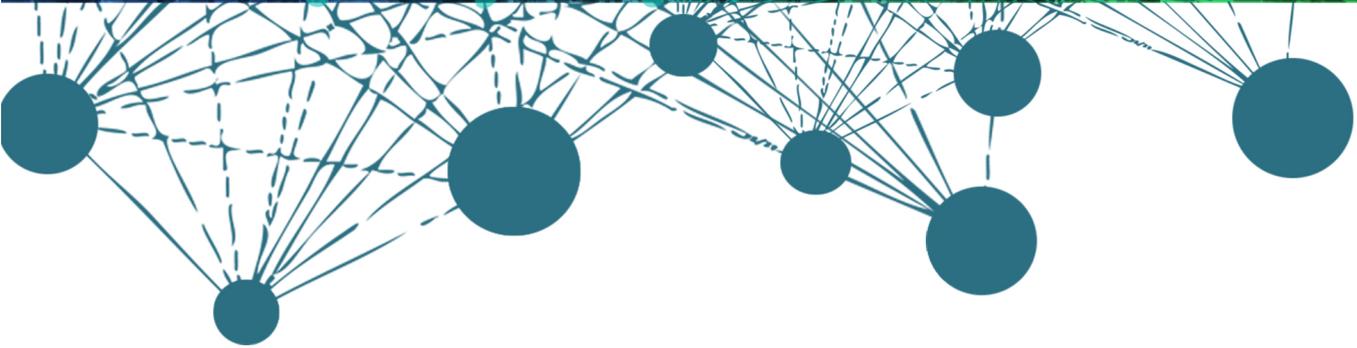




**XVII ENANPUR**

SÃO PAULO • 2017



## **Do antiespaço moderno, pelo hiperespaço pós-moderno, ao encontro do espaço na contemporaneidade**

From the modern antispaces, through the post-modern hyperspace to the contemporary space

*Luca Fischer, Universidade Federal do Paraná*

*Dados do autor: luca2509@gmail.com.*

## Resumo

Os espaços assumiram diversas formas em constante retroalimentação com as sociedades que os constituíram. Se o espaço da tradição clássica era conformado a partir da subtração de sólidos, o modernismo tratou de decompor radicalmente essa concepção. A vanguarda passou a reduzir a complexidade da cidade a problemas funcionais, de modo que a contradição era suprimida na construção de um antiespaço, que se relacionaria muito mais com capacidade técnicas do que com as subjetividades dos indivíduos. Essa concepção começou a ser criticada por diversas correntes pós-modernas a partir dos anos 1960, que propunham uma compreensão do espaço enquanto colagem e fragmentação, que se referenciasse a uma sociedade diversa, frente ao reducionismo modernista. A reinserção da simbologia no espaço foi facilmente apropriada de modo a configurar uma arquitetura voltada à imagem mercadológica, resultando no hiperespaço pós-moderno, no qual o simulacro dissociado de seu contexto adquire hegemonia na produção espacial. Na contemporaneidade, toda essa produção culminaria no espaço-lixo, quando o *design* progressivamente passa a se colocar em mais âmbitos da vida, eliminando as possibilidades da eventualidade e indeterminação. Em contraponto, as instalações artísticas oferecem pontos de apoio para uma nova abordagem do espaço enquanto terreno para a experimentação e o acaso, como por exemplo nos “Penetráveis”, de Hélio Oiticica. A apreensão do espaço enquanto “terreiro eletrônico” também se coloca como modo de compreender a impermanência e mutabilidade como características cruciais da contemporaneidade, entendendo que se o espaço é aberto à mudança, do mesmo modo é o futuro dos sujeitos.

**Palavras Chave:** (espaço; modernismo; pós-modernismo; acaso; labirinto)

## Abstract/Resumen (como título do Resumo)

The spaces have taken many forms in continuous feedback with the societies that created them. In opposition to the space in classical tradition, which was shaped from a solid subtraction, the modernist movement radically decomposed this design. The avant-garde began reducing city complexity to functional problems. Contradiction was cut short in order to create an antispaces, which related to technical components rather than to individual subjectivity. In the early 60's this concept began to be criticized by several post-modern groups, that proposed a spatial understanding that would refer to a diverse society, opposed to the modern reductionism. The symbolic reinsertion in space was effortlessly embedded in a type of architecture focused on the marketing image. This resulted in the post-modern hyperspace, where the simulacrum alien to its context became the rule in space production. In contemporary times, this production would culminate in the junkspace, where design begins increasingly affecting more instances of life, eliminating the chance of possibilities. On the other hand, artistic installations offer insights for a new approach to space as a ground for experimentation and chance, such as Hélio Oiticica's "Penetráveis". The understanding of space as na “eletronic *terreiro*” can also be a way to embrace impermanence and mutability as crucial features of contemporaneity, wherein if space is open to change, likewise is the future of individuals.

**Keywords/Palabras Clave:** (space, modernism, post-modernism, chance, maze)

## 1. INTRODUÇÃO

O espaço pode ser compreendido como produto de inter-relações, desde a escala global até à menor escala possível. Desse modo, reconhecer a multiplicidade e heterogeneidade do mundo é também construir um espaço para tal. (MASSEY, 2009)

Também é no espaço que as relações se estabelecem, ou deixam de acontecer, o que o coloca numa posição de influência direta na esfera política. Assim, pensar o espaço em aberto é pensar juntamente uma abertura para o futuro. Se o espaço pode ser continuamente transformado, se abre a possibilidade de uma construção ininterrupta de futuro extenso, desimpedido de qualquer guia estabelecido. Se a indeterminação do espaço, porém, é cerceada, se desfazem da mesma forma suas perspectivas possíveis de mudança. (MASSEY, 2009)

Nesse artigo será discutido de que maneira o espaço é entendido e construído em relação direta com períodos da história. Partindo da Antiguidade até o Renascimento e sua transição para o Modernismo, o espaço assumiu diversas formas em constante retroalimentação com as sociedades que o habitaram. Do período abarcado pela pós-modernidade até a contemporaneidade as abordagens em relação ao espaço compreendem posições divergentes entre si, que tanto o controlam ou o experimentam com sua emancipação. Desse modo, o espaço se estabelece como um contínuo processo de histórias em curso, um movimento ininterrupto dos atores que o constituem.

## 1. O ESPAÇO ATRAVÉS DA HISTÓRIA

Segundo Giedion<sup>1</sup> (2004, apud Lopes, 2015) a abordagem em relação ao tema do espaço em arquitetura pode ser dividida em três momentos distintos, relacionados aos três grandes ciclos da história e da cultura. O primeiro deles compreende desde as primeiras intervenções humanas no espaço até o seu apogeu, nas construções das civilizações do Egito, da Mesopotâmia e da Grécia Antiga. As pirâmides exemplificam essa primeira concepção de espaço, no qual fica evidente a importância da relação entre os volumes construídos, que marcam, simbolicamente, episódios significativos. Nesta apropriação do espaço pela arquitetura, a relevância dada ao espaço interior era inexpressiva, comparada ao espaço externo apreendido a partir da correspondência dos volumes. (LOPES, 2015)

A segunda forma de expressão do espaço seria aquela abarcada desde o período tardo romano até o final do século XIX, no qual se sobressai o valor do espaço interior. Neste momento, o espaço é resultado da operação de escavação de uma massa sólida, geralmente um volume identificável, derivando um vazio delimitado. Riegl<sup>2</sup> (1997, apud LOPES, 2015) define o panteão romano (Figura 1) como o espaço clássico paradigmático desta fase com seu "interior delimitado e perfeito", decorrência da subtração a partir de uma volumetria reconhecível. A criação da perspectiva cônica no Renascimento, a partir de fins do século XIV, reforçou ainda mais essa concepção de espaço, pois passou a ser construído e interpretado a partir da perspectiva individual do homem, não havendo mais "separação analítica entre os elementos do espaço e da forma" (LOPES, 2015, p. 21). Desse modo, como exposto por Lopes (2015), a apreensão espacial clássica se dá a partir da percepção humana de formas escavadas construindo vazios habitáveis.

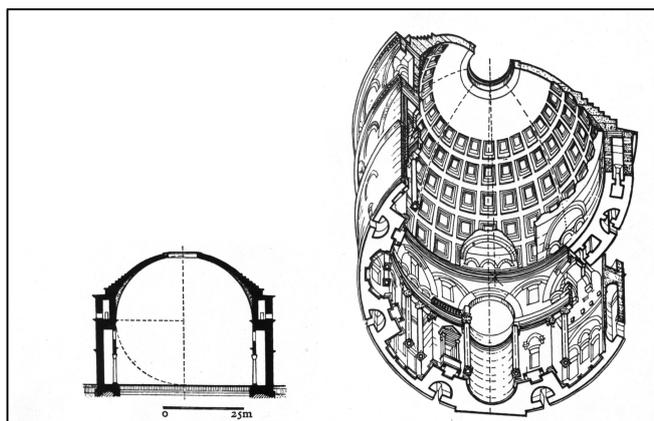


Figura 1 – Panteão, Roma. 118-28 D.C. Perspectiva isométrica e corte. O templo representa o espaço clássico paradigmático que se constitui no vazio dentro de uma massa sólida. Fonte: Norberg-Schulz (1975).

Essa concepção espacial - que foi revisitada no período que se entende por pós-modernidade do século XX e XXI - é precedida e refutada pelo terceiro momento que se inicia entre o final do século XIX e o início do século XX, englobando os primórdios do movimento moderno. Novamente, o espaço interior é desconsiderado, e prevalece sobre ele a relação contínua de interior e exterior. Montaner (2013) identifica uma abordagem primitiva desse tipo de espacialidade no Crystal Palace de Londres (1851), construído para a Exposição Universal de 1851

<sup>1</sup> GIEDION, S. Espaço, Tempo e Arquitectura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

<sup>2</sup> RIEGL, A. Spätromische Kunstindustrie. Paderborn: Salzwater-Verlag, 2013.

a partir da descoberta das possibilidades das estruturas metálicas e do fechamento em vidro. O autor considera que a "percepção interior (do Crystal Palace) [...] oferecia de forma incipiente a visão de um espaço dinâmico e livre, com os objetos totalmente banhados de luz, onde a fronteira entre o exterior e o interior ficava aberta" (MONTANER, 2013, p. 30). Esse raciocínio culminou anos mais tarde na produção espacial modernista e no que compreende o estilo internacional.

## 2. O (ANTI) ESPAÇO MODERNO

**M**ontaner (2013) identifica que a tradição racionalista na arquitetura, que teve sua máxima representada pelo movimento moderno, com "a arquitetura de formas elementaristas e cúbicas, ou a cidade zonificada" (MONTANER, 2013, p. 53) foi introduzida com o tratado *Discurso do método* (1637), de René Descartes (1596-1650). Nessa obra, Descartes encareceu as competências racionais do ser humano, numa época de emancipação da ciência, da medicina e da matemática. Definiu quatro pontos fundamentais para um raciocínio cartesiano, que são: "(i) não aceitar nunca nenhum dado *a priori*; (ii) subdividir os problemas; (iii) raciocinar do simples ao complexo; e (iv) realizar exaustivas enumerações de todo o processo lógico." (MONTANER, 2013, p. 53)

O racionalismo defendido por esse filósofo está atrelado à emancipação da ciência na época, que culminaria na teoria de Newton. Esse desenvolvimento só foi possível graças a um pensamento racional, desligado de qualquer consentimento com o passado, e que se baseasse em suas próprias evidências (MONTANER, 2013).

Essa corrente de pensamento permeou também os períodos do Renascimento e do Neoclassicismo, que se distanciam do teocentrismo, a favor de uma racionalidade baseada na acumulação de conhecimentos empíricos dentro da tradição clássica. Porém, em oposição a essa abordagem do racionalismo, a razão moderna tratava das experiências do passado de maneira negativa, fazendo do mundo *tabula rasa* para suas propostas cartesianas (MONTANER, 2013).

O modo de fazer moderno, portanto, faz uso das metodologias sistematizadas, abandonando quaisquer meios de propostas espaciais fundamentadas na subjetividade. O apreço pela cientificidade do cálculo inspira os arquitetos modernos a categorizar temas heterogêneos em dados inteligíveis. A vanguarda De Stijl traz à arquitetura a operação de reduzir a matéria a formas elementares, como nas pinturas de Mondrian e Kandinsky. Desse modo "a vanguarda na arquitetura vai decompor todos os componentes: parede, superfície, espaço, composição, cor..." em partes irredutíveis (MONTANER, 2013, p. 58). O urbanismo moderno decodifica a cidade em setores, reduzindo suas complexidades e contradições em partes funcionais simplificadas. O espaço moderno passa a ser pensado de maneira sistematizada, resultado da fascinação pela máquina e pelos materiais produzidos em série. Montaner ainda sintetiza que quase toda a produção desse período pode ser "interpretada como continente de atividades, somatório de instalações, máquina que absorve energia do entorno, problema de medidas e definição de padrões" (MONTANER, 2013, p. 61).

Peterson (1980) apresenta o conceito do *antiespaço moderno*, em contraposição ao espaço tradicional. A origem do *antiespaço* estaria no heliocentrismo da revolução copernicana, que propunha um sistema cósmico infinito com objetos orbitando de modo independente dentro dele, e foi repetido pelo modernismo "sem articulação ou análise". (PETERSON, 1980, p. 8). Este espaço estaria em divergência com o espaço tradicional, que tem o seu auge durante o Renascimento, no qual o princípio de percepção espacial era a perspectiva do homem, e o espaço era constituído a fim de reafirmar essa percepção.

Os avanços tecnológicos dos materiais do concreto e do aço foram essenciais para permitir essa nova produção espacial. O modelo Dom-ino<sup>3</sup> concebido por Le Corbusier é um arquétipo do antiespaço moderno, produzido partir de uma clareza matemática das funções estruturais de cada elemento. A proposta de separação da vedação, dos pilares, das vigas e das lajes viabiliza uma planta livre, criando um espaço vazio contínuo "fluido, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstrato, indiferenciado, newtoniano" (MONTANER, 2013, p. 30) em contraste ao espaço tradicional que é "diferenciado volumetricamente, forma identificável, descontínuo, delimitado, específico, cartesiano e estático" (MONTANER, 2013, p. 29).

Esse vazio do espaço moderno é, portanto, um vazio ininterrupto, oposto ao vazio clássico, que sempre se constrói a partir da subtração de volumes. Nas cidades tradicionais o vazio é originado a partir da disposição de volumes. Já na cidade moderna, o vazio fluido se dá pelas propostas de extensas áreas livres sob edifícios em pilotis. O urbanismo moderno setoriza objetos arquitetônicos em um espaço natural ilimitado e contínuo, transformando a matriz da cidade de uma continuidade de sólidos a uma continuidade de vazios (ROWE e KOETTER, 1978) (Figura 2), sendo essa concepção do espaço um dos principais pontos de crítica no período posterior ao modernismo.

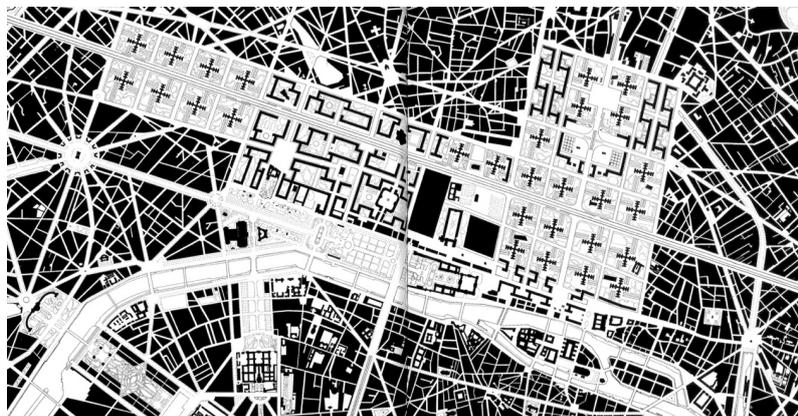


Figura 2 – Planta do projeto "Plan Voisin" 1922. No projeto de Le Corbusier para Paris é evidente a abordagem modernista do espaço em contraste com a cidade tradicional. Fonte: Rowe e Koetter (1978).

### 3. PÓS-MODERNISMO: FRAGMENTAÇÃO E COLAGEM DO ESPAÇO

O conceito da pós-modernidade é caracterizado por um conjunto de movimentos heterogêneos, cujo denominador comum está associado a uma ruptura com o movimento moderno, com origens entre o final dos anos 1950 e o começo dos anos 1960 (JAMESON, 1996). O pós-modernismo é, portanto, o termo que comporta uma vasta gama de posicionamentos relutantes ao modernismo. Essa transformação dos termos deve ser compreendida associada a um contexto tardio do capitalismo, que se diferencia das etapas

<sup>3</sup> O modelo Dom-ino é um sistema construtivo de fabricação em série paradigmático do racionalismo na arquitetura, proposto por Le Corbusier em 1917 constituído de lajes, pilares, vigas e vedações independentes entre si. Montaner (2013) identifica a casa Dom-ino como a "cabana primitiva moderna", que teria traçado diretrizes fundamentais para a concepção de objetos arquitetônicos dali em diante.

anteriores a partir da intensificação dos fluxos internacionais financeiros e da globalização<sup>4</sup>, e não pode ser entendida apenas como uma virada puramente estética ou de denúncia à essência moderna. A expansão do neoliberalismo<sup>5</sup>, a partir dos anos de 1970, estabeleceu a dominante cultural pós-moderna que compõe-se de uma pluralidade de rupturas com o período anterior (JAMESON, 1996).

No campo da arquitetura, o ponto principal da crítica são as produções espaciais modernas no contexto de austeridade do pós-guerra europeu. As ideias de Le Corbusier e dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs) foram bem recebidas nos projetos de reconstrução das cidades europeias, não tanto por uma ambição ideológica, mas por uma necessidade econômica de suprimir rapidamente os contratemplos da guerra. A urgência pela produção de habitações encontrou nos princípios modernistas, da padronização e da montagem em série, uma solução eficiente para que os países se reorganizassem. Dessa maneira, a reconstrução na Europa seguiu os princípios de um planejamento racional, adotando a densificação e construção a partir de processos industriais, que foi reproduzido também em grande escala nos Estados Unidos, acarretando a produção espacial contestada pelo pós-modernismo (HARVEY, 1994).

As acusações pós-modernas se concentraram nas condições alienantes e massificadas que a padronização do modelo moderno geraram, porém se absteram de algumas soluções mais bem sucedidas como, a *Unité d'Habitation* de Le Corbusier (que teve grande apreço pelos moradores) e desconsideraram o êxito em empregar soluções economicamente viáveis na "reconstituição do tecido urbano de modo a preservar o pleno emprego, a melhorar os equipamentos sociais materiais, contribuindo para metas de bem-estar social e, de modo geral, facilitando a preservação de uma ordem social capitalista bastante ameaçada em 1945" (HARVEY, 1994, p. 72)

Jane Jacobs foi uma das primeiras autoras a criticar a produção espacial desse contexto e reivindicou no seu tratado antimoderno "*A vida e morte das grandes cidades americanas*", de 1961, a volta a características, segundo ela, intrínsecas às cidades, e que foram desconsideradas pelos planejadores do período. Jacobs (2000) postulava por uma complexidade essencial para a vitalidade do espaço urbano, que havia sido extirpada com as propostas padronizadas dos planejadores urbanos modernistas. A autora identificava nas cidades tradicionais o "caos organizado", que carecia ao espaço produzido nesse período, e culpava o planejamento centralizado como incapaz de absorver a diversidade inerente das cidades.

Na produção pós-moderna, surge também a concepção espacial da colagem como contraponto ao planejamento total. Em "*Collage City*" (1978), Colin Rowe e Fred Koetter defenderam uma concepção de cidade tal qual uma colagem de fragmentos individuais, independentes entre si, que juntos formam uma entidade diversa, porém única. Suas análises formais do tecido urbano das cidades antigas e das cidades modernas, a partir das relações figura-fundo, identificaram dois modelos urbanos: a produção de espaços pela cidade antiga e a produção de objetos pela cidade moderna (JUNIOR, 2008). A cidade como uma colagem aceitaria ambos os modelos urbanos e incorporaria suas complexidades no seu tecido, de modo a permitir uma diversidade de experiências. Também compõe esse pensamento o livro "*Complexidade e contradição em arquitetura*" (1968), no qual Robert Venturi expunha as limitações da arquitetura

<sup>4</sup> Globalização: A origem do termo remonta à década de 1980 e engloba acontecimentos como a expansão das tecnologias de comunicação e a internacionalização de investimentos financeiros e a concepção de uma cultura global conectada através do consumo em massa (RIBEIRO, 2002).

<sup>5</sup> Modelo econômico que ganhou força a partir da dissolução do bloco soviético e foi sistematizado no Consenso de Washington (1989) por Ronald Reagan, presidente dos Estados Unidos, e Margaret Thatcher, líder do Reino Unido. O sistema se difundiu em praticamente todos os países do mundo e tinha como premissas a redução dos gastos dos Estados nacionais, a privatização de empresas estatais, a atração de investimentos estrangeiros e a abertura econômica.

moderna frente a uma arquitetura com uma profusão de significados. O reducionismo modernista, ao pensar para a arquitetura e para a cidade soluções elementares, foi taxado como monótono, ao não conseguir se articular com uma sociedade diversa. Para tal, Venturi (1968) propunha uma arquitetura complexa e contraditória que incorporasse ambiguidades, a fim de produzir espaços com riqueza simbólica.

O posicionamento pós-moderno frente ao espaço, portanto, procura se referenciar a uma sociedade complexa, incorporando e se apropriando de sua diversidade. Diferentemente do espaço moderno, entendido dentro de um projeto utópico, a abordagem espacial pós-moderna não tem objetivos abrangentes e podia realizar-se em si mesma. Conceitos como fragmentação e colagem compõe essa visão, com o intuito de potencializar a singularidade das partes em detrimento da universalidade do todo. A isonomia entre a alta cultura<sup>6</sup> e a a cultura de massas<sup>7</sup>, cultura característica do período, incorporou à temática pós-moderna o léxico do comercialismo, que por sua vez deu vazão a uma prática muitas vezes atrelada a interesses econômicos (JAMESON, 1996).

A retomada dos conceitos de espaço tradicional nesse período, materializada tanto na recuperação de centros históricos quanto na simulação da espacialidade clássica em novos projetos, criou possibilidades de recontextualização da iconografia clássica. A sua reinserção de maneira simbólica no espaço foi apropriada facilmente de maneira comercial. O espaço pós-moderno também se compõe de simulacros que reproduzem formas anteriores e são alimentados por uma indústria de produção de imagens eficiente.

#### 4. O HIPERESPAÇO PÓS-MODERNO

O conceito do Hiperespaço pós-moderno é descrito por Jameson (1996) como uma mutação do espaço do alto-modernismo, no qual o ser humano contemporâneo teria desenvolvido suas capacidades perceptivas. Essa mutação teria resultado num tipo de espacialidade que os sentidos humanos não acompanharam. Os sentidos emitidos pelo espaço teriam evoluído sem uma mudança equivalente nas capacidades de percepção dos indivíduos. Essa transformação espacial, que produziu uma arquitetura do sublime, como é denominada por Foster (2013), é derivada de uma cultura na qual a imagem tem força hegemônica. Jameson (1996) ainda exemplifica a manifestação dessa situação espacial de maneira total no complexo do hotel Bonaventure (Figura 3), inaugurado em 1976 em Los Angeles. O autor comparou nossa desorientação sensorial nesse edifício, integralmente pós-moderno, com a nossa incapacidade de se apropriar da condição capitalista tardia que o concebeu. O sentimento de opressão nesse espaço extravagante e hiper-estimulante, seria o mesmo do pretendido pela Igreja Católica ao patrocinar a construção de igrejas barrocas, sendo que a diferença é que os patronos de hoje em dia são as “grandes corporações, governos ambiciosos, impérios do esporte e instituições culturais como museus de arte” (FOSTER, 2013, p. 45).

---

<sup>6</sup> Alta cultura é um termo utilizado para se referenciar à um tipo de produção artística ou intelectual, por vezes atrelada à tradição clássica, que cultiva uma ideia de cultura superior, de maior valor (SCRUTON, 2009).

<sup>7</sup> Se refere a uma cultura que se tornou dominante no século XX a partir da difusão das mídias de massa, como rádio, televisão e internet. Esse tipo de cultura produziu uma homogeneização de padrões, sobrepondo-se a culturas locais em favor de sua dissiminação em massa. (SCRUTON, 2009)



Figura 2 – Átrio do Hotel Bonaventure, 1976. Fonte: Jameson (1996)

Além disso, Jameson (1996) identifica a tentativa de simulação de grande parte das funções da cidade no interior deste e de outros espaços do período. Para tal, o edifício prescindiria da cidade, pois aspira ser um mundo completo em si. Suas ambições não extrapolam seu próprio interior e lhe convém permanecer num tecido urbano degradado, com o propósito de absorver dele suas funções vitais. Essa recusa à cidade é completamente diferente das propostas modernistas do período anterior, ao passo que se os edifícios modernos eram alheios ao seu contexto, objetivavam a transformação radical e utópica de seu espaço circundante. Esse fechamento em relação ao meio urbano criou uma nova modalidade de enclaves contemporâneos: condomínios fechados e *shopping centers*. O autor Del Rio (2013, p. 27) caracteriza que esses “sítios de exclusão social”, como denomina esses espaços, “geram novas centralidades, fragmentam o território metropolitano e resultam em uma colagem de fragmentos urbanos” que se excluem do seu contexto.

Essa modalidade de espaços, que se relacionaria muito mais com a esfera global do que com a sua cidade hospedeira, é denominada por King<sup>8</sup> (2004) como “supraurbes” ou “globurbes” (RIO, 2013). Koolhaas (2014) designa esse tipo de espaço como pertencentes à “cidade genérica”, um conjunto de cidades globais totalmente indistintas. Essas cidades não teriam identidade própria, a medida que sua iconografia remeteria sempre a necessidades comerciais internacionais, em constante processo de destruição e renovação. Compreendidas dentro de uma rede de cidades globais genéricas, essas localidades conformam não-lugares, pois destituídos de identidades locais, exprimem significados superficiais e consumíveis.

Esse modelo de urbanidade global condiciona as cidades a se tornarem “competitivas” buscando atrair investimentos de grande porte para poderem se inserir numa economia neoliberal. Os espaços do pós-modernismo corporativo, que produziu edifícios sede de empresas multinacionais com aparência similar, passa a ser desejado por essas cidades em seus distritos financeiros. Esse tipo de espaço se tornou tão replicado que é difícil discernir em que cidade se insere. Apesar do revestimento de vidro, esses edifícios projetam uma falsa transparência. Na verdade, não criam relação nenhuma com a cidade circundante, apenas espelha uma imagem distorcida de seu entorno (JAMESON, 1996).

O hiperespaço pós-moderno, portanto, simula experiências comuns ao redor do globo, sem criar vínculos com suas localidades, substituindo as funções do espaço em que se insere. Sensorialmente se apresenta de forma desorientadora, sublime e dirigido ao consumo (ARANTES,

<sup>8</sup> KING, A. D. Spaces of global cultures : architecture, urbanism, identity. Nova York: Routledge, 2004.

2015). O interesse original pós-moderno num espaço complexo resultou em “labirintos inescapáveis” (HARVEY, 1994), composto de “átrios abarrotados” e hiper-estimulantes (JAMESON, 1996), suprimindo qualquer profundidade em benefício de um espetáculo imagético. Esse hiperespaço, entendido por Jameson como fracasso das ambições pós-modernas de se referenciar à uma sociedade heterogênea, foi tomado como modelo por arquitetos como Frank Ghery e Zaha Hadid na produção de uma arquitetura iconográfica, não em objeção à “lógica cultura do capitalismo tardio”, mas em total acordo com suas regras (FOSTER, 2013).

## 5. O ESPAÇO NA CONTEMPORANEIDADE: O ESPAÇO-LIXO E O DESIGN TOTAL

**P**roduto de uma extensão da pós-modernidade, o espaço contemporâneo pode ser compreendido em termos de hipérbole das características do período anterior, porém, a abertura da Europa no início dos anos 1990, a partir da dissolução do bloco soviético, assim como a abertura do mercado chinês na mesma década, simbolizavam uma possível solução da arquitetura para Koolhaas. O arquiteto via com otimismo a frente expansionista dos mercados e no *Bigness* uma maneira que “a arquitetura pudesse recuperar sua instrumentalidade como um veículo da modernização<sup>9</sup>” (FOSTER, 2013, p. 44). A euforia dessa modernização rendeu inclusive ao seu escritório OMA grandes projetos urbanísticos, como o *master plan* para o distrito Euralille (1994) (Figura 4) em Lille, na França, e tantos outros no recente mercado asiático. A esperança de que a partir do *Bigness*<sup>10</sup> fosse possível projetar novamente na escala urbana e “reconstruir o Todo”, possibilitando sua diversidade interna, foi absolutamente repudiada anos mais tarde no ensaio “Junkspace” (FOSTER, 2013) .

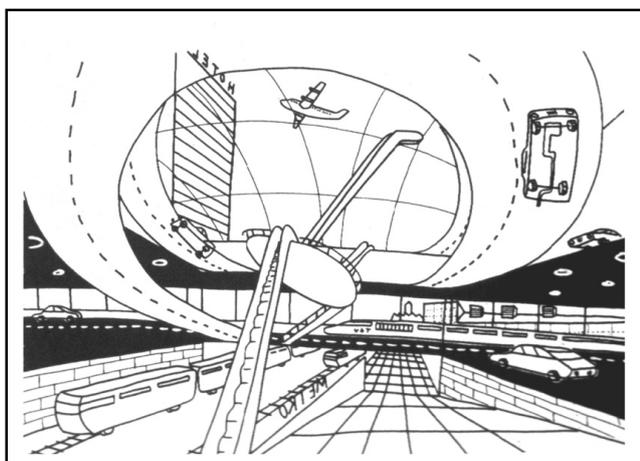


Figura 4 – Croqui do projeto “Euralille”, 1989. O espaço proposto almeja uma identidade universal, como se evidencia na insistência do desenho em signos de fluxo e deslocamentos globais (vias expressas, avião, hotel, trens e escadas rolantes). Fonte: OMA<sup>11</sup> (2010).

<sup>9</sup> Entendida como progresso econômico, desenvolvimento social (FOSTER, 2014, p.187).

<sup>10</sup> *Bigness* ou em português “Grandeza” é a proposta arquitetônica defendida pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas que um edifício incorporaria a partir de certa escala a fim de reproduzir características urbanas internamente, inserido numa condição metropolitana intensa (COLOSSO, 2015). Uma tradução alternativa ao termo seria “Desmesura”, e se refere à uma escala tão grande que se torna incompatível com a apreensão tradicional da arquitetura (ZEIN, 2016).

<sup>11</sup> Disponível em <<http://oma.eu/projects/eurallille>> Acesso em 14 out. 2016.

Segundo Koolhaas (2013), o *Junkspace*, ou espaço-lixo, são todos os espaços residuais da última onda de modernização. Similarmente ao hiperespaço descrito por Jameson, a produção espacial capitalista resultou, para o autor, nessa categoria espacial. A origem do termo é uma analogia com *lixo-espacial*, de modo que Koolhaas descreve que "se o lixo espacial são os resíduos humanos que conspurcam o universo, o espaço-lixo é o resíduo que a Humanidade deixa sobre o planeta" (KOOLHAAS, 2013, p. 69). O arquiteto expõe, no início do seu ensaio, que:

"O produto construído [...] da modernização não é a arquitetura moderna, mas antes o espaço-lixo. O espaço lixo é o que resta depois da modernização seguir o seu curso, ou mais concretamente o que se coagula enquanto a modernização está em marcha, o seu resíduo. A modernização tinha um programa racional: partilhar as bênçãos da ciência, universalmente. O espaço-lixo é a sua apoteose ou sua fusão" (KOOLHAAS, 2013, p. 69)

A desilusão com as promessas da globalização não impede inclusive o arquiteto de rever sua própria autoria na criação dos espaços-lixo, ao expor que:

"pensávamos que podíamos ignorar o espaço-lixo, visitá-lo às escondidas, tratá-lo com desdém condescendente, desfrutá-lo indiretamente... como não podíamos entendê-lo, deitamos fora as chaves... Mas agora a nossa própria arquitetura está infectada, passou a ser igualmente suave, inclusiva, contínua, retorcida, pormenorizada, repleta de átrios..." (KOOLHAAS, 2013, p. 90)

Koolhaas ironiza toda a produção arquitetônica dentro do *star-system*<sup>12</sup>, nomeando-a *JunkSignature*<sup>TM</sup>, incorporando-a à sua categoria do espaço-lixo. O *star-system* arquitetônico se desenvolveu para suprir competitividade das cidades que buscam atrair investimentos estrangeiros a partir da adoção de um planejamento estratégico, dentro de um contexto econômico neoliberal. Os princípios de competitividade e produtividade empresariais foram incorporados na gestão urbana, gerando o conjunto de operações urbanas entendidas como *city marketing*. Esse instrumento objetiva a criação de uma imagem atrativa das cidades, tanto simbolicamente como materialmente (BANDEIRA, 2011). Desse modo, muitas cidades passaram a contratar arquitetos do *star-system* a fim de se renovarem imageticamente, a partir de marcos arquitetônicos e de sediar megaeventos para atrair investimentos internacionais. A categoria de espaços-lixo englobaria não apenas o tipo de produções espaciais associadas ao *city marketing*, mas também a totalidade delas derivadas da modernização. O consumismo intrínseco do sistema permearia todos esses espaços, que se tornaram agora espaços do consumo.

Se Debord definiu o espetáculo como "o capital acumulado ao ponto que se torna uma imagem" (DEBORD, 1997, p. 16) na atualidade o contrário também seria verídico, sendo o espetáculo "uma imagem acumulada ao ponto que se torna capital" (FOSTER, 2013, p. 67). A onipresença da imagem na cultura contemporânea é denominada por Ítalo Calvino como "chuva infinita de imagens", ou seja, uma espécie de sufocamento derivado desse fluxo imagético excessivo (PALLASMAA, 2013, p. 14). O espetáculo dominante na cultura contemporânea como observado por Debord (1997), contemplaria todas as relações sociais a partir da mediação da imagem. O sujeito da sociedade do espetáculo seria apenas um receptor passivo, pois "o espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é que "o que aparece é bom, o que é bom aparece" (DEBORD, 1997, p. 17). Desse modo, o espetáculo se materializa no espaço de modo hegemônico e dificilmente contestável, frente a sua sustentação em imagens publicitárias poderosas.

<sup>12</sup> Conjunto de escritórios de arquitetura mundialmente conhecidos que atuam em mega-projetos internacionais, como Frank Gehry, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, entre outros. (BANDEIRA, 2011)

O espaço-lixo de Koolhaas é entendido como o produto desse espetáculo imagético que é a operação dominante cultural do capitalismo tardio (FOSTER, 2013). Os jargões publicitários, como *branding* e *marketing*, passaram a ser recorrentes em projetos de reformulação urbanística, então associados à criação de uma iconografia consumível das cidades.

Bauman (2001) descreve duas tipologias espaciais contemporâneas, dentro da categoria de espaços públicos, que se assemelham à ideia de espaço lixo e se colocam como hegemônicos no contexto da última modernização. O sociólogo analisa como eles são criados de modo a diminuir ao máximo qualquer tipo de interação social ao se empenharem na tarefa de repelir “corpos estranhos” e indesejáveis desses “lugares públicos, mas não civis” (BAUMAN, 2001, p. 133).

O primeiro deles é o que ele denomina por “templos do consumo”, que deslocam a cidadania às compras e desencorajam a interação em favor da ação. O consumo nesses espaços se legitima ao se compartilhar o espaço com os demais, sem necessidade de maiores razões. As interações inevitáveis são mínimas nessa atividade individual, e se resumem a encontros breves e superficiais. A exclusão do “outro”, geralmente representado por grupos étnicos e sociais divergentes é operada por tecnologias de vigilância, acessos controlados e isolamento voluntário da cidade. Aliás, esse isolamento simula uma experiência comunitária plena, pois se todos são semelhantes, “não é preciso negociar pois temos a mesma intenção” (BAUMAN, 2001, p. 127). A segunda categoria seria daqueles espaços públicos que desencorajam a permanência, associados à sensação desorientadora do hiperespaço pós-moderno descrita por Jameson (1996). Bauman (2001) ilustra a tipologia com a praça do distrito de *La Défense*, em Paris, rodeada por edifícios empresariais (Figura 5). Semelhante ao projeto de *Euralille*, o bairro possui ligações muito mais intensas com a economia global do que com a cidade que se insere. A imponência da arquitetura não incita a estadia nesse espaço, e Bauman reforça que os edifícios são “imponentes porque inacessíveis” (BAUMAN, 2001, p. 124), e sua função pública não se estende além de uma imagem a ser projetada.



Figura 5 - La Défense, Paris, 2004. Fonte: Wikimedia Commons<sup>13</sup> (2006)

Se durante o pós-modernismo foi defendida a importância da cenografia em relação ao espaço e na simulação de lugares, no espaço-lixo a cenografia se mistura de tal maneira com a arquitetura que se torna impossível separá-las (FOSTER, 2013). O *design total* tornou-se uma operação comum, que força a integração de diversas disciplinas numa mercadoria final unificada.

<sup>13</sup> Disponível em <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Place\\_de\\_la\\_Defense\\_2004.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Place_de_la_Defense_2004.jpg)> Acesso em: 12 out. 2016.

A expressão *design total* caracteriza uma tentativa de incorporar ao *design* a maior quantidade de aspectos de um espaço. Em outras palavras, seria orquestrar todos os detalhes espaciais, de modo que o arquiteto/designer calcula e controla todos os seus elementos. O resultado dessa operação é um espaço sem abertura a quaisquer outras possibilidades. Durante o modernismo, o *design total* foi empregado dentro de uma ambição utópica de democratizar o acesso a bens de consumo, a partir da industrialização. Se na Bauhaus, Gropius defendia uma “arquitetura total”, capaz de desenhar desde uma colher de chá até a cidade, o *design total* na contemporaneidade se desenvolveu principalmente em espaços que simulam situações completamente alheias ao mundo externo (Figura 6). A inspiração para o *design total* vem do conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de arte total de Wagner, na qual diferentes disciplinas se fundem a fim de produzir uma experiência singular.



Figura 6 – Anúncio publicitário da cidade de Celebration, EUA. A cidade é um subúrbio na região metropolitana de Orlando desenvolvido pela Walt Disney Company. Nela as residências são construídas em estilos pré-aprovados, como Vitoriano, Mediterrâneo e Colonial, e os edifícios públicos e desenho urbano seguem uma estética de revival das cidades americanas do século XIX. Fonte: Celebration Town Center<sup>14</sup> (2016).

Foster (2013) aponta, nos discursos de Deleuze e Guattari, que não se deve identificar essa condição como vanguardista, mas sim como resultado inevitável das tendências do capital em uma economia globalizada.

A *pop art* criou uma linguagem mimética ao mundo do consumo, reproduzindo ícones midiáticos e utilizando as onomatopeias das histórias em quadrinhos distribuídas em série. As expressões como *boom!*, *bang!*, *pow!* Etc., encontradas nessas publicações de grande circulação foram absorvidas pelo repertório dos artistas *pop* que as elevaram ao estado de arte. Alguns termos de origem semelhante adentraram o universo arquitetônico a partir dos projetos do grupo *Archigram*. As cidades propostas pelo grupo eram descritas pelos termos *clip-on* e *plug-in*, que sinalizavam o caráter impermanente dessas ocupações, tais quais produtos consumíveis que sempre poderiam ser atualizados (FOSTER, 2013). Koolhaas (2013, p. 78) desdenha essa linguagem e escreve que “verbos desconhecidos e impensáveis na história da arquitetura – agarrar, grudar, dobrar, vazar, colar, agrafar, duplicar e fundir – tornaram-se indispensáveis” na produção espacial contemporânea. Foster (2013) descreve que, para Koolhaas, essas são as expressões que se infiltraram nos espaços-lixo.

Grande parte da produção espacial contemporânea é, portanto, uma produção voltada ao consumo, sendo ela mesma afetada pela obsolescência programada própria das mercadorias (KOOLHAAS, 2013). Logo, todos os aspectos do espaço se tornaram consumíveis e descartáveis, pois todos são produtos do *design*. O antigo sonho modernista do *design total* tomou forma de

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://celebrationtowncenter.com>> Acesso em: 15 out. 2016.

modo perverso (FOSTER, 2013), onde todos os seus aspectos estão orientados para a comercialização em massa. Tal é a onipresença da imagem na produção espacial contemporânea que Foster (2013) identifica nas vanguardas arquitetônicas pós-modernas apenas analogias imagéticas. Se a fixação pelos objetos construídos a partir do desenvolvimento tecnológico do concreto armado e do aço, como pontes e galpões industriais, culminou no *antiespaço* moderno, os critérios da arquitetura num contexto pós-fordista derivam apenas da correlação com imagens. Foster (2013) exemplifica essas correspondências com a iconografia clássica absorvida pelos pós-modernos e mais recentemente os dados computacionais, que se formalizam nas superfícies paramétricas, derivações superficiais e imagéticas de conceitos estabelecidos. O *espaço como lixo* se manifesta dentro desse contexto.

## 6. PONTOS DE APOIO PARA UMA CONCEPÇÃO DO ESPAÇO NA CONTEMPORANEIDADE

**E**m contraponto aos espaços abordados anteriormente, é possível identificar em alguns autores e arquitetos possibilidades de ruptura com o fechamento do espaço. Foster (2013), por exemplo, faz um comparativo entre a relação dos objetos utilitários e a arte dentro das correntes do *Art Nouveau* e do funcionalismo moderno, a fim de rejeitar ambos. Ao passo que os artistas do *Art Nouveau* pretendiam injetar a arte nos objetos utilitários, os funcionalistas elevavam o objeto utilitário à categoria de arte. A leitura do autor, a partir de Kraus, condena as duas operações pois "ambas corriam o risco de uma indistinção regressiva: elas falhavam em garantir o *running room*<sup>15</sup> necessário para a subjetividade e cultura progressistas" (KRAUS<sup>16</sup>, 1912, apud FOSTER, 2013, p. 65). Foster ainda esclarece que:

"nada aqui é dito sobre uma essência intrínseca da arte ou uma absoluta autonomia da cultura, o objetivo é de diferenças propostas e espaços provisórios, de *Spielraum*, cuja tradução é literalmente "espaço de brincar" (play room) ou "brincar com o espaço". "Brincar" (play) tem sido um termo crucial na estética desde Schiller, que o associou com a imaginação inventiva: insistir no brincar na arte é se preparar para a liberdade na vida (FOSTER, 2013, p. 65) (Tradução do autor).

A crítica de Foster (2013) tem como alvo o *design* total, a noção de que todos os aspectos do espaço são planejados, não existindo distinção entre arte e objeto. Esse espaço total resultante não teria brechas para o inesperado, ou *running room*. O autor ainda descreve que Koolhaas, ao caracterizar o espaço-lixo, buscava uma autonomia estratégica dele. Autonomia aqui entendida como um posicionamento contestador frente a uma condição de produção espacial completamente integrada. Foster indaga o que é necessário para um posicionamento que permita negar essa produção espacial, numa conjuntura em que ela se coloca como hegemônica. O autor faz alusão ao termo "rachaduras", referindo-se a possibilidades de encontrar o *running room* num contexto de imersão total no espaço lixo.

É possível encontrar referências à possibilidade do *running room*, como uma ferramenta para uma nova espacialidade, nos posicionamentos para um entendimento contemporâneo do espaço defendidos pela geógrafa Doreen Massey (2009). A autora faz referência a um caráter accidental que pode ser encontrado, mesmo que de maneira pouco expressiva, em todos os espaços, por mais que estes sejam definidos por uma ordem fechada. Massey denomina essa

<sup>15</sup> Tradução do dicionário para Running room: o espaço ou a margem de manobra que permitam a ampla liberdade e flexibilidade para operar, manobrar, ou executar sem qualquer comprometimento.

<sup>16</sup> KRAUS, K. Die Fackel. Viena: Wien M. Frisch, 1936.

instabilidade em potencial e a impossibilidade de se controlar o espaço completamente de “rachaduras na carapaça”.

O recurso de encontrar nas fissuras do próprio sistema possibilidades de *running room* (FOSTER, 2013) é proposto por Massey a partir da operação da desconstrução dos mapas ocidentais, termo que a autora emprega para caracterizar mapas que pressupõem uma pré-codificação total do espaço, sem abertura a surpresas ou processos. Massey identifica a possibilidade de “retrabalhar a cartografia a partir de dentro” (HUGGAN<sup>17</sup>, 1989, apud MASSEY, 2009, p. 163), como uma forma de desafio à ideia de estabilidade, fechamento e singularidade, ou seja, o design total dominante na produção espacial contemporânea.

A estratégia proposta por Massey (2009, p. 163), para reivindicar autonomia com a desconstrução do mapa ocidental, busca revelar “indicações de multiplicidade” do espaço ali ocultas. A autora apreende o espaço como um contínuo de transformações, conexões e não conexões, *work in progress*. O caráter permanentemente inacabado do espaço abriria brechas para o inesperado, dada a mutabilidade de relações, sendo a todo momento feitas e desfeitas. A alternativa de tratar o espaço em aberto, a partir da desconstrução do mapa, possibilitaria encontrar o *running room*, o inesperado do espaço.

Massey (2009) identifica uma tentativa de incorporar o acaso no espaço em projetos da arquitetura de vertente desconstrutivista, mais especificamente no *Parc de la Villette* de Bernard Tschumi. A proposta do arquiteto era produzir um espaço que não fosse total em aspecto algum, mas sim algo “undecidable”<sup>18</sup> (TSCHUMI<sup>19</sup>, 1988, p.38, apud MASSEY, 2009, p. 168). Para tal, Tschumi (2012) descreve que superpôs três sistemas: um sistema de pontos contendo o programa, um sistema de linhas, a fim de direcionar o movimento pelo espaço, e um sistema de superfícies não programadas, a serem apropriadas (Figura 7).

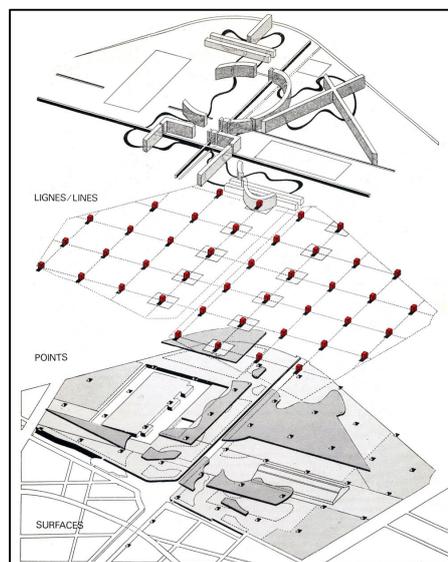


Figura 7 – Diagrama de sobreposição, Parc de la Villette. Fonte: Tschumi (2012)

<sup>17</sup> HUGGAN, G. Decolonizing the map: post-colonialism, post-structuralism and the cartographic connection. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.

<sup>18</sup> Tradução do dicionário para undecidable: caráter de algo que não pode ser decidido. Tschumi busca esse caráter em seu projeto do Parc de la Villette em oposição a uma totalidade.

<sup>19</sup> TSCHUMI, B. Parc de la Villette. Paris: Architectural Design, vol. 58, n. ¾, pp. 32-9, 1988.

Interessava, a Tschumi, demonstrar que a “sobreposição de três estruturas coerentes nunca pode resultar em uma megaestrutura supercoerente” (TSCHUMI<sup>20</sup>, 1988, p.38, apud MASSEY, 2009, p. 168). A sobreposição das três camadas independentes entre si deveria resultar num espaço indeterminado, acidental. Massey critica a proposta ao pontuar que essas três estruturas não são, de modo algum, caóticas, e que a abertura espacial pretendida por Tschumi derivaria apenas da variedade dessas camadas. A falha do projeto do Parc de la Villette seria de propor a eventualidade sem levar em conta a temporalidade, pensando o espaço como a união de três superfícies horizontais fechadas.

Massey (2009) não anula o caráter *undecidable* do espaço pensado por Tschumi, mas propõe uma outra maneira de alcançá-lo. Ao invés da operação da colagem de camadas, que se referiria muito mais à construção histórica de um espaço, a geógrafa refere-se a trajetórias múltiplas entrelaçadas a fim de gerar resultados imprevisíveis. A contemporaneidade radical do espaço só poderia ser alcançada a partir do seu entendimento em termos rizomáticos, que impossibilitariam a compreensão do espaço com caráter estável e fechado.

Oswald de Andrade encerra seu “Manifesto Antropófago” (1928) ao demarcar que a cultura brasileira teria nascido de fato apenas com a “deglutição” do Bispo Sardinha pelos índios nativos do litoral de Alagoas, em 1554. O movimento antropofágico, decorrente do manifesto, propunha que a identidade genuinamente brasileira é a da apropriação multicultural e sua transformação num híbrido original. O diretor Zé Celso – que durante sua atuação junto do Teatro Oficina Uzyna Uzona aprofundou a pesquisa de Oswald de Andrade – aponta semelhanças na concepção de cidade da arquiteta Lina Bo Bardi – autora do projeto do teatro – em paralelo com a sua abordagem artística antropofágica. A proposta cênica de Zé Celso não dissocia a arte do cotidiano, e não entende o teatro enquanto um acontecimento privado, frequentemente expandindo o espetáculo para a cidade e incorporando espaços públicos e privados no instante da peça. No Teatro Oficina o edifício do teatro funciona como um teatro-rua, e as peças se assemelham a uma celebração ritualística que invade a cidade e se apropria dela. A antropofagia se manifesta espacialmente na obra de Zé Celso com a incorporação dos acontecimentos mundanos ao teatro e sua mutação artística.

Semelhante ao seu posicionamento artístico, Zé Celso vê na idealização da cidade de Lina Bo Bardi um espaço inclusivo, antropofágico. Cunha o termo “terreiro eletrônico” para sintetizar a visão. Terreiro, pois é o espaço de celebração do candomblé, religião que seria perfeitamente antropofágica, ao se constituir da apropriação e ressignificação das culturas africanas, brasileiras e europeias. E eletrônico na medida que nos encontramos “em plena revolução tecnológica, em plena [revolução] cibernética, em plena revolução da biologia” (CORRÊA, 2004, p. 104). A expressão desse modo, alude a um espaço em constante movimento de mutação e reinterpretção num contexto cultural de acúmulo informacional e tecnológico.

Passada a temporalidade modernista singular, que entende o espaço como resultado da simples acumulação de acontecimentos, e numa rejeição ao tempo superficial e anacrônico pós-moderno, uma saída para a contemporaneidade radical do espaço seria a da incorporação das “histórias que estão em processo através do presente” (MASSEY, 2009, p. 177) numa construção ativa do espaço. Dentro do cenário brasileiro, isso poderia se manifestar numa antropofagia territorial, que apreende o espaço enquanto “terreiro eletrônico”, nega seu fechamento a partir de sua tomada e metamorfose. Nesse procedimento, a indeterminação é base para a abertura à mutabilidade e a transgressão do espaço-imagem. Se “a única imagem adequada é aquela que inclui um sentido de movimento em si mesmo” (RODOWICK<sup>21</sup>, 1997, p.88, apud MASSEY, 2009, p. 177), essa imagem em movimento romperia com a fixidez da imagem mercantilizada.

<sup>20</sup> TSCHUMI, B. Parc de la Villette. Paris: Architectural Design, vol. 58, n. ¾, pp. 32-9, 1988.

<sup>21</sup> RODOWICK, D. Gilles Deleuze’s time machine. Durham: Duke University Press, 1997.

O entendimento do espaço como uma experimentação em contato com o real (DELEUZE e GUATTARI<sup>22</sup>, 1988, p.12, apud Massey, 2009, p.165), como uma coexistência temporal em transformação, é amplamente investigado em instalações espaciais. Mortimer (2013) destaca na obra de Hélio Oiticica a possibilidade de trabalhar o espaço como “experiência sensorial – e do toque da cor”, que os arquitetos dificilmente conseguem perceber. Jacques (2001, p. 44) complementa que a “a arquitetura tem grandes dificuldades em enfrentar os riscos do acaso, do aleatório, do arbitrário, do fragmentário. “

Em Penetráveis (Figura 8), uma série de instalações espaciais desenvolvidas por Oiticica entre as décadas de 1960 e 1980, é possível identificar tentativas de incorporar um caráter não determinado ao espaço, tendo em vista que ao artista não interessava pensar nos componentes de seu trabalho isoladamente, mas na maneira que se relacionavam (CRESTANI, 2014). A proposta essencial desse conjunto de obras é a ideia do espaço vivenciado no tempo (MARQUEZ<sup>23</sup>, 2009, apud CRESTANI, 2014), pois é na permanência e experimentação dos indivíduos na instalação que eles deixam de ser contempladores passivos e transformam o espaço e a si mesmos (CRESTANI, 2014). A descoberta paulatina da obra a partir de experiências sensoriais, que deslocam o sujeito de suas “cogitações convencionais cotidianas” (OITICICA<sup>24</sup>, 1986, apud CRESTANI, 2014) – como manusear painéis deslocáveis, caminhar por pisos com texturas não usuais, combinar no olhar cores diferentes – possibilita a criação de um espaço constantemente em aberto. Nesses espaços “possíveis” (SPERLING<sup>25</sup>, 2006, apud CRESTANI, 2014) de Hélio Oiticica, o sentido se estabelece apenas através do corpo em movimento pelo tempo. O caráter *undecidable* nos Penetráveis se manifesta, portanto, a partir da vivência corporal do público, ao traçar diferentes trajetórias em interação com o espaço.



Figura 8 – Penetrável “Invenção da luz”, 1978. Fonte: Luisa Grassi<sup>26</sup> (2012)

Jacques (2001) identifica na figura do labirinto o princípio para a concepção dos Penetráveis de Oiticica, dada a sua vivência na comunidade da Mangueira e as semelhanças formais e sensoriais da favela com o labirinto. Entendendo o labirinto como um espaço para a

<sup>22</sup> DELEUZE, G. e GUATTARI, F. A Thousand plateaus. Londres: Athlone Press, 1988.

<sup>23</sup> MARQUEZ, R. M. Hélio Oiticica: Desdobramentos do Corpo no Espaço in Revista Vivência 33. Natal: EdUFRN, 2009

<sup>24</sup> OITICICA, H. Aspiro ao grande labirinto 1986. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

<sup>25</sup> SPERLING, D. Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark, Revista do Fórum Permanente, 2006. Disponível em: <<http://bit.ly/2fQemzJ>>. Acesso em: 08 mai. 2013.

<sup>26</sup> Disponível em: <<http://aia-luisagrassi.blogspot.com.br/2012/05/helio-oiticica-e-os-penetraveis.html>> Acesso em 15 out. 2016.

desorientação (FUÃO, 2004) e, portanto, aberto à casualidade, é possível classificar duas tipologias distintas dessa categoria espacial.

A primeira seria a figura do labirinto com origem na mitologia grega, que teria sido construído a fim de alojar o Minotauro. Nesse labirinto todos os caminhos possíveis são planejados, e não há outras possibilidades de trajetórias para além deles. Desse modo, uma construção estática determina todos os comportamentos (FUÃO, 2004) e, apesar da desorientação inata ao labirinto, a premissa para a criação dos acasos parte de uma estrutura fechada.

A segunda figura do labirinto seria aquela que Jacques (2001) identifica nas favelas. A autora descreve que a diferença com a primeira figura é que a favela não é planejada e está em constante processo de construção por atores múltiplos, não há um autor específico nem é possível mapeá-la definitivamente. A favela, com suas vielas e becos criados espontaneamente, teria qualidades labirínticas intrínsecas imediatamente perceptíveis. Nessa figura se baseou a série Penetráveis de Hélio Oiticica, que são mais labirínticos virtualmente do que formalmente (JACQUES, 2001, p. 75) pois incitavam situações criativas inéditas, de acordo com a ação dos participantes da obra, e não a partir de um espaço visualmente labiríntico. Essa figura do labirinto, portanto, se assemelha muito mais a um estado labiríntico do que o labirinto como forma (JACQUES, 2001).

Fuão (2004) denomina esse tipo de labirinto de labirinto dinâmico que, ao contrário do labirinto clássico, no qual há apenas um caminho correto ao centro, esse labirinto possibilita um “número infinito de centros em movimento”. A sensação de se perder, implícita ao labirinto para Jacques (2001), se aproxima mais de encontrar surpresas em caminhos desconhecidos do que a desorientação por si só. Se o labirinto dinâmico “não é mais o caminho onde a pessoa se perde; é o caminho que retorna” (DELEUZE<sup>27</sup>, 1993, apud JACQUES, 2011 p.96), esse retornar pertenceria a um tempo em espiral, ligado ao acaso, à surpresa.

A possibilidade do labirinto dinâmico enquanto espaço do cotidiano só seria possível a medida que o modo utilitarista de tratar a cidade cedesse espaço ao modo lúdico (FUÃO, 2004). Desde a sua criação como disciplina no século XIX, dotado já de caráter moderno, o urbanismo se empenhou na organização da cidade de modo a eliminar suas experiências labirínticas, a partir de um planejamento racional subsidiado em planos e projetos prévios (JACQUES, 2001, p. 100). Se na Europa essa prática urbanista tratou de se distanciar das cidades medievais, que se construíram com base em conhecimentos empíricos, nas colônias na América se fundou como prática padrão, principalmente nas de origem espanhola e inglesa.

---

<sup>27</sup> DELEUZE, G. *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*, in *Critique et clinique*. Paris: Les éditions de Minuit, 1993.

## 7. REFERÊNCIAS

- ANDRADE, O. D. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, maio 1928. 3,7.
- ARANTES, O. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. 3. ed. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- BANDEIRA, C. R. C. Eu também quero! Arquitetura como veículo de promoção de cidades e a grife Herzog & de Meuron. **Vitruvius**, 2011. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4171>>. Acesso em: 30 ago. 2016.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CORBUSIER, L.; JEANNERET, P. **OEuvre Complète 1910-1929**. Zurique: Les Editions d'Architecture Artemis, v. Volume 1, 1964.
- CORRÊA, J. C. M. Ah Anhangá Anhangabaú Ah Anhangá Anhangabaú da felicidade. **Revista Contravento**, São Paulo, 1, fevereiro 2004.
- CRESTANI, A. M. Z. Entre escalas: sobre as relações espaciais na obra de Oiticica. **Cadernos de Arte e Antropologia [Online]**, Vol. 3, No 1, 21 ago. 2014. Disponível em: <<http://cadernosaa.revues.org/320>>.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FOSTER, H. **Junkspace with Running Room**. Londres: Notting Hill Editions Ltd, 2013.
- FUÃO, F. F. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 1ª parte (1). **Vitruvius**, 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.048/582>>. Acesso em: 21 ago. 2016.
- FUÃO, F. F. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 2ª parte (1). **Vitruvius**, 2004. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.049/574>>. Acesso em: 21 ago. 2016.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1994.
- JACOBS, J. **Morte e Vida de Grandes Cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JACQUES, P. B. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAMESON, F. **Pós Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2ª Edição. ed. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- JENCKS, C. **Towards a Symbolic Architecture: The Thematic House**. Londres: Academy Editions, 1985.
- JUNIOR, A. D. S. R. Indagações a partir do livro L'architettura della Città, de Aldo Rossi. **Vitruvius**, 2008. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/07.078/3073>>. Acesso em: 25 ago. 2016.
- KOOLHAAS, R. **Junkspace with Running Room**. Londres: Notting Hill Editions Ltd, 2013.
- KOOLHAAS, R. **Três textos sobre a cidade**. São Paulo: GG, 2014.
- LIMONAD, E. Muito além do jardim: Planejamento ou urbanismo, do que estamos falando? In: COSTA, G. M.; COSTA, H. D. M.; MONTE-MÓR, R. L. D. M. **Teorias e práticas urbanas: Condições para a sociedade urbana**. Belo Horizonte: Editora Com Arte, 2015.
- LOPES, S. A. **Noções do espaço arquitectónico: perspectiva para o espaço: vazio, objeto e superfície. Conservatório de Música de Lisboa**. ISCTE-IUL. Lisboa. 2015.
- MASSEY, D. **Pelo Espaço**. 2ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- MONTANER, J. M. **A Modernidade Superada**. 2ª Edição. ed. São Paulo: GG, 2013.
- MORTIMER, J. Do espaço para o corpo. **Vitruvius**, 2013. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.135/4693>>. Acesso em: 23 set. 2016.
- NORBEG-SCHULZ, C. **Meaning in western architecture**. Nova Iorque: Praeger Publishers, 1975. 103 p.

PALLASMAA, J. **A imagem corporificada**: imaginação e imaginário na arquitetura. Porto Alegre: Bookman, 2013.

PETERSON, S. K. **Space and Anti-Space**. Cambridge: Harvard Architectural Review: Beyond the Modern Movement, 1980.

RIO, V. D. O contexto do desenho urbano no Brasil. In: VICENTE, D. R.; SIEMBIEDA, W. **Desenho urbano contemporâneo no Brasil**. 1ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Grupo Gen, 2013.

ROWE, C.; KOETTER, F. **Collage City**. Reprint edition (March 15, 1984). ed. Cambridge: MIT Press, 1978.

TSCHUMI, B. **Architecture Concepts**: Red is Not a Color. Nova York: Rizzoli, 2012.