

| 1171 | OS ARRANHA-CÉUS E A FORMA DA CIDADE MODERNA A PARTIR DAS LEITURAS DE MANFREDO TAFURI E REM KOOLHAAS

Leandro de Sousa Cruz

Resumo

Este artigo tem como objetivo geral confrontar duas leituras sobre a relação entre os arranha-céus e a forma da cidade moderna. São apresentados dois estudos sobre a cidade de Nova York e, mais especificamente, sobre a relação entre o espaço urbano e os arranha-céus em Manhattan. Ambos foram realizadas ao longo dos anos 1970, por figuras tão díspares quanto o arquiteto e historiador italiano Manfredo Tafuri e o arquiteto holandês Rem Koolhaas. Reconhecendo que se trata de textos com propósitos distintos (um estudo de crítica histórica e um manifesto dito “retroativo”), a comparação ajuda a problematizar também os debates entre historiografia e forma urbana, ao confrontar, de um lado, a “crítica à história operativa” e o “projeto” histórico como “projeto de crise” de Tafuri; e doutro, as noções de “delírio” e de história como ficção no caso de Koolhaas.

Palavras-chave: Arranha-céu. Forma urbana. Cidade no século XX. Manfredo Tafuri. Rem Koolhaas.

Introdução

Este artigo tem como objetivo principal confrontar duas leituras que tratam da relação entre a forma urbana da cidade moderna no século XX e a produção dos arranha-céus. A realização dos dois estudos em questão se concentra ao longo dos anos 1970, tomando Nova York como objeto de pesquisa, e tendo como autores figuras centrais no debate teórico em arquitetura produzido nos grandes centros na Europa e nos Estados Unidos naquele período. Apesar de passados mais de trinta anos desde sua publicação, as obras de Manfredo Tafuri (1935-1994) e Rem Koolhaas (1944-), continuam tendo grande influência sobre o debate teórico recente, a exemplo das questões em torno da crítica e de seu caráter operativo em arquitetura.

No caso de Tafuri, trabalhamos principalmente com o capítulo escrito para o livro “La città americana”, de 1973, o livro “Teorie e storia dell’architettura”, de 1968, e um dos capítulos de “La sfera e il labirinto”, de 1980. No caso de Koolhaas, trabalhamos basicamente com o livro “Delirious New York”, de 1978, e traçamos relações com outras obras do autor, tanto na produção estritamente teórica quanto nos projetos da fase inicial do OMA (Office for Metropolitan Architecture).

Nas duas primeiras seções, apresenta-se como os autores lidam com os temas da história e do papel do historiador – ou do intérprete, como seria mais bem definido no caso

de Koolhaas. Em seguida, passa-se ao caso mais específico: como a pesquisa sobre a forma da cidade moderna e o arranha-céu ganha diferentes conotações em cada um dos estudos. Por fim, levantam-se algumas questões a fim de atualizar o debate encarando o tema da produção dos arranha-céus na cidade contemporânea, partindo das indicações dadas tanto por Tafuri e Koolhaas quanto a partir de outros críticos.

Manfredo Tafuri, arquiteto e historiador

O historiador Anthony Vidler destaca como Tafuri passou a ser reconhecido como um contumaz opositor das chamadas história e crítica “operativas” desde a publicação de “Teorias e história da arquitetura” (Vidler, 2008, p. 157), em 1968, à qual se pode acrescentar sua contribuição com artigos para a revista *Contropiano* (entre o final dos anos 1960 e o começo da década seguinte) e a publicação de “Progetto e utopia”, em 1973¹. Em síntese, Tafuri as criticava por serem parciais, de caráter “didático” e por se constituírem como base para as justificativas necessárias para a produção contemporânea, sempre de acordo com as respectivas aspirações ideológicas dos autores. Na crítica operativa o passado é usado como orientação para o presente e como justificativa para as ações projetadas para o futuro. Parte-se não de uma abstração de conceitos que permite a leitura sobre o objeto estudado, como Tafuri prefere trabalhar com a história, mas sim a partir de uma orientação predeterminada, projetada, que acaba por “deformar” o objeto de estudo, o que lhe permite entender que a crítica operativa pode ser entendida como sendo ideológica, no sentido mais difundido da teoria marxista.

Nesta acepção, a crítica operativa representa o ponto de partida entre a história e projectação. Assim, pode-se dizer que a crítica operativa projecta a história passada projectando-a em direcção ao futuro: a sua verificabilidade não reside em abstracções de princípios, mas avalia-se, de caso para caso, com os resultados que obtém. O seu horizonte teórico é a tradição pragmatista e instrumentalista. (Tafuri, 1988, p. 168)

A “crítica operativa”, como abordada por Tafuri, pode ser estendida de certa forma à ação projetual num sentido mais amplo, discursivo. É possível relacioná-la à crítica que relacionava as vanguardas históricas à metrópole moderna, uma das linhas de pesquisa desenvolvidas no Departamento de História da Arquitetura do IUAV (Istituto Universitario di Architettura di Venezia)². Tafuri e outros membros do Departamento assinalaram o

¹ Tafuri chega a comentar, no prefácio à quarta edição italiana de “Teorias e historia da arquitetura”, de 1976, como é direta a relação entre o livro de 1968 e “Projeto e utopia”, sendo o primeiro o “prólogo no céu” do segundo (Tafuri, 1988, p. 17).

² O Departamento foi criado em 1968, ano em que Tafuri ingressa no IUAV e publica “Teorias e história da

fracasso do modernismo como um todo, mostrando a cumplicidade da arquitetura moderna com os ciclos de desenvolvimento do capitalismo, o que inclui não apenas os arquitetos e intelectuais com suas propostas de vanguarda no começo do século XX, como também aqueles que se dedicaram ao trabalho historiográfico, a exemplo de Sigfried Giedion, Bruno Zevi e Reyner Banham.

No entanto, Tafuri reconhece que pelo menos em termos lógicos a crítica operativa pode ser de grande utilidade, como uma instância de apoio para se entender as diversas tendências no debate em arquitetura e os problemas enfrentados por elas em determinado momento. Embora com algumas reticências, reconhece a produtividade da crítica operativa na atuação de uma geração nova de arquitetos naquele momento, dentro do que ele chama de “crítica tipológica”. Segundo o historiador, a dimensão “crítica” das obras destes arquitetos está na apropriação de farto material já existente; sua dimensão “tipológica” vem da insistência em trabalhar a partir de fenômenos de invariância formal – não apenas num sentido mais apegado à tradição histórica, como fica mais expresso nos casos de Rossi e Aymonino, como também na observância de novas necessidades e usos emergentes dentro da nova etapa do capitalismo, ou da sociedade de massas, como no caso do casal Alison e Peter Smithson. E seu caráter operativo vem justamente do fato da crítica caminhar ao lado de “escolhas precisas de projeção”, mesmo quando isto fica reduzido à dimensão da imagem.

Como indicado pelo crítico italiano Marco Biraghi numa entrevista (Biraghi e Retto Junior, 2006), Tafuri demonstra grande lucidez, desde “Teorias e história da arquitetura”, sobre certa dimensão operativa à qual mesmo sua crítica história estava submetida. Ao mesmo tempo, ele busca se distanciar do emprego distorcido da história, propondo-se como uma “crítica atenta”, que se destinava a “desmascarar as mitologias correntes” sem substituí-las por novos mitos (Tafuri, 1988, p. 238; 260).

De forma geral, a crítica de Tafuri questiona o próprio papel da história da arquitetura naquele momento, sobre a possibilidade deste domínio assumir um “papel produtivo” no debate contemporâneo. Naquele momento, entre os anos 1960-80, em que se consolidava o reconhecimento da crise do movimento moderno em arquitetura, nas suas aspirações mais utópicas, e que tendia tanto para um historicismo quanto para uma tendência aos estudos de semiologia e semiótica sem o acompanhamento de uma crítica que pudesse avaliá-los de forma mais acurada, Tafuri propunha realizar através da crítica o

arquitetura”, e logo ganhou reconhecimento pelo conjunto de atividades que visavam a uma reformulação do método historiográfico em arquitetura.

processo de desmistificação, considera por ele como uma das tarefas principais da crítica histórica.

Seu “projeto histórico”, que já se pode antever no livro de 1968 e se mostra amadurecido na introdução de “A esfera e o labirinto”, reconhece ainda a condição incontornável de estar sempre atrelada ao presente e à dimensão da linguagem. Pode-se afirmar sobre o posicionamento de Tafuri, como um dedicado leitor de Michel Foucault e Roland Barthes, que também ele estava atado à dimensão da linguagem como caminho para a investigação histórica.

A incerteza da cultura arquitectónica a partir das “grandes crises” de 1930, de 1950 e dos anos 60, a nova fase aberta com a introdução de novas temáticas, mais amplas, de há uma dezena de anos a esta parte, a necessidade cada vez mais acentuada de controlos severos, não só dos produtos, mas ainda, e principalmente, dos processos e dos métodos de projeção, há muito fizeram entrar em crise o tradicional empirismo crítico ou as mais requintadas técnicas de análise inspiradas no sociologismo [...].

O aparecimento, no seio da crítica arquitetônica, do problema da linguagem constitui, portanto, uma resposta precisa à crise da linguagem na arquitectura moderna. (Tafuri, 1988, p. 202)

A partir disso pode-se problematizar como o próprio Tafuri é um autor definido por sua história, por mais que estivesse propondo a “desideologização” da história da arquitetura. Certo pessimismo e melancolia na crítica tafuriana vem do seu reconhecimento da falta de “contato com o real” na prática arquitetônica, tendo em vista o “fracasso projetado” das ideologias arquitetônicas no contexto da modernidade e o progressivo afastamento do real para os arquitetos contemporâneos, que não conseguem mais, através da forma, expandir-se em direção ao “Outro”, ao espaço da existência. Tafuri demonstra acreditar que isto pode ser recuperado ao menos assumindo o papel de um historiador crítico, atento aos mascaramentos ideológicos que tentam se naturalizar.

Na introdução de “A esfera e o labirinto” (Tafuri, 1987), momento em que o historiador discorre sobre seu “projeto” histórico, ou “projeto de crise”, reconhece o enfraquecimento da crença do conhecimento como uma forma de poder, o que para Tafuri não elimina, no entanto, a tensão entre a análise e seus objetos. Seu interesse está, na verdade, no fato de que esta tensão é “produtiva”, ou seja, ela caracteriza a história como um “projeto”, noção que já vinha sendo desenvolvida desde o livro de 1968.

[...] A linguagem da história pressupõe e assume as linguagens e as técnicas que agem sobre e produzem o real: ela “contamina” essas linguagens e técnicas e, como consequência, é contaminada por elas. Com o desaparecimento da crença no conhecimento como fonte de poder, mantém-se a constante disputa entre a análise e seus objetos – uma tensão irreduzível. Esta tensão é certamente “produtiva”:

“projeto” histórico é sempre o “projeto de uma crise.” [...] (Tafuri, 1987, p. 2-3, tradução nossa)

O historiador se opõe a qualquer esforço histórico muito ortodoxo ou que busque meramente via uma filologia rigorosa, pelo caminho da hermenêutica, uma verdade histórica “pura”. Acentua a dimensão provisória de qualquer análise histórica, dado que, para ele, a verdadeira história seria “aquela que reconhece sua própria arbitrariedade” (Tafuri, 1987, p. 12, tradução nossa). Isto não significa, no entanto, que Tafuri se deixe seduzir pela poética da diferença. Ele acredita que cabe ao historiador correr o risco de assumir um posicionamento e atravessar o conjunto de referências e dados, mais do que simplesmente juntá-los³.

A história, portanto, como um “projeto de crise”. Não há garantia com relação à validade absoluta de tal projeto, não existe uma “solução” nela mesma. Deve-se aprender a não solicitar pacificações à história, mas também não se deve insistir num atravessar infinito de “caminhos interrompidos”, apenas para se deter com espanto na fronteira da floresta encantada das linguagens. [...] (Tafuri, 1987, p. 13, tradução nossa).

Seu “projeto de crise” é como uma via de mão dupla: por um lado, deve submeter o objeto de estudo à análise histórica, uma operação que se dá nos interstícios das técnicas e linguagens disponíveis e que deve considerar questões mais gerais como a divisão do trabalho e as fronteiras disciplinares. Deve-se, portanto, “projetar a crise da técnica que já é dada” (Tafuri, 1988, p. 13, grifo do autor, tradução nossa). Por outro lado, a própria linguagem da história deve ser posta “em crise”, lembrando que o historiador também está inserido no processo de divisão do trabalho e corre o risco de acabar construindo, com sua linguagem, monólitos impenetráveis, ao invés de se lançar à tarefa de desmontar aqueles que já estão consolidados e se apresentam como verdades.

Rem Koolhaas, arquiteto e intérprete

Nesta seção apresentamos como os temas da ficção e do delírio estão presentes na obra do arquiteto holandês Rem Koolhaas, assim como isso influencia a sua interpretação de Nova York e sua prática projetual. Boa parte de sua pesquisa, realizada entre 1972-76 e resultando no livro “Nova York delirante”, foi realizada no IAUS (Institute for Architecture

³ Embora Theodor Adorno não seja mencionado neste exato trecho da Introdução, nem concorra como uma das grandes influências teóricas para Tafuri, é interessante pensar como essa metáfora do historiador que atravessa a floresta se relaciona diretamente com o modo como o filósofo alemão se refere à tarefa do escritor, que deliberadamente atravessa um “matagal” sem tratá-lo como um “bosque sagrado”. Sobre isto, ver o texto “Memento” na segunda parte de “Mínima Moralia” (Adorno, 2005, p. 85-87).

and Urban Studies), embora ela tenha se iniciado no âmbito da Cornell University, onde Koolhaas passou os primeiros anos de sua estadia nos Estados Unidos e estabeleceu uma relação próxima com o pensamento e a obra de Oswald Mathias Ungers, que em grande medida influenciou o seu trabalho naquela época⁴.

O livro se apresenta como um “manifesto retroativo” para Manhattan, combinando um conjunto de dados históricos sobre Nova York – concentrados entre o final do século XIX e a década de 1940 – com especulações sobre a cidade contemporânea e a apresentação no apêndice, como “uma conclusão ficcional”, de projetos realizados por Koolhaas e pelos outros membros do OMA (Koolhaas, 2008). O chamado “manhattanismo” é a lógica usada para explicar a formação da cidade moderna, não através das formulações utópicas e heroicas dos arquitetos, mas antes, pela produção em grande quantidade e guiada por certo pragmatismo dos construtores em Nova York, ao longo das primeiras décadas do século XX, que tiveram como antecedente a exploração da “tecnologia do fantástico” em Coney Island.

O fato de se apresentar como um manifesto “retroativo” nos faz compará-lo com a crítica histórica de Tafuri. Obviamente, pela obra de Koolhaas se tratar, antes de tudo, de um manifesto, a leitura histórica acaba por ser comprometida. Seu autor se declara como aquele que vai juntar a “montanha de provas” sobre a história urbana de Manhattan, dando-lhe “um certo grau de coesão e coerência”, formulando uma teoria que – segundo ele – esteve sempre lá, mas implícita, sem ser enunciada abertamente (Koolhaas, 2008, p. 28).

Como bem observado por Adrián Gorelik, a atuação de Koolhaas em “Nova York delirante” é muito mais a de um arquiteto-polemista do que a de um historiador, uma vez que ele demonstra estar preocupado, antes de tudo, em se utilizar da pesquisa histórica para justificar o seu projeto de uma “cultura da congestão” para a cidade contemporânea, como sendo esta a condição metropolitana (Gorelik, 2008). O autor escreve sua história-ficção não apenas considerando-a como a “Pedra de Rosetta” do século XX, mas também como a cidade que continua a lhe dar instrumentos para a produção da cidade contemporânea. Declarando-se abertamente como um “plano”, no sentido de um projeto detalhado⁵, o autor esclarece que lhe interessa muito mais a construção de uma Manhattan teórica – certamente

⁴ Sobre a importância de Ungers na formação de Koolhaas, mesmo antes de sua ida aos Estados Unidos, ver entrevista do arquiteto holandês na edição n. 8 da *Cornell Journal of Architecture* (Koolhaas, 2011). Vem de Pier Vittorio Aureli, no entanto, a indicação de como a experiência do projeto *Grünzug Süd* (1962), assim como a noção de “cidade como arquipélago”, ambos concebidos por Ungers, influenciaram a interpretação e mesmo a estrutura do livro “Nova York delirante” (Aureli, 2011, p. 196; 212-213).

⁵ No original utiliza-se o termo “*blueprint*”, o que dá a ideia de projeto não como especulação mais geral, e sim como projeto mais definido.

mais convincente aos seus interesses – do que uma leitura histórica mais rigorosa:

Um plano não prevê as falhas que se abrirão no futuro; ele descreve um estado ideal do qual podemos apenas nos aproximar. Da mesma forma, este livro descreve uma Manhattan teórica, uma Manhattan como conjectura, que tem na cidade concreta a sua realização parcial e imperfeita. Entre todos os episódios do urbanismo de Manhattan este livro isola apenas os momentos em que o plano é mais visível e mais convincente. Ele deve ser, e inevitavelmente será, lido contra a corrente de análises negativas que emana de Manhattan contra Manhattan e que firmou solidamente Manhattan como a capital da crise perpétua. Apenas pela reconstrução especulativa de uma Manhattan perfeita é que se poderão entender seus êxitos e fracassos monumentais. (Koolhaas, 2008, p. 27-28, grifos originais)

Pesa sobre essa interpretação o fato de Koolhaas, antes mesmo de se engajar nos estudos sobre arquitetura e processos urbanos, ter trabalhado como jornalista e roteirista, duas atividades de que reconhecidamente influenciam o modo como ele encara a tarefa da escrita em arquitetura (Koolhaas e Colomina, 2011). Num determinado momento, por exemplo, ao fazer a leitura de um texto histórico sobre a origem do povoamento em Manhattan, ele descreve a ilha como um “teatro do progresso”. A ação de intérprete de um período da história urbana, neste caso, se combina com a ação criadora a tal ponto que considerá-la como uma “história operativa” seria apenas um começo, para tentar entender em que medida a pesquisa beira a condição de uma ideologia, no sentido tradicional do termo. Koolhaas parece buscar a motivação que justifique a lógica de construção e demolição característica da modernidade, projetando esta lógica como uma condição incontornável desde o fim de sua “pré-história” de Manhattan, e que sem dúvida permanece como uma latência na contemporaneidade.

[...] Manhattan é um teatro do progresso.

Os protagonistas são os “princípios exterminadores que, com uma força sempre crescente, nunca deixam de atuar”. O enredo é: a barbárie cedendo lugar ao refinamento. (Koolhaas, 2008, p. 31. Grifo original)

Apesar de apresentar-se como aquele que vai extrair das profundezas as intenções não declaradas da cidade moderna, Koolhaas apenas atua de forma superficial, apenas celebra o caráter pragmático dos construtores de Manhattan e certa condição “surreal” da cidade moderna para o que lhe interessa na sua produção enquanto arquiteto. Ainda mais por se tratar um manifesto – e não um estudo com maiores preocupações de comprovação – acaba por ser difícil entender as fontes teóricas que influenciam o seu trabalho. Também o autor, assim como a própria cidade que tenta desvendar, acaba guardando, reprimidas, suas motivações. A Nova York delirante de Koolhaas, embora tenha

continuidade nos seus projetos (mesmo nos mais recentes), se encerra como leitura histórica congelada, uma leitura muito particularizada sobre a cidade moderna.

Vem, curiosamente, da introdução de “A esfera e o labirinto”, uma chave de leitura interessante para a questão do “delírio” em Koolhaas, ainda que Tafuri não estivesse se referindo à sua obra. Em um dado momento, o historiador italiano retoma a noção freudiana de “representação delirante”, a partir de uma leitura marxista, interpretando-a como uma ideologia que reprime necessidades anteriores. Tafuri destaca como essas representações são, ao mesmo tempo, *historicamente necessárias* – uma vez que permitem a supressão do “mal-estar da civilização” – e também *empecilhos para a irrupção de novas forças* (Tafuri, 1987, p. 9-10). Por isso mesmo, segundo Tafuri, faz parte do trabalho histórico a desmontagem dessas barreiras.

Os arranha-céus de Manhattan no século XX a partir de Tafuri e Koolhaas

Nesta seção, após termos trabalhado com as questões mais gerais, sobre como Tafuri e Koolhaas se posicionam frente à história e o papel do historiador/intérprete, passemos ao modo como isso interfere em uma questão mais específica – como os autores analisam a forma da cidade moderna e sua relação intrínseca com o arranha-céu.

Tafuri trabalhou, em diferentes obras, com o tema da cidade americana. Este foi um dos estudos de caso sobre o qual se debruçaram os membros do Departamento do IUAV no momento que se seguiu imediatamente à sua criação. As pesquisas que resultaram, por exemplo, no livro “Projeto e utopia” e na publicação de “A cidade americana” foram um dos vários esforços dos pesquisadores do Departamento, a partir do final dos anos 1960, em construir uma crítica mais “desideologizada” da arquitetura, como uma etapa que se seguiu àquela dos anos 1960, em que se consolidou uma crítica à ideologia da história da arquitetura.

Ao final do primeiro capítulo de “Projeto e utopia”, Tafuri retoma a comparação já realizada por Leonardo Benevolo entre os casos dos planos para Washington (iniciados em meados do século XVIII) e o plano da Comissão de Planejamento de Nova York (1807-11). Segundo o historiador, neste último o esquema de desenvolvimento pragmático se mostrou muito mais diretamente relacionado à estrutura de valores da sociedade americana do que o anterior.

Colocar-se explicitamente do lado das forças que provocam a mutação morfológica na cidade, controlando-a com uma atitude pragmática completamente estranha à cultura europeia, é o grande mérito histórico da concepção urbana adotada pelo urbanismo

americano desde a primeira metade de Setecentos. (Tafuri, 1985, p. 33)

Naquele mesmo ano de 1973, publica-se na Itália o livro “La città americana” (Ciucci *et al.*, 1979), demonstrando o esforço dos pesquisadores do IUAV em tratar da cidade nos Estados Unidos como “um problema de crítica histórica”, deixando claras as intenções em não se criar, a partir disso, uma história concisa e final sobre o tema. Tratava-se, por fim, de “enfrentar um único problema a partir de perspectivas diferentes e usando argumentos diferentes” (Ciucci *et. al.*, 1979, p. IX).

Coube a Tafuri, no capítulo “The Disenchanted Mountain: the skyscraper and the city”, tratar da relação entre o arranha-céu e a cidade americana no começo do século XX. Num primeiro momento, o autor se debruça sobre as diferenças entre a produção dos arranha-céus em Chicago, onde se empreendiam esforços para *controlá-los* em termos visuais e de dimensão, e a produção em Nova York, onde se caracteriza enquanto um elemento de *desenvolvimento potencialmente infinito* (Tafuri, 1979, p. 389). Para Tafuri, a situação do concurso para o prédio do *Chicago Tribune*, em 1922, marca uma nova definição para o arranha-céu, que vai contra o modo como ele vinha se desenvolvendo na passagem entre os séculos XIX e XX. Mesmo em Nova York, a partir dos anos 1920, fez-se sentir a necessidade de controle daquele elemento visto como um evento, anárquico, uma expressão do poder tecnológico e como um objeto de publicidade. Isto representou uma mudança na estrutura de produção dos arranha-céus que se vinha consolidando, entre o final do século XIX e os anos 1910, mas no fim das contas não gerou grande empecilho para que os arranha-céus continuassem se desenvolvendo com a mesma cumplicidade entre os construtores, projetistas (arquitetos ou não), as leis do mercado e as negociações com as legislações urbanísticas.

Tome-se como exemplo o caso do *Rockefeller Center* (1931-1940), que merece destaque nas interpretações dos dois autores. Para Tafuri, ainda no livro “A cidade americana”, ele representou não apenas uma síntese de vários esforços empreendidos no começo do século, como também a eliminação de todo caráter utópico que eles ainda poderiam trazer. A operação, como um todo, não contestava em nada as instituições estabelecidas nem a dinâmica da cidade. Pelo contrário, inseria-se naquela ilha de “especulação equilibrada” e, por mais que parecesse superar a estrutura urbana com as passagens elevadas e com os terraços de circulação pública, manteve-se como um empreendimento fechado e circunscrito, reforçando o domínio do capital sobre a estrutura urbana e marcando “o fim de qualquer ideal utópico de um amplo controle público sobre a

estrutura urbana” (Tafuri, 1979, p. 484, tradução nossa).

Apesar da extensão do referido capítulo, da considerável apresentação de material inédito e de algumas suas considerações neste texto já sinalizarem para um posicionamento claro frente ao objeto estudado, é apenas em “A esfera e o labirinto”⁶ que se consegue associar a esse grande volume de dados históricos um posicionamento crítico mais aprofundado e sintético. Para Tafuri, essas estruturas se consolidam nos Estados Unidos a despeito das especulações sobre o tema das utopias de vanguarda europeias, tornando-se um “[...] instrumento - e não mais uma ‘expressão’ da política econômica, encontrando nisso a identidade entre a política econômica e o seu próprio ‘valor’.” (Tafuri, 1987, p. 172, tradução nossa). De modo que, se a relação entre arquitetura, capital e cientificismo colaborou para sua elaboração desde o primeiro momento, logo em seguida a questão da publicidade se agrega aos demais.

A grande contribuição de Tafuri, em particular, vem por ele considerar a realização dos arranha-céus como uma superação do conjunto de ideologias europeias, mas ele faz isso sem se distanciar das contraditórias condições de produção da cidade de Nova York no começo do século XX. Além disso, projeta para o futuro - na verdade, o presente de onde escreve - os desdobramentos desse desenvolvimento das cidades americanas, tendo Nova York como emblema: uma “Cidade Dinossauro”, monstruosa, que viria a sua destruição caminhando em marcha com o desenvolvimento urbano e industrial nos Estados Unidos (Tafuri, 1987, p. 189), algo já reconhecível a partir de exemplares contemporâneos dos arranha-céus, a exemplo dos casos do *World Trade Center* (1972), em Nova York, e do *John Hancock Building* (1968), em Chicago.

[...] As duas torres surreais marcando a ponta de Manhattan ou a pirâmide interrompida do arranha-céu de Chicago são apenas signos hiperbólicos e mudos, concentrados em comunicar nada além de sua própria presença surreal. (Tafuri, 1979, p. 500, tradução nossa)

A crítica de Tafuri sobre a arquitetura moderna e sobre a produção contemporânea carrega o peso da crise do Movimento Moderno - e da própria *crise* de Tafuri com relação à arquitetura, como destacado por Andrew Leach (2011, p. 32). Daí a recorrência ao argumento de que qualquer esforço em se comunicar não consiga ir além de “signos vazios”, ou “mudos”. Esta conotação surreal dos arranha-céus, que ganha um tom melancólico para Tafuri, aparece na leitura de Koolhaas com um tom bastante diverso.

⁶ Estamos nos referindo ao capítulo “The New Babylon: The ‘Yellow Giants’ and the myth of Americanism (Expressionism, Jazz Style, Skyscrapers, 1913-1930)” (Tafuri, 1987, p. 171-189).

Na teoria do que Koolhaas chama de “manhattanismo”, o arranha-céu é descrito como o elemento que sintetiza as duas formas paradigmáticas das escolhas arquitetônicas em Manhattan – a torre (ou a agulha)⁷ e a esfera. Sendo a agulha a figura que “combina maior impacto físico com um consumo insignificante de solo” e a esfera, por sua vez, a forma que “encerra o maior volume interno com a menor superfície externa”. A história do manhattanismo – e, por consequência, do arranha-céu – teria sido a da combinação dialética entre as capacidades de atrair a atenção e dar receptividade, representada por essas duas formas (Koolhaas, 2008, p. 44-45).

Para além destes dois aspectos, Koolhaas apresenta outra novidade urbanística no começo do século XX: a quadra isolada. O autor ressalta que, se por um lado ela oferece o máximo de controle com a rigurosidade de sua malha – desafiada apenas pela diagonal em Times Square – oferece também o máximo de liberdade na construção interna em cada quadra, sendo os arranha-céus os elementos que mesmo tempo definem e tornam instável a forma urbana. Algo que já aparecia sintetizado no projeto *A Cidade do Globo Cativo* (1972), anterior inclusive à sua chegada aos Estados Unidos, realizado em parceria com Zee Zenghelis e incluído no apêndice ficcional de “Nova York Delirante”.

A “instabilidade definitiva” do arranha-céu é apresentada no caso do *Downtown Athletic Club* (1931). Na verdade, trata-se de um grande exercício de retórica para aplicar a sua crítica – uma crítica cínica, deve-se destacar – à arquitetura moderna e qualquer sobra de utopia que lhe restasse naquele momento. Koolhaas apresenta o edifício às margens do Rio Hudson, que abriga um conjunto de atividades esportivas e de lazer voltado para um público de jovens solteiros e solváveis a ponto de frequentá-lo, como a apoteose do *manhattanismo* em um exemplar arquitetônico.

O clube representa a conquista completa – andar por andar – do arranha-céu pela atividade social; com o Downtown Athletic Club, o modo de vida, a técnica e a iniciativa americana superam definitivamente as modificações teóricas no estilo de vida que diversas vanguardas européias do século XX vêm propondo insistentemente, sem nunca conseguir impô-las. (Koolhaas, 2008, p. 180)

Koolhaas se detém ainda mais detalhadamente sobre o projeto para o *Rockefeller Center* do que Tafuri em “A cidade americana”, mas é evidente como pesa sobre sua leitura a condição de um manifesto-polêmica, vindo de um arquiteto buscando justificativa para a exploração da “cultura de congestão” na cidade contemporânea. Neste contexto, não é de

⁷ Tanto na segunda edição em inglês como na edição brasileira os termos “torre”/“tower” e “agulha”/“needle” se intercalam.

espantar que ele celebre o conjunto como uma superação definitiva do *manhattanismo* sobre qualquer influência do modernismo europeu.

O deslumbre nas epifanias de Koolhaas sobre a cidade moderna geram, certamente, perspectivas instigantes para a produção e a leitura crítica da arquitetura e cidades contemporâneas, mas, por outro lado, não representam grande contribuição com estudo histórico da forma urbana. Sua leitura é comprometida justamente por este seu projeto de atuação sobre a metrópole contemporânea, enquanto arquiteto-polemista. É interessante pensar, aqui, no duplo sentido que se pode dar à noção de “comprometimento”: se por um lado existe um grande engajamento na questão, isto acaba por interferir de forma negativa sobre o “projeto” de leitura histórica, pois não reconhece em nenhum momento a sua arbitrariedade.

Ao longo de “A esfera e o labirinto”, Rem Koolhaas chega a ser mencionado em dois momentos e o quadro *Flagrante Delito* (1975), de Madelon Vriesendorp, está incorporado ao conjunto de ilustrações, mas em nenhum desses casos as propostas do OMA são discutidas em detalhe. A despeito da relevância que parte da crítica e algumas revistas especializadas lhe conferiam já nos primeiros anos de atuação, Tafuri apenas lista Koolhaas num rol de arquitetos das neovanguardas dos anos 1970, dentre os quais ele é especialmente caracterizado pelo seu “jogo cínico” (*cynical play*) e pelas suas “brincadeiras” (*jokes*), o que demonstra a grande desconfiança que o historiador lhe reservava (Tafuri, 1987, p. 279; 300). Da parte de Koolhaas, há poucos depoimentos sobre sua recepção da obra de Tafuri. Numa entrevista de 1978, publicada na revista holandesa *Wonden-TA/BK*⁸, o arquiteto holandês recai numa interpretação equivocada, embora muito recorrente, de entender que a obra de Tafuri esteja declarando a “morte” da arquitetura.

Eu tenho a forte impressão de que Tafuri e seus parceiros odeiam arquitetura. Eles declaram que a arquitetura está morta. [...] Nos artigos de Tafuri sobre arranha-céus eu nunca vi um mapa. Para ele é como um tipo de Totem do lado ruim do capitalismo e certamente ele tem pavor de descobrir que existe alguma coisa além disso. (Koolhaas apud Biraghi, 2011, tradução nossa)

É preciso discordar, em parte, de ambos. Tanto Tafuri não declara o óbito da arquitetura e sempre foi reconhecido por empregar farto material gráfico em suas análises, como Koolhaas não está apenas lidando de forma leviana com a metrópole moderna, embora se deva concordar com Tafuri sobre o tom de cinismo que faz parte de sua atuação. A

⁸ Infelizmente não tivemos acesso à edição original na revista, o que nos faz utilizar uma citação transcrita num livro de Marco Biraghi (2011), sobre as obras de Tafuri e Koolhaas. A entrevista mencionada foi concedida a Hans van Dijk e publicada numa edição da revista holandesa *Wonden-TA/BK*, atualmente fora de circulação.

comparação entre os dois estudos, vinda de figuras tão díspares, mostra-se fértil não apenas pelas proximidades – a exemplo dos objetos estudados, a sua relevância para entender a cidade moderna e, curiosamente, a valorização, de ambas as partes, daquele momento nas primeiras décadas do século XX como algo particular, onde o pragmatismo característico da cultura americana se fez sentir de maneira incisiva sobre as definições da estrutura urbana. Mostra-se relevante também por trazer à tona a diferença entre os dois autores, no que se refere ao posicionamento do historiador/intérprete frente à sua condição no presente.

Temos, por um lado, o pensamento negativo de Tafuri sobre os desdobramentos dessa cultura de pragmatismo e da expansão indefinida que resultam no enfraquecimento da vida urbana, a ponto de pressupor uma aniquilação da “cidade-monstro”. E por outro, a interpretação delirante da Manhattan de Rem Koolhaas, que ele celebra e lhe serve como modelo de atuação sobre o presente, a ponto de afirmar, quando escreve sobre a Cidade Genérica, que o arranha-céu é sua “tipologia definitiva”, numa condição onde o ideal seria a “densidade na isolação” (Koolhaas, 1995, p. 1.253). Poder-se-ia dizer, de forma um tanto irônica, que na passagem entre os anos 1970-80, a história nos foi apresentada, ao mesmo tempo, como tragédia e como farsa, para retomar uma das máximas de Marx.

* * *

Como contribuição ao debate, questionamos como avançar nas pesquisas sobre os arranha-céus. Como se dá a relação entre a forma urbana moderna e tudo que não é arranha-céu? Ainda mais num momento em que se discutem questões como cidade-território (Retto Junior, 2011); megacidades e a infraestruturação do território (Secchi, 2008; 2009), urbanismo colossal e infraestrutural (Allen, 1996; 1999), como desviar o olhar do brilho cristalino e onipresente dos arranha-céus? E ainda, como refletir sobre sua produção no momento que se segue aos ataques ao *World Trade Center*, em 2001 (Foster, 2002)? Parece-nos importante não simplesmente desprezá-los, dado que ainda está em curso certa “corrida vertical”, e destacar como eles não dão conta de entender, por si só, a complexidade dos processos que conduzem a expansão do informe na cidade contemporânea, mas se relacionam diretamente com o restante de sua produção.

Referências

Adorno, T. 2005. *Minima moralia*, Londres, Verso.

Allen, S. 1996. *Colossal urbanism: projects for New York and Tokyo*, Nova York, Columbia Books

- of Architecture, 1996.
- Allen, S. 1999. Infrastructural urbanism. In: Allen, S. *Points + lines: diagrams and projects for the city*, Nova York, Princeton Architectural Press, 1999.
- Aureli, P. V. 2011. *The possibility of an absolute architecture*, Cambridge, MIT.
- Biraghi, M. 2011. *Identification parade: Manfredo Tafuri and Rem Koolhaas*, Hamburgo, Textem.
- Biraghi, M., & Retto Junior, A. S. 2006. Marco Biraghi. *Entrevista [Online]*, n. 07.028, out. 2006. Portal Vitruvius. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/entrevista/07.028/3300> [Consultado em 7 fev. 2012].
- Ciucci, G. et. al. 1979. *The American city: from the Civil War to the New Deal*, Cambridge, MIT.
- Foster, H. 2002. *Design and crime: and other diatribes*, Londres Verso.
- Gorelik, A. 2008. Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York. In: Koolhaas, R. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, São Paulo, Cosac Naify, p. 6-23.
- Koolhaas, R. 1995. The generic city. In: O.M.A., Koolhaas, R., Mau, B. 1995. *S, M, L, XL*, Roterdã, 010 Publishers, p. 1.248-1.264.
- Koolhaas, R. 2008. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, São Paulo, Cosac Naify.
- Koolhaas, R. 2011. OMA Re: OMU. *Cornell Journal of Architecture*, n. 8, nov. 2011.
- Koolhaas, R. & Colomina, B. 2011. La arquitectura de las publicaciones: conversación entre Beatriz Colomina y Rem Koolhaas. *El Croquis*, n. 134-135, p. 350-376.
- Leach, A. 2011. Criticalidade e operatividade, *Desígnio*, n. 11-12, mar. 2011, p. 29-35.
- Retto Junior, A. S. 2011. Os saltos de escala no estudo (e no projeto) da cidade e do território: indagações à luz do debate veneziano. *Arquitextos [Online]*, n. 11.132. Portal Vitruvius, mai. 2011. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.132/3897> [Acessado em 12 out. 2011].
- Secchi, B. 2008. *Villes sans objet: la forme de la ville contemporaine*, Quebec, Canadian Centre for Architecture. [Online]. Disponível em: <http://www.cca.qc.ca/system/items/1949/original/Mellon15-BS.pdf?1241161735> [Consultado em 28 out. 2011].
- Secchi, B. 2009. *A cidade do século vinte*, São Paulo, Perspectiva.
- Tafuri, M. 1979. The Disenchanted Mountain: the skyscraper and the city. In: Ciucci, G. et. al. *The American city: from the Civil War to the New Deal*, Cambridge, MIT, p. 389-506.
- Tafuri, M. 1985. *Projecto e utopia: arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*, Lisboa, Presença.

- Tafuri, M. 1987. *The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge; Londres, MIT.
- Tafuri, M. 1988. *Teorias e história da arquitetura*, 2. ed., Lisboa, Presença.
- Vidler, A. 2008. *Histories of the immediate present: inventing architectural modernism*, Cambridge; Londres, MIT.