fosse o desenvolvimento dela. Junkspace segue esse mesmo impulso crítico, de desnudar a ideologia por trás da suposta racionalidade moderna, a partir da concatenação descritiva de várias expressões com as quais tal racionalidade alcançou o século XXI.

Koolhaas não especifica com exatidão o que é Junkspace. Ele cita Santiago Calatrava e seus “instrumentos que balançam com se estivesse sendo tocados por um gigante, quando há um vento forte” (2002, p.200); cita ainda tipos de materiais construtivos, e detalha maneiras com que a produção contemporânea de arquitetura opera. Menciona a arquitetura do *star system*, “Junksignature™”, além das demandas ecológicas e econômicas que a produção de espaços está sujeita atualmente. Não há, portanto, parâmetros morfológicos ou tipológicos específicos para reconhecer e categorizar Junkspace nas formas construídas da cidade, de maneira literal.

A relação entre sistemas produtivos e o tempo, ou seja, o aperfeiçoamento da técnica para o crescimento do sistema capitalista, o qual é intrínseco a modernidade, é o que ancora a tentativa inicial de transposição de Junkspace da forma-texto para a dimensão factual das formas urbanas. Se “já há mais Junkspace em construção no século XXI do que o que sobreviveu do século XX” (2002, p. 175), então a busca pela espacialização de Junkspace, pela sua aplicação como categoria, principia no reconhecimento de indícios dos modos de funcionamento do capitalismo desse início de século.

As maneiras de desenvolver essa busca são variadas: estudar

Guide to Shopping, a publicação que trouxe Junkspace originalmente, é um bom ponto de partida para encaminhar uma delas, porque no livro encontramos exemplos de lojas de departamento, museus, aeroportos, centros comerciais – uma espécie de catálogo de espaços-lixo presumíveis. Contudo, apesar de essas formas serem vestígios importantes para definir o conceito aqui estudado, elas não são necessariamente categorizadas como junk – porque, como foi explicado, Junkspace é antes um conceito político do que estético. Desse modo, é a partir de um olhar construído sobre tal perspectiva – o que foi feito no desenvolvimento deste trabalho – que a busca de Junkspaces na cidade envolveu a identificação de rastros de um processo histórico, político e econômico, quer dizer, de uma cultura (abordados a partir da temática da modernidade) e não a catalogação de tipos específicos de edifícios – o que procuro indicar neste ensaio.

Outro modo de apreender Junkspace é pela análise do contraste





Junkspace é político: depende da remoção central de nossa capacidade crítica em nome do conforto e do prazer. Política se tornou um manifesto feito no Photoshop, cópias desencontradas do mutualmente exclusivo (...) Conforto é a nova Justiça.

**Figura 39:** Bad city dreams (Arthur Crestani, 2017)

entre diferentes tipos de desenvolvimento espacial em um mesmo tempo, pois a comparação entre eles, bem como com as imagens e o discurso publicitários, ocasiona um estranhamento que contribui ao pensar sobre aspectos subliminares de tais elementos. Arthur Crestani, ao fotografar operários, camponeses e guardas de segurança posicionados contra dois fundos de cena – o primeiro sendo composto por pôsters publicitários de promoção de empreendimentos imobiliários os quais retratam imagens virtuais de futuros edifícios, e o segundo, a construção dos edifícios que são retratados nos pôsters – o fotógrafo compõe imagens que captam i) o tipo de desenvolvimento urbano em uso na Índia, que apoia-se na demanda das classes médias por exclusividade, conforto e certo luxo, saciada pelo mercado imobiliário; e ii) a deficiência dramática no agenciamento dos espaços públicos circundantes aos empreendimentos, a qual é reflexo da ausência de um planejamento urbano voltado para o público e o comum, de modo geral.

Os edifícios na camada posterior das fotos de Crestani são formas de Junkspace porque são vestígios do processo, antes de tudo político, de entrega da regulação da ordem urbana para o mercado – o que pode-se inferir a partir das imagens, devido ao contraste do desenvolvimento de áreas privadas e áreas públicas. O mercado, compreendido como uma potência expansiva e generalizante, origina uma outra hierarquia de espaços na cidade, a qual é reorganizada segundo as imagens e necessidades daquela instância, uma vez que o poder público não superpõe-se à elas.

Uma terceira maneira de orientar a busca por Junkspace é a partir de associações com gestos críticos similares, que envolvam uma leitura dos objetos do mundo em relação a cultura que os produz. Benjamin, no ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1936), defende que a possibilidade de produção e reprodução em massa consequentes à industrialização modificou o entendimento e a recepção da arte. A autenticidade e unicidade características da obra de arte original foram substituídas pela disseminação de suas cópias, em paralelo à difusão do capitalismo. Nesse processo, a arte perde sua dimensão aurática, tornando-se objeto do capital, participante de um ciclo de reprodução, consumo e descarte.

Se a discussão de Junkspace remete ao capitalismo do século

XXI, porque diz respeito ao desenvolvimento da modernidade contemporânea, podemos parafrasear Benjamin e inferir que Junkspace é “espaço sem aura”? Essa proposição oferece pistas importantes ao enquadramento de Junkspace como categoria, porque abarca características múltiplas do sistema em que ele está inserido, que na virada do século XX para o XXI correspondem a uma cultura de massa personalizada, à universalização do monitoramento e da vigilância, ao esvaziamento da esfera pública, a ausência de uma autoridade central, e a importância da imagem como médium de atuação no mundo.

O conjunto de imagens a seguir - que também poderia ser chamado de conjunto dos “espaço sem aura”, capta cenários urbanos onde coexistem as características supracitadas. Em um primeiro plano, vemos a rua praticamente vazia de pessoas, carros estacionados, e casas que podem ser lidas como produzidas por uma certa “arquitetura informal”. Nas fotografias, fiações de rede elétrica cortam as cenas enquadradas, como se fosse impossível livrar-se da presença delas na cidade; edifícios de uma escala completamente estranha ao meio erguem-se ao fundo, encobrendo o ponto de perspectiva compositivo da imagem, assim como outros modos do viver urbano também parecem ser engolidos pela imposição desse tipo de espaço nas cidades. Portanto, essas imagens capturam rastros de junkspace, os quais são as formas-edifícios destacados na composição.

Nessa imagens não vemos apenas o contraste entre formas da produção espacial - “espaços luminosos” e “espaços opacos” como explicava Milton Santos - e diferenças evidentes por questões de escala, materiais, técnicas construtivas, e relação com o meio. Os edifícios retratados não somente simbolizam um tipo de lógica de produção, como também constituem essa lógica, a qual difere, ao menos em intensidade, da que produziu as casas - e essa diferença, relativa a questões como velocidade, quantidade, impacto, escala, diz respeito a nossa cultura tanto quanto a coexistência simultânea dessas duas expressões. Como indica Lipovetsky (2015):

*Acaso não é o último paradoxo do capitalismo em matéria de urbanismo gerar ao mesmo tempo cidades tentaculares que, por seu descomedi-*

*mento, escapam do controle e despejam seus horrores, mas em que a vida fervilha, e cidades artificiais, que respondem ao desejo de beleza e de prazer, mas congeladas na sua estética de confecção, de que a vida está ausente? (p. 559)*

A manifestação da potência expansiva do mercado impõe-se





**Figura 40:** Atlas fotográfico (Tuca Vieira, 2016).

Através do Junkspace, a antiga aura é transfusa com um novo brilho para gerar uma viabilidade comercial súbita.





**Figura 40:** Atlas fotográfico (Tuca Vieira, 2016).

Através do Junkspace, a antiga aura   transfusa com um novo brilho para gerar uma viabilidade comercial súbita.





**Figura 41:** Fragmentos do fenômeno urbano atual em Natal.

cada vez mais conforme as cidades crescem, atravessa os muros dos condomínios, e atinge o espaço da cidade quando esse não é defendido por governantes que desacreditem das ideias daquela instância como necessariamente boas (para dizer de modo generalista). Outra expressão óbvia desse fenômeno é pelo monitoramento eletrônico e pelo fechamento e controle de acessos do espaço público, os quais suprimem a dimensão pública da cidade e reafirmam a ordem urbana a partir da legitimação enclaves de classe.

As câmeras, nessa dinâmica, tornam-se onipresentes na esfera pública, assim como os elementos de monitoramento e regulação de acessos à ruas e praças – objetos representativos do que aconteceu à liberdade moderna, nas dimensões conceitual, prática e psicológica. E, provavelmente, a maior consequência do cerceamento usos do espaço e da regulação sobre quem os usa, seja o empobrecimento da capacidade de imaginar outras formas de vida, distantes de um ordenamento lógico à razão privada. O tipo de racionalidade da liberdade contemporânea é a que não enxerga problemas na criação de verdadeiras “privatopias” – a liberdade de atuar, de modo justificado por si mesma, como se estivesse desassociada de um corpo social heterogêneo e estruturado de maneira desigual.

*Freud, em “O mal estar da civilização”, enumera uma série de “estratégias de vida” que se poderia adotar para fugir ao desprazer. Quase todas elas estão condensadas em nossa parábola do condomínio fechado: associação entre trabalho de conquista da natureza e acolhimento a uma comunidade orgânica de experiência, refúgio em um mundo próprio e protegido, sentimento de que se usufrui de uma experiência que é acessível para poucos, ilusão de uma realidade esteticamente orientada, sentimento de ruptura intencional com o ‘mundo comum’ e, finalmente, anestesia induzida pela intoxicação de embriaguez. Em tais condições, a possibilidade de sonhar e as ilusões disponíveis à consciência tornam-se perigosamente próximas de sua realização efetiva”. (DUNKER, 2015 p. 59)*



**Figura 42:** “Estética de confecção” de condomínios em Natal/RN.





**Figura 42:** “Estética de confecção” de condomínios em Natal/RN.



**Figura 42:** “Estética de confecção” de condomínios em Natal/RN.



**Figura 43:** Elementos de controle e monitoramento urbano.

A câmera, em uma das fotos, assume a mesma forma de um poste de iluminação. Sua forma ambígua, de “poste-câmera”, inverte o sentido do objeto original que está sendo mimetizado, que ao invés de iluminar, capta a realidade para que essa seja regulada – cerceia usos, a invés de favorecê-los, como faz o objeto original. Sua função é clara: vigiar, e seu impacto é a coibição de possibilidades de fruição que não estão determinadas pelas regulações tácitas e explícitas do território que ela monitora.

A onipresença das câmeras em espaços públicos é um indício da “razão junk” - que escapa das “privatopias” e atinge a cidade como um todo. Como um muro transparente, essa razão não esconde que partes diferentes da cidade são para usufruto de diferentes grupos sociais, e que a manutenção disso é desejável ao ponto de tornar-se política pública: em 21 de março do ano corrente, foi publicada no Diário Oficial da União a promulgação da lei municipal que institui o programa “Bairro Seguro” em Natal. De acordo com esse programa, moradores podem instalar bloqueios, cancelas, câmeras de vigilância e outros equipamentos em área pública, além de tornar legal o fechamento e monitoramento de ruas. A “razão junk”, um outro nome para a racionalidade cínica que promove junkspaces, constitui-se exatamente da transparência acerca de seus valores e fundamentos.

Vestígios cínicos da utopia moderna: sistemas de vigilância em ambientes públicos, enclaves privados “fortificados”, arenas construídas para espetáculos internacionais, lojas-conceito, “modernizações” de sítios históricos, áreas de lazer turístico. Esses exemplos, ainda que cobertos de um brilho que causa fascínio, perpetuam-se, atualmente, como manifestações do desejo humano, não apenas devido às suas imagens de sonho – por serem colocados como ambientes em que formas de vida são reconciliadas com conflitos sociais e naturais – mas também porque ratificam uma racionalidade fundamentada na erosão de padrões éticos e morais como a força criadora de mundos ideais.

O reencantamento de mundo de Benjamin, pretensão de alcance de sua crítica, definia-se pela capacidade de motivação de corações revolucionários a interromper o desenvolvimento burguês, do capitalismo industrial, advindo do reconhecimento da ideologia por trás do brilho

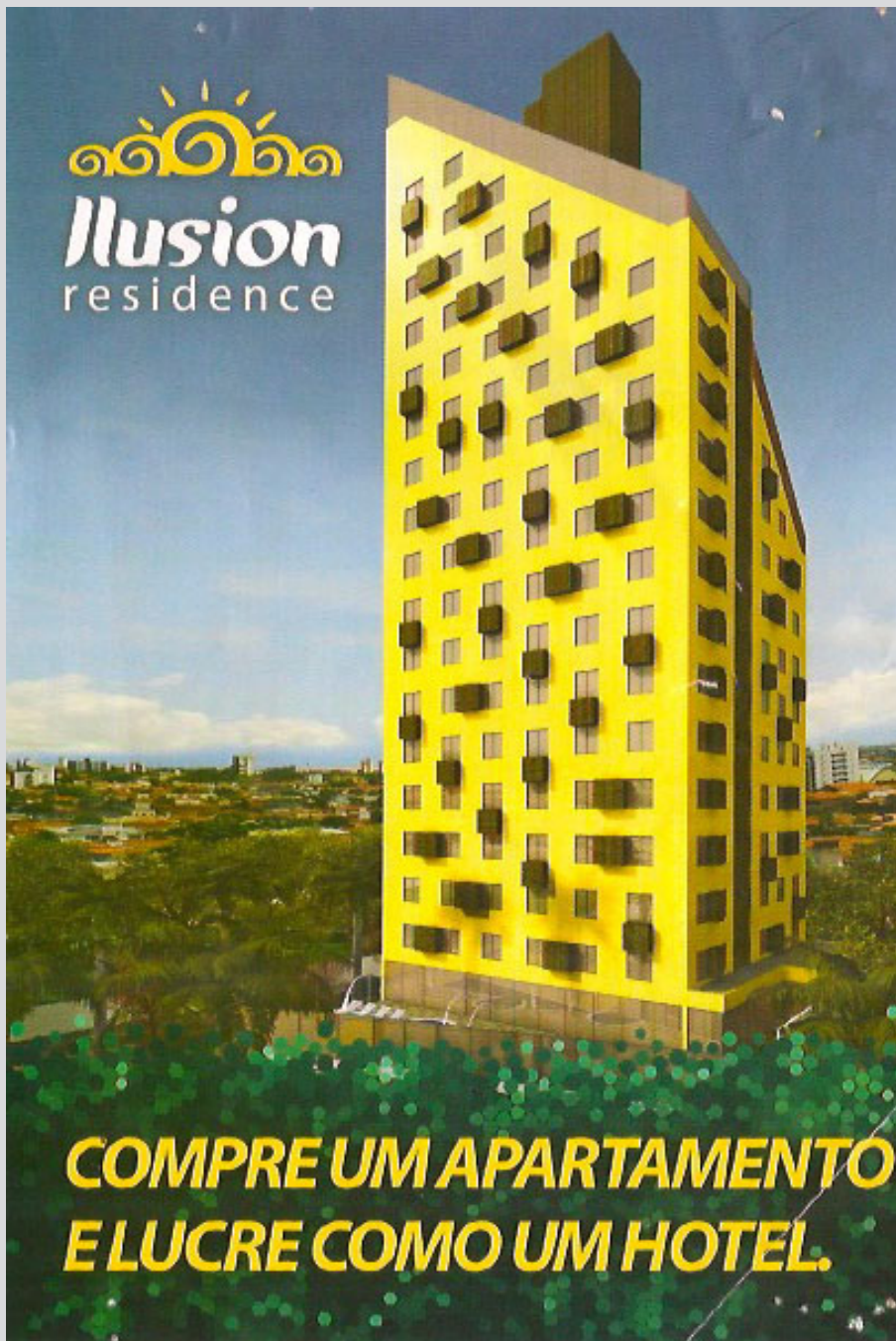


**Figura 44:** Paradise Garden (Giovana Schluter, 2015).

sedutor de formas mercadológicas. Na contemporaneidade, o que seria a proliferação de “espaços sem aura”, ou dos vestígios cínicos da utopia moderna, indicam que o reencantamento de mundo benjaminiano está cada vez mais distante (ou perdido). Tais formas revelam que o processo histórico, político e social que a humanidade desenvolve sob o signo da modernização só se realiza a partir de uma racionalidade cínica. É sabido, cada vez mais, que consumimos imagens e não produtos propriamente; no entanto, saímos a comprar essas imagens, compactuando com a realização virtual dos desejos de reconciliação social (e, quem sabe, existencial).



**Figura 44:** Paradise Garden (Giovana Schluter, 2015).



**Figura 45:** Folders de empreendimentos imobiliários voltados à diferentes grupos sociais, mas que apresentam um mesmo modelo de venda.

**LANÇAMENTO 2ª FASE**

**CONDOMÍNIO CLUBE**

- Campo de futebol com grama sintética
- Piscina
- Playground
- Brinquedoteca
- Salão de festas
- Churrasqueira
- Redário e espaço zen

TIPO A2 - 67,82m<sup>2</sup>      TIPO B - 52,35m<sup>2</sup>

SALA COZINHA BANHEIRO SOCIAL      VARANDA ÁREA DE SERVIÇO 03 QUARTOS S/ 01 SUÍTE

SALA COZINHA BANHEIRO SOCIAL      VARANDA ÁREA DE SERVIÇO 02 QUARTOS S/ 01 SUÍTE

ELEVADOR EM TODAS AS TORRES 2 OU 3 QUARTOS (SENDO 1 SUÍTE) ATÉ DUAS VAGAS DE GARAGEM

DOIS ACESSOS INDEPENDENTES PARA ENTRADA E SAÍDA DO CONDOMÍNIO.      CERCA ELÉTRICA SEGURANÇA 24 HORAS

**MANHA TAN RESIDENCE**

**VALE QUANTO CUSTA**

TORRE ÚNICA COM 54 UNIDADES

- APARTAMENTOS DE 215,93m<sup>2</sup> e 220,78m<sup>2</sup>
- AQUECIMENTO DE ÁGUA POR ENERGIA SOLAR
- PISCINA AQUECIDA - COM RAIA DE 25 m
- SALINA PANORÂMICA
- ELEVADOR PRIVATIVO POR COLUNA, COM CÓDIGO DE SEGURANÇA
- 4 OPÇÕES DE PLANTAS
- 4 VAGAS DE GARAGEM EXCETO PARA OS APARTAMENTOS DO 2º E 3º ANDAR, QUE POSSUEM 3 VAGAS

ACADEMIA

PISCINA AQUECIDA

CLOSET

GUARITA

SQUASH

VARANDA

Figura 45: Folders de empreendimentos imobiliárias voltados à diferentes grupos sociais, mas que apresentam um mesmo modelo de venda.

Um projeto de alto padrão,  
entregue **equipado e decorado**.



HALL DE ENTRADA COM PE DEBRETO DUPLIO



COZINHA



SALA

Decretada a falência das utopias modernistas – como a da arquitetura, por exemplo - e tendo a racionalidade cínica validada como meio de consolidação da modernidade, tem-se, na dimensão factual da cidade, formas em que é possível ver tais processos - de produção e consumo a partir e de imagens - manifestados. Olhar para essa dimensão, portanto, pode descortinar aspectos dessas teorizações, assim como ocorre ao investigar o lixo produzido por um indivíduo e, a partir disso, identificar o que foi comprado, desperdiçado e consumido por ele - mesmo que o ato de identificar o que é resíduo espacial não seja a mesma coisa que reconhecer materiais descartados domesticamente por um único sujeito (ainda que, ao lembrar de como o lixo é apropriado por outras pessoas depois de seu primeiro descarte, seja possível questionar também a identificação do que é lixo a partir de quem o rejeita ou utiliza - porque o lugar que esse sujeito ocupa na cadeia de produção de lixo relaciona-se com o lugar político que ele esteja inserido na sociedade).

Junkspace não é lixo no espaço – no sentido literal ou em qualquer outro entendimento figurado que essa expressão possa assumir. Não é também um estilo de arquitetura considerado de “mal gosto” por não obedecer à certos parâmetros estéticos ou fazer isso apenas a partir de estilos considerados menores, como o pastiche, por exemplo. Não é também arquitetura popular, porque ainda que essa possa reproduzir símbolos e discursos do *status quo* determinados pelo mercado, ela não utiliza-se dessas ferramentas de maneira a gerar um impacto político que sirva ao benefício da classe que a produz.

Por depender do reconhecimento de um processo histórico e político, identificar os resíduos espaciais “junk” é uma tarefa inexata, impossível de ser completada desde sua elaboração fundamental, a qual remete a um processo fragmentário, universalizante, e em expansão. Muitas vezes, um resíduo espacial possui uso, é produtivo, e não constitui um “resto” que foi descartado sem função – portanto, o abandono ou a ruína propriamente dita não são parâmetros fixos de categorização para esse reconhecimento – ainda que possam ser junkspace. Ademais, os resíduos devem ser analisados a partir de um “desver” que os coloque no seu lugar de mercadoria, objetificadamente e conceitualmente, retirando-os da bruma onírica do capital.

Desde as arcadas parisienses, as formas espaciais participam de um “culto à mercadoria”, o qual expressa materialmente uma promessa de felicidade, de que a utopia social seria resolvida pelo avanço industrial e material. A cidade transformou-se sob esse culto: no século XIX, as passagens, analisadas por Benjamin, eram o símbolo da nova sociedade burguesa, com suas também inovadoras formas e materiais – vidro e aço, nesse caso – bem como com a revolucionária experiência espacial que ofereciam, ligada ao flanêur. No início do século XX, essas características já haviam se expandido para outros espaços, como lojas de departamento, cafés, estações trem, salas de exposição, etc.

E, juntamente a essas formas, consolidava-se uma cultura de



**Figura 46:** Exemplos de não-junkspace.



Figura 47: Exemplos de não-junkspace.

massa baseada em atividades de consumo - portanto, na importância do mercado para a constituição das cidades e da experiência urbana.

Na contemporaneidade, a transformação das cidades associa-se ao “processo avassalador de generalização urbana e cultural que vivemos” em que os espaços-lixo “são a consequência do encontro bastardo entre a utopia da modernização trazida pelas vanguardas, a sociedade de consumo do pós-guerra, e a dominância da informalidade nos países periféricos” (WISNIK, G. 2016, p41). A ubiquidade do mercado e o fenômeno do consumismo, na atualidade, modificam as cidades ao mesmo tempo que a sociedade segue o impulso da modernização realizada pela lógica cínica: através da precarização do que é comum.

Morfologicamente, não interessa: a arquitetura pode ser totalmente transparente, com imensas aberturas, ou completamente opaca, selada em um invólucro praticamente hermético. Ela não relaciona-se com a esfera pública em nenhum dos dois casos, tanto pela obviedade – manifestada pelo invólucro – da área privada, como pela dubiedade do espaço aberto mas rigidamente monitorado e regulado. O programa dos espaços, subordinado a uma ideologia (de mercado) que nos afasta de enxergar a questão urbana em sua totalidade, nos oferece novas nomenclaturas espaciais que reduzem nossa capacidade de como utilizar o espaço: *espaço gourmet, espaço zen, espaço kids...*

Espaços vazios também podem ser junkspace: a especulação designa que eles tanto compõe a lógica e linguagem do sistema que participam, como os espaços construídos. Mesmo que não sejam espaços com uso, produtivos, são espaços consumidos – um vazio determinado, que está cumprindo uma função virtual e essencial, e por isso mesmo determinante da lógica que o produz. Os vazios urbanos em valorização virtual são também, eles mesmos, formas da erosão da esfera pública e do desenvolvimento urbano-social tributários à fantasmagorias de progresso e de equanimidade entre classes.

Por fim: tentar estabelecer um trânsito entre texto e cidade, mediado por fotografias – imagens de imagens – funciona mais como um exercício de compreensão tanto do ensaio de Koolhaas, como do fenômeno urbano contemporâneo. Pela amplitude desse último, o exercício é incabado, e por isso organiza-se na forma de uma síntese que ainda pode ser desdobrada, questionada, reavaliada. O próprio

exercício de buscar Junkspaces, fotografá-los, selecionar imagens, relacionar com outras de diferentes autorias, selecionar mais uma vez, em um processo que pode ser continuado indeterminadamente, já revela a natureza labiríntica de compreensão da dimensão representativa de objetos da cidade como constitutiva, politicamente, dessa própria natureza.

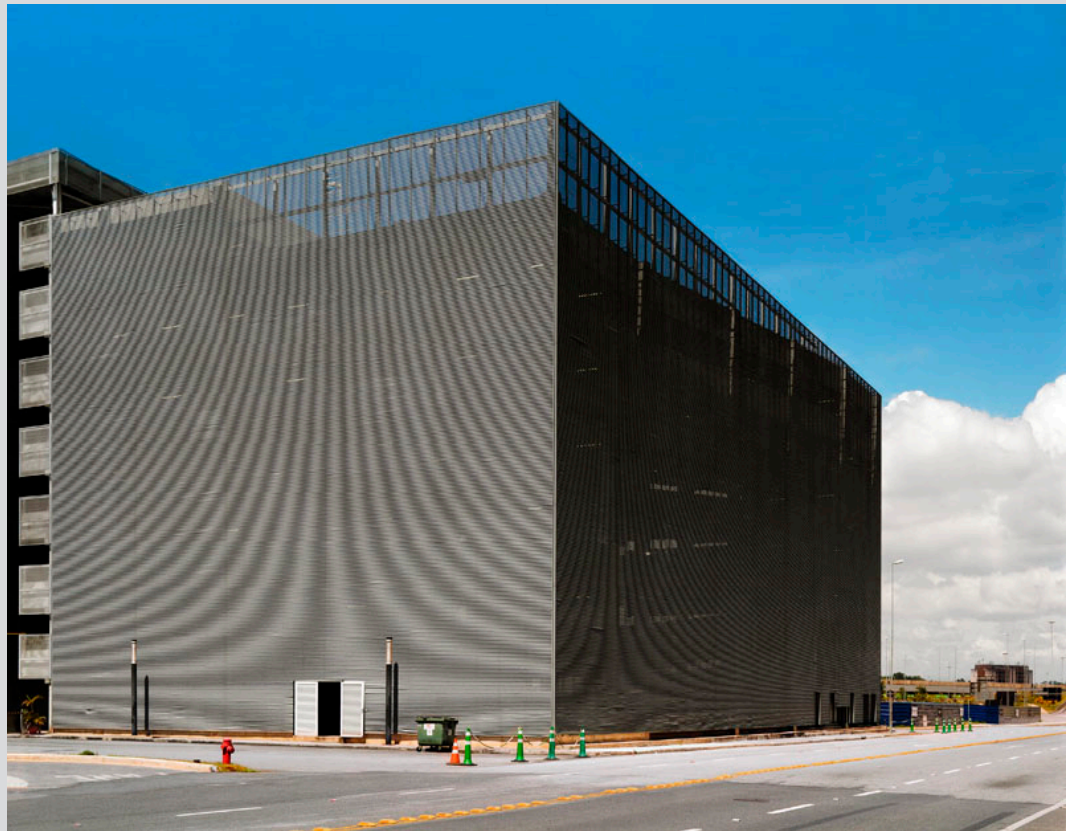
Essa, por sua vez, é de recomposição assim como é a busca por Junkspaces. O ponto do texto de Koolhaas - de que a dialética destruição-criação de formas de vidas tradicionais que movimenta o capital, própria da modernidade - gerou espaços em que é possível identificar a erosão e indeterminação da substancialidade normativa do social, motiva a busca desses espaços na dimensão factual da cidade. No entanto, devido a seus alicerces conceituais, a tarefa de reconhecê-los espacialmente é de natureza lacunar – é impossível de ser desassociado de suas indeterminações e ainda de suas decomposições.





**Figura 48:** Espaços em "latência", onde não ocorrem atividades produtivas.

**Figura 49:** Diferentes morfologias de junkspace.





# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever “Bigness” em 1994, Koolhaas escolheu fazer uso de uma retórica textual que transparecia um certo otimismo diante do contexto cada vez mais promulgado da globalização, com a crescente abertura de mercados pós queda do Muro de Berlim e a aparente maior diluição das fronteiras entre países. “Bigness” ou “O problema do grande” revelava um paradigma para a arquitetura em que esta confundia-se com o planejamento urbano nos âmbitos físicos, políticos, e econômicos, devido às crescentes conexões entre sistemas de comunicação e informação – próprios à época. A arquitetura, diante desse cenário, não necessitava limitar-se à um programa de necessidades fechado, com espaços adequados à funções únicas e desenvolvidos a partir das ideias de apenas um autor.

Menos de uma década após “Bigness”, Koolhaas publica *Junkspace* e manifesta, a partir desse ensaio, o que aconteceu à arquitetura em consequência aos crescentes fluxos de comunicação de mercados, na globalização. Dizer que a promessa contida em *Bigness*, de libertação da arquitetura de um sistema maior – a cidade e os próprios parâmetros da disciplina – não se realizou, seria um engano.

Os teoremas do texto de 1994, de que quebras de escala, de composição arquitetônica, de tradição, de transparência e de ética implicariam numa ruptura final de que a arquitetura passaria a se relacionar com o contexto urbano no máximo por coexistência, retornam em *Junkspace* como resíduos de uma implosão. Em sete anos, o autor dos ensaios – ainda que beneficiado profissionalmente pela conjuntura da época, em que a arquitetura consistiu numa ferramenta fundamental à criação de imaginários políticos sobre determinados lugares – transformou sua visão de sonho em uma constatação de pesadelo. Desse modo, a exaltação da liberdade em *Bigness* é substituída por uma crítica aporética em *Junkspace*, em que as promessas de transformações sócio-espaciais realizam-se, mas de uma forma cínica, e de onde não é possível escapar. Como indica Hal Foster: “Talvez as duas versões da leveza - o sonho da desincorporação e o pesadelo da desrealização - devam ser pensadas juntas. E, de fato, é isso que o *Junkspace* tenta: é tanto uma resposta ao sonho quanto uma representação do pesadelo” (2013, s/p.).

Isso quer dizer que, de fato, encontramos um desenvolvimento urbano e uma arquitetura que, assim como o desenvolvimento social, não precisam responder à projetos de bem-estar coletivo baseados em um crescimento verdadeiramente comum, partilhado entre classes, gêneros, etnias. A utopia do urbanismo moderno original, de falanstérios

e cidades-jardins, foi realizada sob a forma de condomínios fechados como o Alphaville, que de fato constituem uma cidade dentro da cidade, exclusiva à mesmos grupos estatísticos. A diferença entre o que foi imaginado e o que foi realizado, fundamentalmente, reside na razão que os produz, a qual toma a erosão de conteúdos normativos de ética e moral como instrumento de legitimação de formas de vida que esvaziam ainda mais tais conteúdos, tornando esse instrumento a própria estrutura do sistema. Os condomínios, parques temáticos, grandes shoppings centers, aeroportos, entre outros, quando Junkspace, constituem expressões e resíduos desse processo, o qual é indissociável do sistema que o produz e mantém.

*“Toda a peculiaridade de nossa época talvez venha do fato de não encontrarmos um fato que esteja à altura desse acontecimento. Daí talvez a estranha sensação de que nossa primeira tarefa consiste em acelerar o desabamento. Mesmo que estejamos em uma situação histórica que se sustenta exatamente por ser um desabamento em forma de mercadoria” (SAFATLE, 2008, p.204)*

Junkspace colabora ao entendimento acerca do fenômeno urbano da contemporaneidade porque, ao apresentar um conceito que corresponde a uma articulação entre o campo dos acontecimentos e do pensamento, promove uma espécie de intercâmbio reflexivo que faz com que o olhar, ao confrontar os acontecimentos através do conceito, enxergue outras questões subjacentes à tal campo. O ensaio e o conceito, de modo complementar, promovem a construção de um olhar sobre a dimensão dos fatos urbanos que devolve à esses mesmos fatos o lugar que eles possuem no sistema que os produziu.

Junkspace colabora à crítica espacial contemporânea porque revela, em sua forma e linguagem, características dessa produção, o que pode ser desdobrado como instrumento de leitura das cidades, além de possibilitar a interpretação do texto a partir de outros autores que trabalham sobre essas mesmas características – o que foi realizado nesta pesquisa, ao adotar um partido teórico-metodológico. As experiências de método, ainda que acabem por sumarizar o conteúdo de Junkspace em uma forma que inevitavelmente deixa escapar algumas das discussões do ensaio, foram de grande valia para o trânsito entre texto e dimensão dos fatos urbanos, expandindo tanto os potenciais

desdobramentos do ensaio quanto a apreensão da cidade sob um olhar mais apurado.

Ao mesmo tempo, a compreensão do ensaio como uma peça pós-moderna, composta por operações de escrita que intensificam o significado de objetos e de suas relações com a sociedade em que se inserem, adensa a discussão de temas como arquitetura contemporânea e modernidade, e principalmente sobre a influência do capitalismo nas formas urbanas. Ler o capitalismo contemporâneo através das formas da cidade, a partir de uma perspectiva de análise de suas formas de vida (ou seja: do conjunto de ordenamento e justificação de condutas partilhado socialmente nos campos do trabalho, desejo e linguagem) do que das relações de produção, foi a principal colaboração de Junkspace ao entendimento das lógicas e questões do fenômeno urbano atual.

Junkspace não apresenta saídas à crítica que realiza. De fato, terminamos de ler o ensaio com a sensação de que o próprio freio de mão, que deveria ser puxado na imagem do trem desenvolvimentista de Benjamin, não passa de um brinquedo infantil que envelheceu mal, ou está à venda como souvenir na loja de um grande museu. Entretanto, me permito adicionar que, do ano de publicação de Junkspace até o presente momento, grandes levantes sociais, sob as mais diversas bandeiras políticas, tem ocorrido em diferentes partes do mundo. Não é possível falar, contudo, de mutações espaciais como um fenômeno amplo, ainda mais sob uma lógica contrária à hegemonia neoliberal, de desregulamentação e erosão de condutas. Mas esses levantes indicam que a questão urbana é complexa, contraditória, e que compõe-se de diferentes acontecimentos em um mesmo tempo – e alguns deles ainda escapam à lógica “junk”.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Carlos Jacinto; SILVA, **Maria Angélica da. Mais é mais: Rem Koolhaas, junkspace e a hipermodernidade.** In.: *Projetar VI*, 2013, Salvador. Disponível em: <<http://projedata.grupoprojetar.ufrn.br/dspace/handle/123456789/1788>>. Acesso em: 24 jul. 2017.

**Amo Atlas.** Disponível em: <<http://oma.eu/projects/amo-atlas>>. Acesso em: 29 maio 2017.

ARAUJO, Rodrigo. **Deambulações de Walter Benjamin: entre as imagens do pensamento e o haxixe.** *Redobra* n. 14, p. 247-251, 2014.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos.** São Paulo, Ed. Nobel/ Edusp, 1993.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Urbanismo em fim de linha.** São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Chai-na.** São Paulo, Edusp, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado.** Porto Alegre: Zouk, 2014. 2a. reimp.

BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento: Sobre o haxixe e outras drogas. Autêntica, 2014.**

BENJAMIN, Walter. **Passagens/Walter Benjamin.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Teses sobre o conceito da história, 1940.** Obras escolhidas, 2012.

BERMAN, Marshall. **Um século em Nova York: espetáculos em Times Square.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERMAN, Marshall.(1982). **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 6ª. reimp.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin.** São Paulo: Edusp, 1994.

BRETAS, Aléxia. Imagens de pensamento em Walter Benjamin. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n.6, p. 63-75, abr.2009.

BRISBIN, Christopher. Lost in Translation: A Critique of Copyright and the Aesthetics of Re-production in China. **Law, Culture and the Humanities**, p. 174387211561573, 15 nov. 2015.

**Bruce Mau on 20 years of S, M, L, XL and the Role of Design.** Disponível em: <<http://www.azuremagazine.com/article/qa-bruce-mau-on-20-years-of-s-m-x-xl-and-the-role-of-design/?view=desktop>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

BUCK-MORSS, Susan. Aesthetics and anaesthetics: Walter Benjamin's artwork essay reconsidered. **October**, v. 62, p. 3-41, 1992.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialectica de la mirada: Benjamin y el proyecto de los pasajes.** Trad. Nora Rabotnikof. Madrid: La balsa de la medusa, 1995.

BUCK-MORSS, Susan. The city as dreamworld and catastrophe. **October**, v. 73, p. 3-26, 1995.

CHUNG, Chuihua Judy; INABA, Jeffrey; KOOLHAAS, Rem; LEONG, Sze Tsung. **Guide to Shopping: Harvard Design School Project on the City II.** Koln: Taschen, 2001.

CHUNG, Chuihua Judy; INABA, Jeffrey; KOOLHAAS, Rem; LEONG, Sze Tsung. **Great Leap Forward: Harvard Design School Project on the City I.** Koln: Taschen, 2001.

COHEN, Margaret. **Walter Benjamin's phantasmagoria.** *New German Critique*, n. 48, p. 87-107, 1989.

COLOSSO, Paolo. **Rem Koolhaas nas metrópoles delirantes: entre a Bigness e o big business.** 2015, 228f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

COLOSSO, Paolo. A modernidade de Nova York segundo Rem Koolhaas. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, São Paulo, v. 21, n.35 p. 3457, junho 2014.

COSTA, Xico. Imagem e experiência de apreensão da cidade. In.: **Experiências metodológicas para a compreensão da cidade contemporânea: Alteridade, imagem, etnografia (Tomo III).** Salvador: Edufba, 2015. p. 52-83.

DAVIS, Mike. Urban planning: Monumental knock-offs. **Nature**, v. 494, n. 7438, p. 427-428, 28 fev. 2013.

DE ARAGÃO, Solange. Tipologia edificatória em Sobrados e mucambos, de Gilberto Freyre. **Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP**, n. 25, p. 99-117, 2009.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo:** comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DISSE, Paulo Menezes. **O junkspace do sagrado – por Francesco Perrotta-Bosch**. Revista serrote. Disponível em: <<http://www.revistaserrote.com.br/2015/01/o-junkspace-do-sagrado/>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

DUNHAM-JONES, Ellen. The Irrational Exuberance of Rem Koolhaas. **Places Journal**, 2 abr. 2013. Disponível em: <<https://placesjournal.org/article/the-irrational-exuberance-of-rem-koolhaas/>>. Acesso em: 21 maio 2017.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. **Mal-estar, sofrimento e sintoma**. São Paulo: Boitempo, 2015.

FELIZI, N.; VARON, J. **O que é o Chupadados e por onde anda essa entidade?** (20--). Disponível em: <<https://chupadados.codingrights.org/introducao/>>. Acesso em: 1 mai. 2018

FREIRE, Ana Luiza Silva. **Sob o concreto, as dunas ou como o junkspace invadiu a cidade**. 2015. Trabalho final de graduação – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

FOSTER, Hal; KOOLHAAS, Rem. **Junkspace with Running Room**. Notting Hill: Notting Hill Editions, 2013.

GEURS, Karst T.; VAN WEE, Bert. Ex-post evaluation of thirty years of compact urban development in the Netherlands. **Urban studies**, v. 43, n. 1, p. 139-160, 2006.

GORELIK, Ádrian. “Arquitetura e Capitalismo: os usos de Nova York”. Introdução de **Nova York Delirante**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GORELIK, Adrián. A cidade decifrada. In.: A cidade vista: **mercadorias e cultura urbana**. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. p. I-XIII.

GRAÇA, Miguel Silva. A cidade, o admirável mundo novo do consumo e as suas catedrais. **Vírus**, n. 4, p. 2533, agosto/set 2008.

HALL, Peter. **Cidades do amanhã: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HARVEY, David. **A Condição Pós-moderna**. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Ed. Loyola, 2011.

HARVEY, David. **A Produção Capitalista do Espaço**. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Ed. Annablume, 2005.

HENGEVELD, Jaap; STRAUVEN, Francis. **Piet Blom**. Hengeveld Publicaties, 2007.

**History | The city of Almere | Gemeente Almere.** Disponível em: <<http://english.almere.nl/the-city-of-almere/history/>>. Acesso em: 3 jul. 2017.

HOLLIER, Denis. **Against architecture: the writings of Georges Bataille.** MIT Press, 1992.

**Index Magazine.** Disponível em: <[http://www.indexmagazine.com/interviews/rem\\_koolhaas.shtml](http://www.indexmagazine.com/interviews/rem_koolhaas.shtml)>. Acesso em: 4 jul. 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In.: **Experiências metodológicas para a compreensão da cidade contemporânea: Memória, narração, história (Tomo IV).** Salvador: Edufba, 2015. p. 47-94.

JACQUES, Paola Berenstein. **Notas sobre espaço público e imagens da cidade.** Arqtextos, São Paulo, ano 10, n. 110.02, Vitruvius, jul. 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/10.110/41>>.

JANSSEN, Joks et al. Heritage planning and spatial development in the Netherlands: changing policies and perspectives. **International Journal of Heritage Studies**, v. 20, n. 1, p. 1-21, 2014.

JAMESON, Fredric. Future City. **New Left Review**, 21, Maio-Junho 2003. Disponível em: <<https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>>. Acesso em: 22 maio 2017.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Trad. de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ed. Ática, 1996.

JAMESON, Fredric. O Tijolo e o Balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária. In.: **A Cultura do Dinheiro.** Trad. Maria Elisa Cevasco. Petrópolis: Vozes, 2002.

JAMESON, Fredric. **The cultural turn: Selected writings on the postmodern, 1983-1998.** Verso, 1998.

JENCKS, Charles; KROPF, Karl. **Theories and manifestoes of contemporary architecture.** Ed. Wiley-academy, 2006 (2a. ed.).

JENCKS, Charles; KROPF, Karl. The volcano and the tablet. In.: **Theories and manifestoes of contemporary architecture.** Ed. Wiley-academy, 2006 (2a. ed.). p. 02-11.

JUNGKEIT, Steven. The Dreamlife of Junkspace: Utopia, Globalization, and the Religious Imagination. **Union Seminary Quarterly Review**, v. 64, n. 1, p. 36-46, 2013.

KAMIMURA, Rodrigo. Archigram: Além da arquitetura. In: **Projetar**, IV. São Carlos: 2009.

KANG, Jaeho. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. Trad. Joaquim Toledo Júnior. **Novos estudos**, n. 84, 215-233, julho de 2009.

KIPNIS, Jeffrey. Recent koolhaas. **El Croquis**, v. 79, p. 2631, 1998.

KOOLHAAS, Rem. (1978) Nova York Delirante – um manifesto retroativo para Manhattan. Introdução de Adrián Gorelik, trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KOOLHAAS, Rem. (1994). Para Além do Delírio. In: NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KOOLHAAS, Rem. **Três textos sobre a cidade: Grandeza, ou, O problema do grande; A cidade genérica; Espaço-lixo**. E-book, Ed. Gustavo Gili, 2014. Disponível em: <<http://www.saraiva.com.br/tres-textos-sobre-a-cidade-8505503.html>>. Acesso em 20 de maio de 2015.

KOOLHAAS, Rem. **What ever happened to urbanism?** S,M,L,XL, OMA, (with Bruce Mau), The Monicelli Press, New York, 1995, p. 959/971. Disponível em: <[http://arhns.com/wp-content/uploads/Arch432\\_koolhaas.pdf](http://arhns.com/wp-content/uploads/Arch432_koolhaas.pdf)> Acesso em 05 de junho de 2015.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KOOLHAAS, Rem. Junkspace. **October**, n. 100, Obsolescence, 2002. p.175-190. Disponível em: <<http://lensbased.net/files/Reader2012/rem+koolhaas++junkspace.pdf>>. Acesso em 07 de maio de 2015. [Tradução livre].

KOOLHAAS, Rem, Stefano Boeri, Sanford Kwinter, Nadia Tazi, and Hans-Ulrich Obrist. **Mutations**. Actar, 2000.

KOOLHAAS, Rem, e MAU, Bruce. **S, M, L, XL**. Nova York: Ed. Monacelli Press, 1995.

KOTHE, Flávio R. (org.); FERNANDES, Florestan (coord.). **Walter Benjamin**. São Paulo: ed. Ática, 1991 (2a. ed.).

KRISTA SYKES, A.(org.) **O Campo Ampliado da Arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009**. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: ed. Cosac Naify, 2013.

LIRA, José Tavares Correia de. **De patrimônio, ruínas urbanas e existências breves**. Redobra n. 12, p-168-179, 2013.

LOOTSMA, Bart; INDONESIE, En. Koolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960's. **Architectural Theory**. EU, 2007.

LOOTSMA, Bart. Koolhaas, Constant and Dutch culture in the 1960's. **Architectural Theory**.eu, s/p, 2007. Disponível em: <<http://stichtingconstant.nl/system/files/pdf/Koolhaas,%20Constant%20and%20the%20Dutch%20Culture%20in%20the%2060's,%20Bart%20Lootsma,%2004%20sep'07.pdf>>. Acesso em 20 de junho de 2017.

LUCARELLI, Fosco. **Exodus, or the voluntary prisoners of architecture**. Disponível em: <<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

LUCARELLI, Fosco. **Rem Koolhaas and the Bourgeois Myth of New York** (Gabriele... Disponível em: <<http://socks-studio.com/2014/12/05/rem-koolhaas-and-the-bourgeois-myth-of-new-york-gabriele-mastrigli-2013/>>. Acesso em: 29 jun. 2017.

MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. **Imagem e consciência da história: pensamento figurativo em Walter Benjamin**. Trad. Milton Camargo Mota. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

MONEO, Rafael. **Inquietação Teórica e Estratégia Projetual – na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Trad. de Flávio Coddou. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MONTANER, Joseph Maria. **Arquitetura e Crítica**. Trad. Alicia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

MONTANER, Josep Maria. **A condição contemporânea da arquitetura**. Trad. Alexandre Salvaterra. São Paulo: Gustavo Gilli, 2016.

MORTIMER, Júnia. Pensar por imagens. In.: **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Tomo I – Modos de pensar. Salvador: UFBA, 2018, p. 146-172.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NESBITT, Kate (org.) **Uma Nova Agenda para a Arquitetura – antologia teórica 1965-1995**. Trad. de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SECHI, Bernardo. **A cidade do século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

**Rem Koolhaas pergunta: As cidades inteligentes estão condenadas a estu-**

**pidez?**. [Rem Koolhaas Asks: Are Smart Cities Condemned to Be Stupid?] 30 Dec 2014. ArchDaily Brasil. (Trad. Romullo Baratto). Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/759569/rem-koolhaas-pergunta-as-cidades-inteligentes-estao-condenadas-a-estupidez>> Acesso em 7 de Junho de 2015.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. “Homens lentos, opacidades e rugosidades”. Salvador: **Redobra**, ano 3 (2012): 58-71.

ROCHA-PEIXOTO, Gustavo; BRONSTEIN, Laís; OLIVEIRA, Beatriz Santos de; LASSANCE, Guilherme (orgs.). **Leituras em teoria da arquitetura, 3: objetos**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2011.

RODRIGUES, Carla. Capitalismo informacional, redes sociais e dispositivos móveis: hipóteses de articulação. **Galáxia**, n. 20, 2010.

SAFATLE, Vladimir. **Cinismo e falência da crítica**. São Paulo: Boitempo, 2008

SANTANA, Ethel Pinheiro. **Cidades ‘entre’: dimensões do sensível em arquitetura ou A memória do futuro na construção de uma cidade**. 2010, 154f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura/PROARQ/Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista: mercadorias e cultura urbana**. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SARLO, Beatriz; MELO, Joana Angélica d’Ávila. **Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo**. Ed. da UFRJ, 2013.

SARLO, Beatriz. **Tempo presente**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

**Tianducheng**. Disponível em: <<http://www.atlasobscura.com/places/tianducheng>>. Acesso em: 22 jul. 2017.

VELLOSO, Rita. Pensar por constelações. In.: **Nebulosas do pensamento urbanístico**. Tomo I – Modos de pensar. Salvador: UFBA, 2018, p. 98-120.

VERAS, Adriana. **Megaestrutura e Metrópole: Uma Arqueologia do Programa de Rem Koolhaas**. E-book, Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2015.

WISNIK, Guilherme. **Cidade Inacabada**. In.: Piauí. 2016, nº112, p. 41-53

ZAERA-POLO, Alejandro. **Arquitetura em diálogo: Alejandro Zaera-Polo**. Trad. Cristina Fino e Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 15-48.

# REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

## Parte 1: Palavra

1. Michelangelo's 'David' (Eduardo Paolozzi). Fonte: <[https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06944\\_10.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T06/T06944_10.jpg)>. Acesso em 01 de julho de 2018.
2. Constant Nieuwenhuys com Betty van Garrel e Rem Koolhaas, 1966. Fonte: <<https://stichtingconstant.nl/documentation/betty-van-garrel-rem-koolhaas-and-constant>>. Acesso em 12 de maio de 2018
3. O grande muro de Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura. Fonte: <<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>>. Acesso em 26 de junho de 2017.
4. Reprodução das imagens do trabalho "Exodus ou os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura". Fonte: <<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>>. Acesso em 18 de abril de 2018.
5. Revista Oppositions. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/migueloks/sets>>. Acesso em 18 de abril de 2018.
6. Rem Koolhaas quando jovem, trabalhando em uma exposição no IAUS. Fonte: <<https://placesjournal.org/article/the-moment-for-something-to-happen>>. Acesso em 18 de abril de 2018.
7. Après l'amour, de Madelon Vriesendorp (1975). Disponível em: <http://socks-studio.com/2015/02/02/madelon-vriesendorps-manhattan-project/>>. Acesso em 04 de junho de 2018.
8. Teorema "O arranha-céu como mecanismo utópico para a produção de quantidades ilimitadas de terrenos virgens no mesmo local metropolitano (1909) e A cidade do globo cativo (1972). Fonte: Nova York Delirante, 1978.
9. Capa e contracapa de S, M, L, XL. Fonte: <<http://oma.eu/publications/smlxl>>.
10. St. Jerome reading Rem Koolhaas' S, M, L, XL (1997). Fonte: Madelon Vriesendorp, 2002. Disponível em <<http://iwannaremember.tumblr.com/>>. Acesso em 20 de junho de 2017.
11. Proposta para uma bandeira da União Européia, feita pelo AMO em 2002. Fonte: KOOLHAAS, 2002. Disponível em <<https://www.iconeye.com/opinion/rethink/item/12538-exclusive-oma-on-the-european-union>>. Acesso em 20 de junho de 2017.
12. Área interna da Biblioteca Pública de Seattle. Fonte: <<http://oma.eu/projects/seattle-central-library>>. Acesso em 15 de maio de 2018.
13. Contracapa de Guide to Shopping, 2001. Fonte: Guide to Shopping, 2001.
14. Páginas iniciais de Guide to Shopping: Evolução histórica da arquitetura comercial. Fonte: Guide to Shopping, 2001.
15. Páginas do escopo da pesquisa de Guide to Shopping. Fonte: Guide to Shopping, 2001.
16. Algumas páginas iniciais de Guide to Shopping, em que é apresentada uma evolução da produção de espaços com vistas a realização da atividade de consumir. Fonte: Guide to Shopping, 2001, p. 01-06; 09-12; 15-16.
17. O ensaio Junkspace em sua publicação original. Fonte: Guide to shopping, 2001, 408-421.
18. Croqui e imagem aérea de Euralille, respectivamente. Fonte: <<http://oma.eu>>

projects/euralille>. Acesso em 15 de maio de 2018.

### **Experiência I**

Fotomontagem. Ana Luiza S. Freire, 2016.

19. Plano de atuação da oficina Natal, cidade-colagem. Fonte: Acervo pessoal, 2016.

20. Sequência ilustrativa da categorização de espaços como Junkspace, sobrepostos ao mapa gigante de Natal. Fonte: Bárbara Rocha, 2016.

21. Imagens da apresentação utilizada para discutir questões sobre imagem e imaginário da cidade. Fonte: Acervo pessoal, 2016.

22. Folder anti-emprego. Fonte: José Clewton do Nascimento, 2016.

23. Boneco do Junkspace. Fonte: Maurício de Camargo Panella, 2016.

24. Fragmento do plano de trabalho que originou a oficina "Ponta Negra sob um olhar caleidoscópico". Fonte: Acervo pessoal, 2017.

25. Processo de Montagem. Fonte: Acervo da autora, 2017.

26. Recorte da mesa de Remontagem, em que Junkspace foi citado (I). Fonte: Acervo da autora, 2017.

27. Recorte da mesa de Remontagem, em que Junkspace foi citado (II). Fonte: Acervo da autora e Daniel Lucas, 2017.

28. Recorte da mesa da atividade de Remontagem, com citações diversas. Fonte: Daniel Lucas, 2017.

### **Parte 2: Imagem**

29. Fotocópia de um queijo emmental (Liliane Terrier, 1984). Fonte: <<http://socks-studio.com/2014/07/16/les-immateriaux-an-exhibition-of-jean-francois-lyotard-at-the-centre-pompidou-1985/>>. Acesso em 01 de julho de 2018.

30. Espetáculo de fantasmagoria do começo do século XIX. Fonte: <<https://mediartinnovation.com/2014/08/15/total-cinema-and-the-phantasmagoria/>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

31. Comuna de Paris: Figura representando a participação feminina e fotografia de uma barricada de 1987. Fonte: Respectivamente <<https://descontexto.com.br/artes-visuais-e-o-invisivel/>> e <<https://robertgraham.wordpress.com/2012/08/29/the-paris-commune-and-workers-self-management/>>. Acesso em 02 de Maio de 2018.

32. Paris, antes e depois de Haussmann. Fonte: <<http://lefigaro.fr>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

33. Desenvolvimento urbano chinês, em que uma nova cidade é construída do zero. Fonte: <<https://www.archdaily.com.br/br/01>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

34. Condomínio fechado vertical multifamiliar e folder publicitário de um edifício similar, ambos em Natal/RN. Fonte: <<https://curiozzzo.files.wordpress.com/>>, acesso em 15 de junho de 2018 e Acervo pessoal, respectivamente.

35. Gravura do falanstério de Fourier. Fonte: <<http://la-colonie.org>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

36. Área interna da galeria Vivienne, inaugurada em 1823. Fonte: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vivienne.jpg>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

37. Templo Mayor (acima) e Catedral Metropolitana da Cidade do México (abaixo). Fonte das imagens: Acima, acervo pessoal (2018) e abaixo, <<http://masdemx.com>>, respectivamente.

38. Exterior e interior do Hotel Bonaventure, em Los Angeles, EUA. Fonte: <<https://www.portmanusa.com>>. Acesso em 15 de junho de 2018.

### **Experiência II**

39. Bad City Dreams (Arthur Crestani, 2017). Fonte: <<http://arthurcrestani.com/bad-city-dreams-7/>>. Acesso em 02 de junho de 2018.

40. Atlas fotográfico (Tuca Vieira, 2016). Fonte: <<http://tucavieira.com.br/Atlas-fotografico>>. Acesso em 02 de junho de 2018.

41. Fragmentos do fenômeno urbano atual em Natal. Fonte: Acervo pessoal, 2018.

42. "Estética de confecção" de condomínios em Natal/RN. Fonte: Acervo pessoal, 2018.

43. Elementos de controle e monitoramento urbano. Fonte: Acervo pessoal, 2018.

44. Paradise Garden (Giovana Schluter, 2015). Fonte: <<http://www.giovanaschluter.com/paradiso/>>. Acesso em 02 de junho de 2018.

45. Empreendimentos para diferentes classes, mas que organizam-se sob os mesmos parâmetros. Reprodução. Fonte: Acervo pessoal, 2018.

46. Não-junkspace. Respectivamente: acervo pessoal, 2018; Tuca Vieira, 2016, fonte: <<http://tucavieira.com.br/Atlas-fotografico>>. Acesso em 02 de junho de 2018.

47. Respectivamente: Viagem ao Brasil e Atlas fotográfico (Tuca Vieira, 2016). Fonte: <<http://tucavieira.com.br/Viagem-ao-Brasil>> e <<http://tucavieira.com.br/Atlas-fotografico>>. Acesso em 02 de junho de 2018.

48. Acervo pessoal, 2018.