

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Arquitetura

Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Raquel Drummond de Carvalho

ARQUITETURA E MONTAGEM

O centro cultural, entre a construção do espaço e a produção da cultura

Belo Horizonte

2025



Raquel Drummond de Carvalho

ARQUITETURA E MONTAGEM

O centro cultural, entre a construção do espaço e a produção da cultura

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Teoria e produção do espaço

Orientadora: Prof. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso

Belo Horizonte

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

C331a Carvalho, Raquel Drummond de.
Arquitetura e montagem : o centro cultural entre a construção do espaço e a produção da cultura [recurso eletrônico] / Raquel Drummond de Carvalho. - 2024.

1 recurso online (130 p. il.)

Orientadora: Rita de Cássia Lucena Velloso.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura.

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e sociedade – Teses. 3. Arquitetura e filosofia – Teses. 4. Espaço (Arquitetura) – Teses. 5. Cultura – Teses. 6. Conhecimento e aprendizagem – Teses. I. Velloso, Rita de Cássia de Lucena. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Arquitetura. III. Título.

CDD 720.103



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Arquitetura e Montagem: O centro cultural, entre a construção do espaço e a produção da cultura

RAQUEL DRUMMOND DE CARVALHO

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Arquitetura da UFMG como requisito para obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo, área de concentração: Teoria, produção e experiência do espaço.

Aprovada em 12 de fevereiro de 2025, pela Comissão constituída pelos membros:

Profa. Dra. Rita de Cássia Lucena Velloso

Orientadora-EA-UFMG

Documento assinado digitalmente
gov.br RITA DE CASSIA LUCENA VELLOSO
Data: 20/03/2025 03:51:33-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Documento assinado digitalmente
gov.br CELINA BORGES LEMOS
Data: 26/02/2025 09:45:16-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Celina Borges Lemos
EA-UFMG

Prof. Dr. Otávio Leonidio **gov.br**
PUC-RJ

Documento assinado digitalmente
gov.br OTAVIO LEONIDIO RIBEIRO
Data: 19/03/2025 15:50:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


Profa. Dra. Paola Berenstein Jacques
UFBA

Belo Horizonte, 12 de fevereiro de 2025.

Para minhas avós Wanda e Therezinha: uma eu não conheci,
mas vive dentro de mim, nas memórias, histórias e fotografias; a
outra é quem me mostrou o mundo lá fora, minha estrela guia.

RESUMO

Esta dissertação investiga possibilidades de uso da montagem como método de questionamento e ressignificação da arquitetura, sobretudo da relação entre a construção do espaço e a produção da cultura. A pesquisa é fundamentada no entendimento de ambas, montagem e arquitetura, como forma de conhecimento e procedimento formal. Essa dualidade, inerente tanto ao método quanto ao meio de estudo, é a base do diálogo estabelecido entre a história e a obra. Olhar para a arquitetura e apreender a cultura é o desafio proposto. Para tal, dois centros culturais – Palais de Tokyo em Paris e Kunsthal em Roterdã – são abordados como equipamentos coletivos que servem de paradigma para o entendimento do urbano *vis-à-vis* a cultura na contemporaneidade. Na primeira parte do trabalho são definidos parâmetros de entendimento da montagem, um termo que pode ter múltiplos significados e aplicações. Na segunda e terceira partes, o método proposto é experimentado no estudo dos exemplos escolhidos, por meio de técnicas como comparação e analogia. O argumento é construído tanto pelo texto quanto pelas imagens, em um procedimento de aproximação e distanciamento entre edifício, em suas particularidades, e a complexa trama de eventos que o permeiam. O objetivo de tal esforço é elaborar pontos de interseção entre os relatos passados históricos – literários, fotográficos etc. – e a presença física espacial da obra, como estratégia crítica de montagem e remontagem da arquitetura e seus significados sociais.

Palavras-chave: Arquitetura; Montagem; Método de Conhecimento; Procedimento Formal.

ABSTRACT

This dissertation investigates possibilities of using montage as a method of questioning and re-signifying architecture, particularly the relationship between the construction of space and the production of culture. The research is based on the understanding of both, montage and architecture, as forms of knowledge *and* formal procedures. This duality, inherent to both the method and the means of study, is the basis for the dialogue established between history and the work. To look at architecture and apprehend culture, is the proposed challenge. To this end, two cultural centers - Palais de Tokyo in Paris and Kunsthal in Rotterdam - are approached as collective facilities that serve as paradigms for understanding the urban vis-à-vis culture in contemporary times. In the first part of the work, are defined parameters for understanding montage, a term that can have multiple meanings and applications. In the second and third parts, the proposed method is tested in the study of the chosen examples, using techniques such as comparison and analogy. The argument is built both through text and images, in a procedure of zooming in and out between the building, in its particularities, and the complex web of events that permeate it. The reason for such effort is elaborating points of intersection between past historical accounts - literary, photographic, etc. - and the physical spatial presence of the work, as a critical strategy for des-montage and re-montage architecture and its social meanings.

Keywords: Architecture; Montage; Method of Knowledge; Formal Procedure.

LISTA DE FIGURAS

Imagem 1	Palais de Tokyo (capa)	
Imagem 2	Kunsthal (capa)	
Imagem 3	Resor House, Ludwig Mies van der Rohe, 1939	13
Imagem 4	“Bottle rack”, Marcel Duchamp, 1914	13
Imagens 5	“Strutture in liquefazione”, Andrea Branzi, 1917	13
Imagens 6	“Pair IV”, “Touch”, “Blind”, “She”, John Stezaker, 2007-18	13
Imagem 7	“The power of tens”, Charles e Ray Eames, 1977	13
Imagem 8	Passage Choiseul em Paris, ca. 1910	36
Imagem 9	“The Naked City”, Guy Debord, 1957	36
Imagem 10	Museu D’orsay, 2018	36
Imagem 11	“Fun Palace”, Cedric Price, 1964	36
Imagem 12	Palais de Tokyo: Corte diagramático	36
Imagem 13	Palais de Tokyo, 2010	36
Imagem 14	Palais de Tokyo: Performance artística	37
Imagens 15	Jemaa el-Fnaa: Fotografias da praça	37
Imagem 16	Palais de Tokyo: Restaurante	37
Imagem 16	Palais de Tokyo: Skatistas e Espaço de esposicao	37
Imagem 18	La Friche La Belle de Mai: skatistas e Espaço de esposicao	37
Imagem 19	Palais de Tokyo: Fotografias “em obras”	37
Imagem 20	Palais de Tokyo: Colagem do projeto (antes e depois)	37
Imagem 21	Palais de Tokyo: Fotografia da cobertura de vidro com a Torre Eiffel	38
Imagem 22	Non stop city internal landscape, Archizoom Associati, 1970	38
Imagem 23	Fotografia de uma das obras da exposição solo Superficial Resemblance da artista brasileira Rivane Neuenschwander no Palais de Tokyo, 2003	38
Imagem 24	Palais de Tokyo: Fotografias do espaço quando era Musée National d’Art Moderne e Centre National de la Photographie	38
Imagem 25	Palais de Tokyo: Fotografias do interior	39
Imagem 26	Gravuras “L’Arco Gotico”, “Prigionieri su una piattaforma sporgente” e “Il Pozzo” da obra “I Carceri” de Giovanni Battista Piranesi, 1761	39
Imagem 27	Imagens das primeiras “torres” de NY, “Delirious New York”, 1978	72

Imagem 28	Kunsthall: Fotografias do edifício mostrando a torre técnica e croqui e desenhos técnicos mostrando a torre	72
Imagem 29	Kunsthall: Desenhos do esquema de circulação	73
Imagem 30	Kunsthall: Fotos do espaço de circulação e do exterior do edifício	73
Imagem 31	“Caminhando”, Lygia Clark, 1963	73
Imagem 32	Desenhos do loop da cortina do auditório, Petra Blaisse	73
Imagem 33	Guggenheim NY: Fotos do espaço de circulação e do exterior do edifício	73
Imagem 34	Museumpark: Croqui do projeto no contexto do parque com o Kunsthall I a esquerda e o Nai a direita	74
Imagem 35	Très Grande Bibliothèque: Diagrama conceitual	74
Imagem 36	Kunsthall: Diagrama conceitual	74
Imagem 37	Kunsthall: Elevações montadas em sequências contínuas	74
Imagem 38	Kunsthall I: Croqui do “robô” e desenho da sequência de vigas	74
Imagem 39	Kunsthall: Publicação da logomarca	74
Imagem 40	Kunsthall: Cortes técnicos do projeto e detalhamento da estrutura	74
Imagem 41	Kunsthall: Artigo sobre a abertura do centro cultural como “megastar”	75
Imagem 42	Kunsthall: Planta geral e detalhe do piso da rua pedonal	75
Imagem 43	Kunsthall: Croquis da estrutura e detalhe da iluminação da rua pedonal	75
Imagem 44	Kunsthall: desenhos técnicos e fotografia da obra	75
Imagem 45	Roterdã: Fotografia após bombardeamento alemão em 1940	76
Imagem 46	“Mnemosyne Atlas”, painel 79, Aby Warburg, 1929	76
Imagem 47	Kunsthall: Desenho do conjunto de esquadrias	76
Imagem 48	Placas mostrando fragmentos de mármore da planta da Roma antiga, “Antichità Romane”, Giovanni Battista Piranesi, 1756	76
Imagem 49	Kunsthall: Axonometria do edifício no contexto urbano	76
Imagem 50	Kunsthall: Páginas do livro “SMLXL” mostrando o projeto do Kunsthall e interrompido por uma fotografia de carros espalhados numa rua de Paris em maio de 1968, muitos deles virados e queimados	76
Imagem 51	Kunsthall: Páginas do “SMLXL” com fotografias do projeto	77
Imagem 52	Kunsthall: Desenhos técnicos e croquis, mostrando detalhes das fachadas, iluminação e estrutura	77

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. ARQUITETURA e MONTAGEM, Espaço e Cultura.....	13
2.1. Obra + História.....	14
2.2. Centro Cultural + Meio-de-reflexão.....	17
2.3. Forma de conhecimento + Procedimento formal.....	22
2.4. Imagem + Pensamento.....	25
2.5. Intervalo + Fragmento.....	27
2.6. Representação + Produção.....	30
3. PALAIS DE TOKYO, Arquitetura Readymade.....	36
3.1. (Fun) Palais + Deriva.....	41
3.2. Museu + Cidade Luz.....	45
3.3. Praça + Adição.....	51
3.4. Terreno Vago + Espaço Extra.....	54
3.5. Interior + Interpolação.....	60
3.6. Labirinto + Estranhamento.....	66
4. KUNSTHAL, Arquitetura Cinemática.....	72
4.1. Torre + Congestão.....	79
4.2. Loop + Cidade Genérica.....	86
4.3. Caixa + Subtração.....	93
4.4. Infraestrutura + Espaço Grande.....	101
4.5. Coleção + Caos.....	107
4.6. Transparência + Choque.....	114
5. CONCLUSÃO.....	121
REFERÊNCIAS.....	124

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa fala sobre a relação entre a arquitetura e a montagem, compreendidas como modos do saber e do fazer, e, simultaneamente, como formas de conhecimento e procedimentos formais. A montagem, na condição de método de apreensão das complexidades e contradições do mundo, oferece diferentes caminhos de entendimento sobre a arquitetura. Este é o tópico de investigação da pesquisa.

A intenção da análise é estabelecer diálogos entre a obra de arquitetura, a história e a produção da cultura por meio de técnicas de montagem. Para tal, o texto é estruturado em três capítulos: no primeiro estão definidas as bases conceituais do método de montagem a ser aplicado na pesquisa; e o segundo e terceiro são exercícios da aplicação de tal método em dois exemplos de centro cultural.

Cada capítulo contém seis subcapítulos com títulos formados por duas palavras que juntas conformam um conceito chave do entendimento sugerido. Os termos relacionam questões formais e conceituais da obra com o vocabulário da montagem. Essa estrutura, que se repete nos três capítulos, sugere múltiplas associações e uma leitura cruzada de comparação e contraste entre as partes.

O texto não é um relato histórico nem um estudo de casos, mas se situa nos limiares dessas duas modalidades de pesquisa. Afinal, a montagem como método crítico se situa justamente na interseção entre o entendimento da história como um processo aberto e da obra como um “cristal do acontecimento”. A pesquisa replica essa lógica de entendimento e composição formal, sendo elaborada como um processo de aproximação e distanciamento entre o particular e o genérico, o fragmento e o intervalo, o passado e o presente, a arquitetura e o urbano.

Um entendimento transitório, estabelecido entre diferentes temporalidades, disciplinas e escalas, no qual a arquitetura é o “meio-de-reflexão”. Assim, as obras escolhidas – Palais de Tokyo em Paris e Kunsthal em Roterdã – são exemplos de centros culturais que servem como

paradigmas da condição urbana contemporânea. Ou seja, suas arquiteturas são o meio e a evidência das relações entre a produção do espaço construído e a cultura.

O primeiro exemplo, Palais de Tokyo, foi construído em 1937 para abrigar o Museu Nacional de Arte Moderna, e desde então foi sede de diversas instituições culturais. O atual “centro de criação contemporânea” Palais de Tokyo foi inaugurado em 2002 e passou por uma reforma de expansão em 2012. Esse projeto, feito em duas etapas pelo escritório francês Lacaton e Vassal, é o tema do segundo capítulo da pesquisa. Sua leitura se fundamenta no entendimento da arquitetura como *construção histórica*, ou seja, como processo e sobreposição contínua de camadas espaço-temporais.

Já o segundo exemplo, o Kunsthal em Roterdã, foi aberto em 1992 e abriga até hoje o mesmo centro cultural ao qual seu projeto foi originalmente destinado. O projeto do escritório holandês OMA é o tema do terceiro capítulo e se fundamenta na leitura da obra como *fragmento urbano*. Sua arquitetura é estudada como uma entidade autônoma, que marca um momento específico, mas também mantém um diálogo aberto com a história. O edifício, em sua materialidade estática, representa e contém a cultura.

Cada capítulo é introduzido por uma coleção de imagens que ilustram o argumento proposto. Fotografias e desenhos reforçam o discurso, fazendo ver as ideias com mais clareza e precisão. As imagens das obras colocadas lado a lado com outras referências conformam um modo de “pensar por imagens”, uma construção que é simultaneamente textual e imagética.

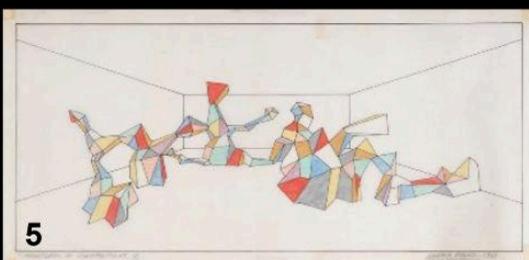
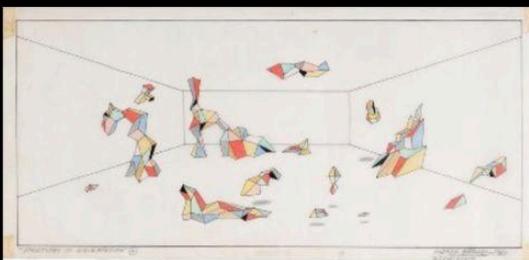
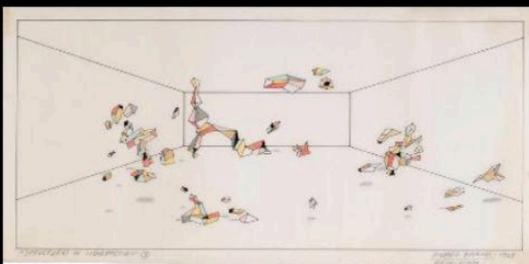
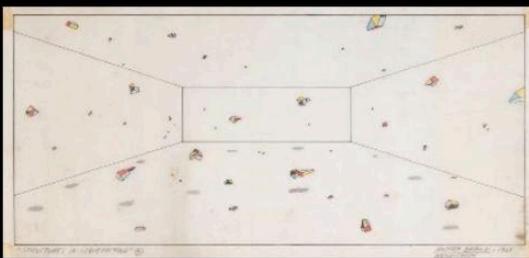
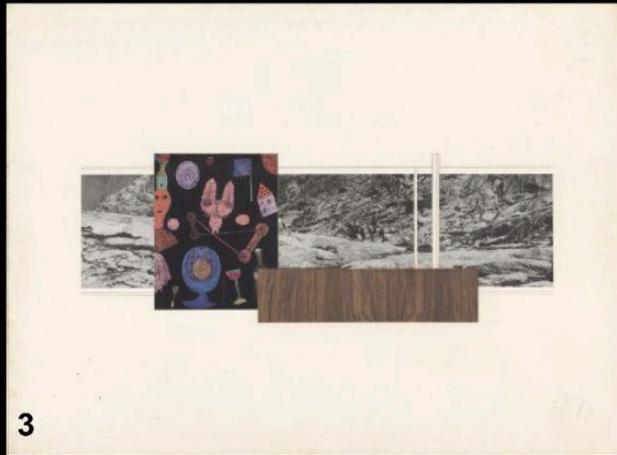
A composição das imagens segue o mesmo princípio do texto, feita por analogias e comparações, técnicas de montagem realizadas por meio do confronto entre partes a princípio desconexas, formais e conceituais. Desse modo, a pesquisa segue um formato de montagem como ferramenta crítica de re-entendimento do mundo a partir daquilo que já é existente.

O argumento é construído em conjunto com as citações de referências que, integradas no corpo do texto, formam uma narrativa fluida de sobreposição entre ideias já ditas com outras possíveis interpretações. As principais fontes de referências da pesquisa são do campo da arquitetura, incluindo textos e entrevistas dos próprios arquitetos, mas sobretudo o trabalho de

Rita de Cássia Lucena Velloso e Paola Berenstein Jacques. Esta pesquisa é uma tentativa de transposição do entendimento elaborado por ambas as autoras sobre o urbano para a escala da arquitetura.

Conclui-se que os relatos passados históricos, incluindo escritos e imagens, sobre um edifício são tão importantes para a compreensão do seu significado como aparato cultural quanto sua presença física espacial. Por meio da interseção entre essas duas formas de investigação e representação, novas significações podem ser elaboradas e confrontos estabelecidos sobre o edifício em relação à cultura. A arquitetura atravessa e é atravessada pela história, e essa interpolação é uma valiosa estratégia crítica de montagem e remontagem da arquitetura e seus significados sociais.

2. ARQUITETURA e MONTAGEM, Espaço e Cultura



2.1. Obra + História

A montagem é um “método de conhecimento e um procedimento formal [...] capaz de apreender a ‘desordem do mundo’”¹, sendo uma forma de interpretar e de representar suas complexidades e contradições. Na medida em que a “desordem” aumenta – globalização, megacidades, cruzamentos culturais, inteligência artificial etc. –, a montagem segue se restabelecendo como um método apto para a crítica da condição urbana contemporânea.

Trata-se de um método *aberto*², que pode ser aplicado em qualquer campo do conhecimento, como na literatura, nas artes plásticas, no cinema e também na arquitetura. A imagem que ilustra o método da montagem é a da constelação: um conjunto de pontos diversos, distantes no espaço e no tempo por um vasto intervalo mediador. Determinados conjuntos de pontos, em certas escalas e distâncias, formam uma composição reconhecível, de significado.

Em “Pensar por Constelações”, Rita Velloso afirma que “‘por constelação’, Benjamin designava a relação entre os componentes – as estrelas – de um conjunto – as linhas imaginárias que desenham um agrupamento constelar –, relação essa que se define não apenas pela proximidade entre as estrelas, mas também pela possibilidade de significado que o conjunto adquire, o sentido que lhe pode ser atribuído”³.

Construir novas constelações é o desafio da montagem. Para tanto, o passado é a fonte de onde os fragmentos são coletados e o presente o momento no qual eles são reunidos. Olhar para a história como um processo *aberto* é desconstruir seu entendimento como sequência linear de dados definidos, entendendo-a, assim, como multiplicidade de acontecimentos a serem revisitados.

¹ “A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, capaz de apreender a ‘desordem do mundo’. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela teria se tornado o método moderno por excelência”. Definição dada por Georges Didi-Huberman e traduzida por Paola Berenstein Jacques (JACQUES, Paola Berenstein. *Fantasmagorias modernas: montagem de uma outra herança*. v.1. Salvador: Edufba, 2020).

² Rita Velloso e Paola Berenstein Jacques falam sobre o termo usado por Jeanne Marie Gagnebin em “Walter Benjamin ou a história aberta” (1985, p. 7). Gagnebin diz: “Assim, a questão da escrita da história remete às questões mais amplas da prática política e da atividade de narração. É esta última que eu gostaria de analisar: o que é contar uma história, histórias, a História?” (JACQUES, Paola Berenstein; VELLOSO, Rita. *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Salvador: Edufba, 2023, p. 16-17).

³ VELLOSO, Rita. Pensar por Constelações. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (orgs.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018, p.101.

Como descrito por Walter Benjamin, “ aplicar à história o princípio da montagem [...] é erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o *crystal do acontecimento* total. Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar”⁴.

No texto “A propósito do conceito de Crítica em Walter Benjamin” (1980), Jeanne Marie Gagnebin fala que “certos momentos do processo social encontram sua expressão na arte, a particularidade dessa expressão manifesta, ao mesmo tempo, que ela não pode ser reconduzida inteiramente à sua origem social”⁵.

Ao mesmo tempo em que a obra expressa um momento do histórico, ela também contém características únicas que Gagnebin chama de “mobilidade intrínseca e constitutiva”. Essas causalidades históricas tornam impossível “a recondução integral à sua origem social”. Desse modo, a montagem se fundamenta no paradoxo sobre o entendimento da história: de um lado seu potencial como grande e poderosa fonte de conhecimento, e, de outro, a impossibilidade de sua reconstrução integral.

O conjunto de fatos e dados históricos não reconstrói uma obra por inteiro; sempre existem pontas soltas, e são esses mistérios que podem revelar outros modos de entendimento da obra. Para acessá-los, é preciso, além da aproximação histórico-científica, recorrer a uma abordagem concreta-sensorial. Ou seja, o diálogo estabelecido por meio da montagem entre passado e presente se vale de uma materialidade concreta⁶ entre a obra e aquele que a reflete.

Segundo Benjamin, a crítica deve ser feita sobre algo que condiciona e é familiar ao observador. Ele mesmo parte do seu universo cotidiano para falar sobre as questões amplas da condição de vida nas cidades. Um exemplo nesse sentido é quando o autor fala das galerias

⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira: Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 503.

⁵ GAGNEBIN, 1980, p. 226.

⁶ “Exige-se a reflexão concreta, materialista, sobre o que está mais próximo... Apenas a apresentação daquilo que nos é familiar e que nos condiciona é importante” (BENJAMIN, 2006, p. 907). O texto, que permaneceu inacabado, foi escrito entre 1927 e 1940, ano da morte de Walter Benjamin .

comerciais de Paris no período em que frequentava esses espaços regularmente, ou no diário de Moscou, em que relata sua vida naquela cidade durante o inverno de 1926-27.

Assuntos próximos ao autor possibilitam uma aproximação subjetiva e detalhada através da qual as *verdades* do objeto são expostas. Segundo Rita Velloso, “na construção de sua reflexão, a filosofia benjaminiana atribui primazia ao objeto, pois a ele dirige uma interrogação em busca de seu *teor de verdade*; Benjamin empreende a análise filosófica para fazer jus à constituição daquilo que olha tão de perto”⁷.

Entender o passado com os olhos do presente é diverso de “trazer” o passado para o presente. O retorno ao passado da obra requer primeiro um reconhecimento sobre aquilo que nos afasta dela, o que “nos fala na sua distância e na sua estranheza”⁸.

Tomando partido desta “abertura, não acabamento e da capacidade de transformação, (como sendo) a característica essencial da obra artística”, Benjamin elaborou um modo de crítica que não é um “julgamento da obra”, mas uma busca da “ordem que lhe seja inerente”⁹. Segundo Gagnebin, a escrita de Benjamin, fragmentada e feita de “comentários” – pequenas notas, citações, recortes de textos etc. –, além de respeitar o distanciamento entre temporalidades diversas, sublinha a “compreensão imediata” daquilo que permanece vivo e enigmático na obra.

Para Gagnebin, “a crítica benjaminiana pratica, assim, uma dupla destruição. O contexto enganador da tradição histórica deve ser denunciado como o contexto de uma tradição de dominação que oculta a força subversiva de uma obra. Num segundo tempo, as citações rompem a unidade do texto enquanto totalidade fechada para fazer emergir como que uma face desconhecida soterrada sob a antiga”¹⁰.

⁷ JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 30.

⁸ GAGNEBIN, 2020, p. 220. (Texto escrito em 1980).

⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰ *Ibid.*, p. 224.

Este é o entendimento da montagem como método crítico: um procedimento de *demonstrar-montar-remontar*¹¹, de aproximação e distanciamento entre a obra e a história, cujo objetivo é desconstruir o passado para reconstruir o presente. A montagem é como um “jogo de quebra-cabeça, diversas peças, diversos motivos, diversas citações, algumas anedotas, na esperança que deste amálgama surja uma nova imagem”¹².

A obra de arquitetura também se constitui de dados e de causalidades históricas, e a sobreposição dessas duas formas de entendimento é a chave deste estudo. O edifício, no contexto da história a qual pertence, é investigado como uma manifestação, uma cristalização, de um momento específico que reverbera até os dias de hoje.

2.2. Centro Cultural + Meio-de-reflexão

No caso da obra das “Passagens” (1927-40), Walter Benjamin parte de um espaço construído como seu meio-de-reflexão¹³. As galerias comerciais são o objeto através do qual ele reconstrói uma história da cidade no seu tempo.

Em “Enigma das Cidades” (2023), Paola Berenstein Jacques e Rita Velloso explicam que “Benjamin usa o termo ‘medium-de-reflexão’ [...] para apresentar o núcleo de reflexão no qual a obra se transforma, fazendo dela mesma, em sua materialidade, o meio de sua reflexão [...] a cidade, para Benjamin, não é tão somente um objeto de investigação, mas um meio concreto pelo qual sua reflexão é feita”¹⁴.

¹¹ “O pensamento pela montagem propõe uma forma aberta de conhecimento por relações, por associações inusitadas de ideias. Um tipo de conhecimento transversal que atravessa campos distintos, explodindo seus limites ou fronteiras fixas. Uma forma de conhecimento processual construído pela própria prática, na própria ação do montar-desmontar-remontar, que admite o acaso [...]. Uma forma de pensar sempre em movimento, que atua pelas diferenças, pelas multiplicidades, um pensamento em transformação permanente, que recusa qualquer síntese conclusiva, assumindo a incompletude como princípio criativo e compositivo” (JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 129).

¹² GAGNEBIN, 1980, p. 223.

¹³ “Benjamin considera a metrópole um medium-de-reflexão sobre as contradições do capitalismo como um todo, a partir de um pesar sobre a vida urbana em viés materialista” (JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 38).

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

Velloso explica que “o *medium-de-reflexão*, como determinação da arte, produz o conhecimento das obras por meio da crítica que se dá no trânsito entre a singularidade da obra e a infinitude da arte, tornando possível o seu desdobramento infinito e sua intensificação potencial”¹⁵.

Ou seja, a cidade é tanto o objeto de estudo quanto o lugar onde ele acontece. Segundo Velloso, “Benjamin concebe o ‘*medium-de-reflexão*’ utilizando modos diferentes de apresentação para núcleos distintos de reflexão, extraindo a criticabilidade da matéria e do objeto com os quais se defronta. O autor retoma o termo utilizado pelos românticos de Jena para designar a qualidade da obra de arte de proporcionar o conhecimento crítico”¹⁶.

Esta pesquisa é um esforço de transposição da compreensão, desenvolvida por Velloso e Jacques, do urbano como *meio-de-reflexão* para a escala do edifício, partindo-se do entendimento do edifício como um “cristal do acontecimento total”¹⁷ que seria a cidade. Assim, sua materialidade e história podem proporcionar conhecimentos críticos sobre a cidade e o meio sociocultural urbano.

Para tal proposta, a escolha do objeto a ser olhado é importante, pois ele é a lente através da qual o entendimento e a crítica são elaborados. Nesse sentido, recortar é o ato primevo da montagem: significa selecionar o objeto “com clareza e precisão”, uma escolha baseada no reconhecimento de um potencial revelador.

Além de escolher, recortar também significa deslocar ou retirar algo do seu contexto original, uma ideia ilustrada no exemplo dos *readymades*. No caso do “Bottle Rack”¹⁸, de Marcel Duchamp, um objeto comum é transformado em obra de arte através do seu recorte e deslocamento. O artista, sem alterar fisicamente o objeto, confere a ele uma dimensão histórica simplesmente ao reposicioná-lo no contexto da arte contemporânea e dentro do museu.

¹⁵ *Ibid.*, p. 38-39.

¹⁶ JACQUES; VELLOSO, 2023, p.38-39.

¹⁷ BENJAMIN, 2006, p. 503.

¹⁸ Ver Imagens (A).

Em “Postproduction” (2002), Nicolas Bourriaud diz que “quando Marcel Duchamp expôs um porta-garrafas em 1914 e usou um objeto produzido em massa como uma "ferramenta de produção", ele trouxe o processo capitalista de produção (trabalhando com base no trabalho acumulado) para a esfera da arte, ao mesmo tempo em que indexou o papel do artista ao mundo da troca: ele de repente encontrou parentesco com o comerciante, contentando-se em mover produtos de um lugar para outro”¹⁹.

Como observado por Bourriaud, com os *readymades*, Duchamp questiona noções “tradicionais” da produção e da comercialização da arte, expondo o fato de que a mercadoria também pode ser arte, e a arte também é mercadoria. Desse modo, os *readymades* enfatizam a questão do *valor* dado aos objetos produzidos, provocando uma reaproximação entre a arte e a vida cotidiana.

Retornando a Gagnebin, a autora compara o modo da escrita de Benjamin com “o gesto do colecionador (que) salva o objeto ou a frase, cortando-o do seu contexto funcional. Este isolamento empresta às palavras citadas o relevo e o brilho que revestem aos nossos olhos os objetos de museu, cujo uso não mais conhecemos”²⁰.

Nesse sentido, pode-se traçar uma semelhança entre o recorte do objeto feito por Duchamp e a coleção de fragmentos textuais de Benjamin. Ambos causam choque e estranhamento, visando, ao mesmo tempo, destruir e salvar a obra. A obra deslocada para o museu entra na esfera de exaltação; seu valor de culto morre para que seu valor da exposição floresça²¹.

Hoje, os centros culturais, em seus variados formatos – halls de arte, centros de criação contemporânea etc. – definem outras esferas nas quais a arte e a cultura são produzidas e expostas. O que diferencia essas instituições do museu “clássico” é o fato de elas não possuírem coleções permanentes.

¹⁹ BOURRIAUD, 2002, p. 21.

²⁰ GAGNEBIN, 1980, p. 224.

²¹ “Seria possível reconstituir a história da arte a partir do confronto de dois pólos, no interior da própria obra de arte, e ver o conteúdo dessa história na variação do peso conferido seja a um pólo, seja a outro. Os dois pólos são o valor de culto da obra e seu valor de exposição” (BENJAMIN, 1987, p.172-174).

“A moda dos museus”²² e centros culturais é o fenômeno contemporâneo do qual esta pesquisa se vale para entender a relação entre a produção do espaço construído e a produção da cultura. O período da análise proposto tem início no final da década de 60, quando começa um processo de transformação da cidade entre polo industrial e polo cultural. Trata-se de um momento no qual cultura e mercadoria se aproximam e suas funções sociais se sobrepõem.

Em “La distruzione degli oggetti” (1971), Andrea Branzi e o grupo Archizoom Associados falam da morte da cultura como “bem improdutivo” no momento em que o sistema de produção industrial – “anteriormente empenhado em produzir com máquinas o que até então era produzido manualmente” descobre sua “vocação social”, ou seja, “a possibilidade de modificar através da produção industrial aquele mundo que até agora tinha somente reproduzido”²³.

Branzi elabora, nesse e em diversos outros textos e projetos, seu entendimento crítico sobre o momento no qual a própria produção cultural é absorvida pela lógica do lucro do capital. Na série de imagens “Strutture in liquefazione”²⁴, por exemplo, ele representa “os processos de desmaterialização dos corpos sólidos e da sua transformação em fluidos dinâmicos”, fazendo uma analogia ao território urbano genérico e interiorizado, no qual a lógica do espaço construído segue a lógica imaterial e líquida dos fluxos econômicos e virtuais.

As imagens ilustram um espaço interior genérico dentro do qual formas abstratas vão sequencialmente se liquefazendo em partículas menores espalhadas no ambiente. Trata-se de uma representação do urbano que, segundo Branzi, é uma “realidade altamente complexa e mutável, (que) já não mais corresponde aos sistemas figurativos e rígidos da arquitetura”²⁵.

Nesse processo de sobreposição de forças de produção imaterial entre e o espaço construído, entre a produção da cultura e a lógica do capital, o centro cultural assume papel central. No texto “Pelo prisma da estética” (2002), Otília Arantes define esse processo como

²² Título dado por de Otília Arantes a compilação de cinco artigos sobre o assunto (ARANTES, 2020).

²³ BRANZI, Andrea. *E=mc2: Il progetto nell'epoca della relatività*. Barcelona: Actar, 2020, p. 220

²⁴ Ver Imagens (A).

²⁵ Branzi elabora sobre o conceito de “Liquid Modernity” de Zygmunt Bauman e a ideia de um estado material que não possui sua própria forma (mas a de seu recipiente) e tende a seguir um fluxo temporal de transformações. Uma forma de representar espacialmente a espontaneidade e fluidez das instituições e do mercado.

“culturalização do urbano”²⁶ e descreve como o espaço cultural – incluindo museus e suas variações tipológicas – passa a ser âncora de grandes projetos de especulação financeira.

Um dos efeitos desse fenômeno, segundo Arantes, é a “museificação” da cidade, que acontece tanto com a proliferação de novos museus icônicos, quanto com a patrimonialização e congelamento dos antigos centros históricos. Segundo Arantes, ambas são formas de fetichização da cultura e de apologia direta ao passado e ao futuro sem qualquer correlação com o presente. Um processo ambíguo de distanciamento da cultura com a vida e o momento do agora.

Arantes diz que, na condição de plataforma da especulação econômica, a cidade torna-se, sobretudo, instrumento de requalificação, flexibilização e gentrificação. A autora aponta que “tanto no plano prático das intervenções urbanas, quanto no âmbito do discurso teórico específico [...] a ênfase deixa de ser predominantemente técnica para recair no vasto domínio *passpartout* do ‘cultural’”²⁷. Nesse contexto, é estabelecida uma competição entre as grandes cidades globais por atrativos culturais, fato explícito nos clássicos exemplos do Centro Pompidou em Paris (1977) e do Guggenheim de Bilbao (1997).

Assim, o centro cultural é uma tipologia que representa esse importante processo de mudança no cenário da produção e crítica do espaço construído na contemporaneidade em relação à produção da cultura. Na pesquisa, dois exemplos desses edifícios foram escolhidos como meios-de-reflexão sobre a condição urbana contemporânea: Palais de Tokyo, em Paris (2002), e Kunsthal, em Roterdã (1992).

O Palais de Tokyo exemplifica a transformação de um edifício originalmente construído para ser um Museu (1937) em um “centro de arte contemporânea”, por meio de uma reforma ocorrida no início do século XXI. A leitura do projeto de Lacaton e Vassal se fundamenta no entendimento do edifício como *construção histórica*, ou seja, como um objeto que participa da história e do seu contínuo processo de transformação. O edifício é entendido como matéria

²⁶ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Pelo prisma da estética* [recurso eletrônico] - entrevista com Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: [s. n.], 2020, p. 37. Disponível em: <https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/view/77/38/122>. Acesso em: 13 mar. 2025.

²⁷ ARANTES, 2020, p. 37.

bruta que, assim como uma rocha a ser trabalhada tanto pelo artista quanto pelo espectador, confronta e interage com a produção cultural. Nesse viés, a dimensão da arquitetura do Palais de Tokyo é inevitável.

O Kunsthall, por sua vez, é um edifício construído no final do século XX para abrigar um centro cultural contemporâneo. O estudo do projeto do OMA se fundamenta na leitura da obra como *fragmento urbano*. Ou seja, o Kunsthall é estudado como um objeto que, em sua autonomia, dialoga com o contexto material e cultural. Sendo assim, sua arquitetura assume especificidades ao mesmo tempo que mantém um caráter genérico, aberto e de troca com esse meio. Esse confronto é travado sobretudo na própria materialidade espacial da obra como cristalização e resultado de um esforço exaustivo de diálogo com a história.

Olhar para a arquitetura através da lógica da montagem histórica e do conceito de *meio-de-reflexão* no urbano é romper com a ideia de totalidade da obra. É recortar o edifício para investigar, “na mobilidade intrínseca e constitutiva de cada fenômeno”²⁸, as implicações da produção cultural sobre a econômica e vice-versa.

À medida que o urbano continua se transformando, a montagem segue sendo um método chave de reportagem e representação das suas condições cada vez mais complexas e contraditórias. O edifício representa e é ao mesmo tempo uma representação da cultura; ele é um *meio-de-reflexão* sobre a produção do espaço construído em relação à cultura.

2.3. Forma de conhecimento + Procedimento formal

A montagem é um método e um modo de olhar, uma forma de percepção do mundo. Sua origem remonta ao início do século XX²⁹, no período entre as grandes guerras mundiais, que foi marcado por profundas transformações nos modos de vida decorrentes das mudanças radicais nos processos de produção e urbanização em grande escala.

²⁸ GAGNEBIN, 1980, p. 227.

²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

Em meio a essa reviravolta cultural, a experiência da vida na metrópole foi inspiração para muitos artistas, escritores e pensadores. O choque causado pelas migrações entre diferentes povos, bem como pelos novos meios de circulação e de comunicação em massa, era expresso sobretudo através das novas técnicas de arte como a fotografia e o cinema.

A montagem acontece em meio a esse turbilhão histórico, como uma forma de conhecer e ao mesmo tempo representar o mundo fragmentado. Nesse contexto das guerras, os pensadores começaram a questionar o verdadeiro significado e propósito da arte. Assim, a questão principal da montagem não era somente sobre retratar o caos e a desordem, mas definir um método crítico para seu entendimento e comunicação.

De um lado, o furor que as novas formas de produção artísticas – fotografia e cinema – traziam, abrindo campos inimagináveis e universos de possibilidades de criação e representação. Do outro, o enfraquecimento da cultura e das tradições com a globalização e o domínio da produção industrial. A montagem é uma forma de expressão que toma partido e usa os novos meios artísticos e de comunicação justamente para reportar e questionar os processos de perda e alienação cultural. Para tanto, ela se apropria da condição acelerada e fragmentada do mundo como espelho das suas desordens e controvérsias. Desse modo, a apreensão da desordem é a base do entendimento da montagem como *forma de conhecimento* e o relato desta condição em variados meios e mídias seu entendimento como *procedimento formal*. É na junção entre ambas as formas de *pensar* e de *fazer* que a montagem se realiza.

O entendimento proposto sobre a montagem não é puramente um modo de composição e tampouco um modo de entendimento, mas é ambos simultaneamente. Trata-se de um entendimento elaborado por meio de uma composição, e de uma composição elaborada por meio de um entendimento.

Na literatura, a obra “Passagens” de Walter Benjamin é um exemplo do uso da montagem como ambos, procedimento formal e forma de conhecimento. O texto inacabado é um extenso conjunto de citações, recortes de artigos, comentários etc. em uma coleção de notas do próprio autor e de diversos outros, que compõem uma narrativa descontínua e fragmentada.

O esforço de Benjamin foi elaborar um discurso a partir de fragmentos variados. Por isso, não bastaria que ele explicasse esse método na sua escrita; foi preciso que a própria escrita incorporasse essa lógica de pensamento. Um texto “tradicional”, linear e contínuo, não expressaria a complexidade e a beleza da experiência urbana da mesma maneira que Benjamin o fez.

Na arquitetura, a montagem também pode ser utilizada simultaneamente como método de conhecimento e procedimento formal. O edifício, assim como a obra escrita ou artística, também é uma construção formal que contém variadas formas de conhecimento – incluindo aqueles técnicos e culturais. E, nesse sentido, o esforço desta pesquisa é justamente aplicar esse entendimento da montagem na leitura e na produção de obras de arquitetura.

Como estabelecer nexos entre a forma e o conteúdo, entre a história do edifício e a condição urbana do presente? Como definir relações entre sua materialidade e seu conteúdo cultural? Sem a intenção de forçar relações, a proposta da pesquisa é exercitar esse diálogo entre forma e conteúdo como método de estudo de edifícios existentes e, potencialmente, como ferramenta para futuros projetos.

Essa estrutura dual foi aplicada na organização dos subcapítulos cujos títulos são “somadas” de dois conceitos chave; conceito esses que expressam o entendimento proposto de cada obra. A escolha dos termos buscou relacionar questões formais e conceituais da obra com o vocabulário da montagem, na tentativa de expandir a leitura em torno de cada obra e de entender suas periferias, suas bordas, suas incompletudes.

A elaboração dos subtítulos da pesquisa, segue uma lógica similar a estrutura combinatória da escrita japonesa na qual acontece “a possível formação de um signo para um conceito abstrato a partir da combinação de dois signos”³⁰. Afinal, a montagem é um método que coloca duas ou mais coisas em confronto, no qual a parte mais importante não é quanto aos sujeitos e objetos confrontados, mas o modo com que o confronto é realizado.

³⁰ BOIS, 1989, p. 112.

2.4. Imagem + Pensamento

“Pensar por imagens” é outro aspecto importante da mesma lógica de construção dual de sobreposição entre conteúdos materiais e conceituais. Pensar por imagem é um modo de construir narrativas que elucidam ideias como se fossem representações imagéticas daquilo que se quer dizer. Se, como o ditado popular diz, “uma imagem vale mais que mil palavras”, o texto escrito na lógica de “pensar por imagem” é um esforço de representar a ideia com uma clareza similar àquela da imagem.

Em “Urbano-Constelação” Rita Velloso explica o termo imagem-pensamento (*denkbild*) e diz que essa forma de escrita é “uma pequena narrativa em prosa que apresenta uma imagem como parte integral do pensamento [...] trata-se, antes, de uma reciprocidade: pensamento e imagem não são claros um sem o outro [...]. A forma da imagem-pensamento é a tentativa benjaminiana de encontrar uma forma narrativa apropriada para a experiência do habitante da grande cidade moderna”³¹.

Paola Berenstein Jacques também elabora sobre o termo e diz que “Benjamin pensava e narrava por imagens, por alegorias”³². Uma imagem-pensamento “não é uma simples representação, mas um ente em si mesmo”, “capaz de fazer mover o pensamento”. “Nessa formação textual condensada, a própria forma torna-se conteúdo”.³³ Ambas as autoras, Velloso e Jacques, falam desse gênero literário também como forma de conhecimento sobre a vida na cidade.

As “imagens de pensamentos” “benjaminianas são construídas por palavras, por fragmentos, por restos arqueológicos, por memórias involuntárias [...] que possibilitam uma multiplicidade de interpretações diversas. [...] Imagens que emergem de uma apreensão (ou escuta) bastante

³¹ VELLOSO, Rita. *Urbano-Constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022, p. 206.

³² JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 61.

³³ *Ibid.*, p. 59.

heterogênea da cidade, que se dá sobretudo a partir de uma montagem de tempos heterogêneos”³⁴.

A identificação de uma imagem por meio de um texto também se relaciona com a questão da *memória*. Por meio de metáforas e alegorias, por exemplo, o texto constrói imagens mentais que elucidam ideias, remetendo muitas vezes ao passado e à memória.

A leitura da imagem do “Angelus Novus” (1929) de Paul Klee feita por Benjamin³⁵ é um exemplo de “imagem de pensamento”. O texto parte de uma figura existente, no caso um anjo de braços abertos, para extrapolar possíveis significados e atribuir potenciais conteúdos à imagem. A breve descrição de Benjamin usa a imagem como meio para ilustrar seu entendimento sobre a crítica da ideia de progresso.

“O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso”³⁶.

A forma imagem-pensamento é muito coerente com a montagem como método de “formação do conhecimento e conhecimento da forma”. Assim, pode-se partir de um edifício existente, semelhante ao que Benjamin fez com o quadro de Klee, para narrar outros acontecimentos e agregar outros significados àquela obra.

Nesse sentido, as imagens são fundamentais para a leitura das obras proposta na pesquisa. A coleção de imagens escolhidas inclui fotografias (antes, durante e depois da obra), desenhos (técnicos, esquemáticos, rascunhos, diagramas), colagens, publicações, artigos etc. que

³⁴ Noção elaborada no capítulo “Imagem-pensamento-cidade” (JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 52).

³⁵ BENJAMIN, 2020, p.5.

³⁶ *Ibid.*, p. 246.

relatam as obras em variados momentos e por diferentes ângulos. Imagens de obras também são apresentadas em diálogo com os edifícios do Kunsthal em Palais de Tokyo.

Alguns argumentos foram elaborados a partir das imagens, enquanto outros foram primeiro escritos, para depois se buscar imagens que os elucidassem. As imagens são organizadas em páginas de fundo preto, assim como nos painéis do “Bilderatlas Mnemosyne” (1927-29) de Aby Warburg, em tamanhos e proximidades distintas de acordo com o diálogo proposto entre elas no atlas e no texto.

2.5. Intervalo + Fragmento

No procedimento de montagem, intervalo e fragmento são como as duas faces de uma mesma moeda. De um lado, os pequenos fragmentos recortados com precisão; do outro, o vazio ou intervalo entre eles, que seria o espaço mediador onde novas possíveis associações podem acontecer.

Hannah Arendt descreve Walter Benjamim como um colecionador, “pescador de pérolas” e diz que “o princípio do [seu] trabalho consistia em arrancar os fragmentos de seu contexto e lhes impor uma nova ordem, e isso, de maneira que eles pudessem se iluminar mutuamente e justificar assim sua existência”³⁷.

Arrancados de seus contextos e recolocados em uma nova ordem, esses novos conjuntos de fragmentos, a princípio diversos e heterogêneos, “provocam associações improváveis e choques entre ideias diferentes” e, potencialmente, assumem outros significados.

Paola Berenstain Jacques afirma que “o foco [da montagem] estaria menos em cada fragmento em si, em seu significado particular, e mais no intervalo entre eles, no espaço que sobra entre os diferentes fragmentos, no vazio deixado entre as diferentes citações, nas suas possíveis relações, não estabelecidas a priori, mas que emergem no próprio exercício da montagem”³⁸.

³⁷ JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 118.

³⁸ *Ibid.*, p. 121.

Esse entendimento é clarificado na imagem da constelação, como mencionado anteriormente, formada por pontos individuais que, arranjados no espaço de certa maneira, configuram uma imagem reconhecível. A distância entre as estrelas, a intensidade de cada ponto, é essencial na formação de tal composição, assim como o *intervalo* entre os fragmentos da montagem é o fator que modera a sua construção.

Nas artes plásticas, a fotomontagem é um exemplo típico de composição por fragmentos e intervalos, no qual diversas imagens – no caso, fotografias existentes – são recortadas e coladas em uma nova composição.

Dawn Ades, em “Photomontage” (1976), explica que a fotomontagem “diz respeito essencialmente à justaposição de imagens fotográficas prontas e não relacionadas, cujo significado ou intenção original seria, assim, descoberto, interrompido, desprezado ou aprimorado [...]. Os propósitos da justaposição podem ser muito diferentes – combinações e contratos que chocam, surpreendem, incitam, revelam, seduzem ou apaziguam. O crucial é a imagem pronta – reconhecível por qualquer um e mais provavelmente da cultura popular”³⁹.

Ades aponta que o que diferencia a fotomontagem das outras formas de composição por fragmentos é a utilização de imagens pré-existentes, subprodutos dos meios de comunicação e produção em massa como revistas e jornais. Ao contrário da tradicional pintura a óleo, a fotomontagem é uma reconstrução a partir de múltiplas outras imagens, “uma operação que transforma o significado da fotografia original”⁴⁰.

John Stezaker, em suas várias séries de fotomontagens, utiliza diversos métodos de produção – sobreposição, recorte, inversão etc. – para dar novos significados a antigas imagens. Usando fotografias de filmes clássicos, retratos publicitários, cartões postais antigos, ilustrações de livros, entre outros, Stezaker explora a força subversiva de imagens encontradas. Ao fundir

³⁹ ADES, 2019, p. 7.

⁴⁰ *Ibid.*, 2019, p. 20.

perfis e transformar silhuetas, o artista levanta ambiguidades sobre, por exemplo, o status das celebridades no cinema⁴¹.

Na série “Pair”, por exemplo, Stezaker sobrepõe ao rosto de um casal a paisagem de um lago com duas montanhas; em “She”, ele forma um único rosto a partir de duas faces distintas; em “Love”, ele recorta um círculo branco dos rostos de um casal; e em “Blind” ele retira uma fatia do rosto, de modo que a pessoa apareça com os olhos fechados.

Nesses quatro casos, Stezaker executa operações de adição, justaposição, subtração e remoção que provocam grande impacto nas imagens. Por meio desses processos simples, o artista britânico transforma o significado e a aparência da imagem, refletindo sobre o poder da linguagem visual de criar outros significados. Suas operações geram movimento nas imagens, explicitando a ideia de incompletude e aleatoriedade da composição.

Na arquitetura, montagens visuais são recorrentemente utilizadas como ferramenta de ilustração de projetos. A imagem do interior do projeto da Resor House (1939), de Ludwig Mies van der Rohe, é uma referência desse tipo de colagem⁴².

Em “Action of Architecture” (2003), Jonathan Hill descreve o trabalho de Mies dizendo que “os olhos vagueiam para trás e para a frente, para cima e para baixo, entre os fragmentos e as lacunas numa montagem, de uma maneira análoga à forma como o corpo e o olho ocupam o edifício, formando uma compreensão do todo através do movimento”⁴³.

⁴¹ ROSSI, Carlo. John Stezaker Whitechapel Gallery. *The Organic Jam*, [s. l.], 22/02/2011. Disponível em: <http://theorganicjam.blogspot.com/2011/02/meeting-with-brilliant-john-stezaker.html>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁴² Colagem e Montagem são termos semelhantes e usados de formas variadas por diferentes autores. Dawn Ades, por exemplo, explica que ““colagem” é um termo genérico, que significa adicionar materiais estranhos em uma superfície [...]. Começando com Picasso e os cubistas, a prática de colar jornal de verdade, partituras de música, areia, e outras coisas na tela e não imitando elas na pintura [...]. Uma forma de realismo que cobre um campo visual muito mais amplo e amorfo do que a fotomontagem, que se preocupava principalmente com o poder das imagens” (ADES, 2019, p. 7). Paola Berenstein Jacques explica a diferença de montagem e colagem de modo semelhante, segundo ela “a ideia de colagem, em comparação com a ideia de montagem, ainda parece remeter mais a um procedimento formal, a uma técnica ou método artístico, que tem uma lógica plástica e, mesmo mantendo o princípio fragmentário e de heterogeneidade, resulta em uma forma final como produto. No caso da ideia da montagem, é mais importante percebê-la como uma construção temporal, um processo voluntariamente inacabado, sem uma síntese ou forma final, que não resulta, como ocorre na colagem, em um produto pronto que pode ser exposto espacialmente de uma só vez, no presente imediato” (JACQUES, 2020, p. 364).

⁴³ HILL, Jonathan. *Actions of Architecture: architects and creative users*. United Kingdom: Psychology Press, 2003, p. 118.

Nessa descrição, Hill explica a intenção por trás dessa composição fragmentada de reproduzir o movimento que o corpo faria no espaço físico no movimento que o olho faz ao rastrear a imagem. Na curiosa leitura de Hill, a imagem produzida por Mies teria o potencial de transpor a experiência espaço-temporal do movimento pelo edifício para a experiência visual de observação da imagem. Trata-se de uma argumentação semelhante àquela de Benjamin sobre a capacidade do cinema de promover uma experiência tátil⁴⁴.

De acordo com Hill, Mies tenta replicar a experiência tridimensional do espaço em uma imagem achatada e bi-dimensional. A imagem é composta por linhas do projeto representando uma coluna e a estrutura da janela e por três fotos coladas: uma paisagem rochosa preto e branco, o quadro “Bunte Mahlzeit” (1937), de Paul Klee, e uma textura de madeira em formato retangular.

A composição não tem uma perspectiva definida, e as escalas das imagens não seguem uma mesma proporção. Os elementos da composição são arranjados no centro do papel, circundados por uma margem vazia que forma um intervalo indefinido em torno do conjunto de imagens que pode ser chão, parede e/ou teto. Esse jogo de intervalos e fragmentos é a base compositiva da montagem – uma simples, porém poderosa ferramenta de manipulação, nesse caso visual, com potencial de provocar choque, estranhamento e, no caso de Mies, comunicar suas ideias e pensamentos sobre o projeto.

2.6. Representação + Produção

O livro de Jonathan Hill, “Action of Architecture” (2003), foca na questão da experiência do usuário e nas estratégias de interação e apropriação do espaço. No capítulo “Montage after shock”, Hill questiona o potencial revolucionário do choque atribuído por Benjamin e diz, na conclusão, que a estratégia do choque “pode se adequar a uma forma de arte que geralmente é vista apenas uma vez, como um filme, mas é de relevância limites para a arquitetura porque a

⁴⁴ Termo elaborado no texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, que será discutido ao longo do texto.

maioria dos edifícios é vivenciada muitas vezes. A capacidade de chocar, o atributo que Benjamin considera tão importante, é ainda menos relevante e valiosa hoje, agora que a montagem é uma estratégia familiar de arte e publicidade”⁴⁵.

Em contrapartida, Hill propõe a montagem de *intervalos*⁴⁶, justificando que a montagem requer “um conjunto de fragmentos e vazios de igual importância. Os vazios são especialmente abertos a interpretações variadas. Em contraste com o familiar entendimento da montagem de fragmentos, a montagem de *intervalos* não visa chocar e então se tornar compreensível, mas permanecer inacabada e disponível para infinitas revisões e apropriações”⁴⁷.

Segundo Hill, o entendimento da montagem como composição de intervalos, e não de fragmentos, é mais coerente e efetivo, pois gera uma composição mais aberta à experimentação, sobretudo na arquitetura. Para sustentar seu argumento, ele cita uma série de projetos do “Institute of Legal Architects” do qual faz parte, que, segundo ele, experimentam com composições espaciais por meio de intervalos abertos à apropriação.

Hill toca na importante questão da transposição do entendimento teórico da montagem para o espacial físico da arquitetura com foco na experiência do usuário. Vale pontuar que, ao contrário de Hill, o foco desta pesquisa não é no efeito da montagem nas pessoas. Ou seja, a narrativa aqui proposta se estrutura no entendimento da montagem como ferramenta de entendimento e crítica, sem se enveredar especificamente pelos campos da *experiência*.

No livro “Montagem and the Metropolis” (2018), Martino Stierli levanta um questionamento semelhante ao de Hill sobre a perda da relevância do choque na montagem. Stierli recorre a Georges Didi-Huberman para propor uma estratégia de *reconceptualização* da montagem através de estratégias de “interposição”.

Stierli explica que “considerando tanto o espaço aberto entre elementos individuais na constelação icônica de uma montagem quanto o intervalo temporal entre duas tomadas

⁴⁵ HILL, 2003, p. 200.

⁴⁶ Hill usa a palavra “gap” que pode ser traduzida como intervalo, vazio, lacuna, brecha, dobra etc.

⁴⁷ HILL, 2003, p. 200.

individuais na montagem cinematográfica, Didi-Huberman insiste na significância da ‘interposição’ para a produção de significado na mente do espectador. Se os primeiros teóricos da montagem, como Benjamin, usaram ‘choque’ para descrever a indução da montagem de insights impressionantes e repentinos, a estética da montagem, tendo sido institucionalizada e popularizada na mídia de massa e na cultura comercial, há muito perdeu seu impacto chocante. A reconceitualização proposta da montagem como um meio para a produção de significado por meio de relações espaciais fornece uma nova abordagem altamente promissora⁴⁸.

Esse entendimento do intervalo como meio de “interposição”, elaborado por Didi-Huberman, diz respeito às descontinuidades e deslocamentos da montagem, os as bordas e limiares entre um fragmento e outro, as periferias e adjacências espaço-temporais nas quais novos significados podem emergir.

Como método aberto, a montagem tem esse potencial de ressignificar e de ser ressignificada também. Suas táticas e técnicas – como comparação, sobreposição, justaposição, analogia, contraste e fragmentação – são passíveis aos mais variados usos e conteúdos. Por abranger complexidades e incertezas, a montagem é um método continuamente atual e atualizável.

No cinema, com os novos aparatos tecnológicos, a montagem adquire outros níveis de aplicabilidade. O curta-metragem “Powers of ten” (1977), dirigido por Charles and Ray Eames, é um exemplo do uso de algumas dessas técnicas como aproximação, distanciamento, ritmo e justaposição, para relatar o mundo de formas e maneiras nunca antes imaginadas.

No filme, a câmera inicia a um metro do chão, mostrando a cena de um casal fazendo piquenique no parque. A cada dez segundos, o campo de visão fica dez vezes maior à medida que a câmera se distancia vertical e paralelamente ao chão em direção ao céu. Esse *zoomout* vai até quando a câmera enquadra uma visão semelhante a 100 milhões de anos luz distantes da Terra. Nesse momento, o narrador diz: “esta cena solitária, as galáxias como poeira, é como a maior parte do espaço parece, este vazio é normal, a riqueza da nossa própria vizinhança é a exceção”. A câmera então retorna rapidamente à cena original do casal no

⁴⁸ STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis*. USA: Yale University Press, 2018, p. 8.

parque, e dali, mais lentamente, entra no corpo de um deles até atingir o enquadramento do que seria um único próton: “este é o limite da compreensão atual”⁴⁹.

O filme trata do “tamanho relativo das coisas no universo e do efeito de adicionar outro zero”⁵⁰. Ver o mundo de cima, por dentro e por fora, distanciar e aproximar, rápida e lentamente, enquadrar diversos campos de visão, em diferentes escalas, mostrando variados contextos – essas são técnicas de montagem.

No texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935), Benjamin fala sobre o potencial político e cultural do cinema. Segundo ele, através de técnicas da montagem, sobretudo o “efeito de choque das sequências de imagens”⁵¹, um filme tem o poder de comunicar, provocar, causar estranhamento e, conseqüentemente, engajar o público na narrativa. O engajamento do público com a arte e vice-versa é crucial na montagem.

Em “Eisenstein's film theory of montage and architecture” (1989), Jeffrey Todd afirma que o processo da montagem continua a acontecer na mente do espectador. Todd afirma que, no cinema, “a combinação de vários elementos diferentes que, por meio de sua montagem, estabelecem novo significado [...] justaposições [que] não são puramente arbitrárias, [...] [mas] cuidadosamente selecionadas pelo cineasta para estabelecer um significado específico ou ter um efeito específico no espectador. A imagem geral é planejada e concretizada em elementos representacionais separados que são finalmente montados na mente dos espectadores”⁵².

Nesse sentido, o procedimento crítico da montagem continua a ser realizado na mente da pessoa que a observa. E, mais do que isso, seu objetivo principal é provocar reações e questionamentos críticos sobre determinados assuntos.

⁴⁹ POWERS of Ten (1977). [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (9min). Publicado pelo canal Eames Office. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁵⁰ POWERS of Ten and the Relative Size of Things in the Universe. *Eames Office*, [s. l.], [1977]. Disponível em: <https://www.eamesoffice.com/the-work/powers-of-ten/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁵¹ BENJAMIN, 1987, p. 194.

⁵² TODD, 1989, p. 2.

Em “A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin” (1980), Jeanne Marie Gagnebin, ao falar sobre a obra literária de Benjamin, também afirma que o processo da montagem “não é gratuito”. Segundo a autora, a “desordem visa um efeito de estranhamento, de choque, ela deve perturbar o leitor habituado ao desenvolvimento tranquilo das análises acadêmicas”.

Para Gagnebin, o estranhamento deve “sacudir o leitor em seu torpor”, e por isso Benjamin usa a “prática da citação [que] em vez de ilustrar e apoiar uma hipótese, as citações tornam-se autônomas, reagrupam-se segundo leis inéditas, ganham uma nova vida e lançam uma luz diferente sobre a totalidade da obra”⁵³.

No cinema, na literatura e nas artes plásticas, diferentes técnicas de montagens são aplicadas, de modo a causar algum tipo de provocação. Walter Benjamin, ao falar da questão da percepção na montagem, aponta para o fato de que, além das técnicas, os meios nos quais a obra é transmitida também são essenciais nessa efetivação.

Ao elaborar sobre esse lugar e modo de transmissão, Benjamin se refere especificamente às salas de cinema onde o grande público entra em contato, em coletividade, com a arte. No seu entendimento, a sala de cinema torna a arte mais acessível e próxima das pessoas, e essa aproximação é fundamental na construção da cultura. Sendo assim, a arquitetura exerce um papel fundamental na “relação histórica entre as massas e a obra de arte”⁵⁴.

Essa leitura de Benjamin explicita a relação histórica entre a cultura e a arquitetura. Assim como seu entendimento sobre as passagens comerciais de Paris, a sala de projeção do cinema é um meio-de-reflexão sobre a vida urbana.

Mesmo que, ao contrário de um filme, um edifício tenha um caráter predominantemente material e estático, ele é um objeto que se transforma continuamente. O filme “Retratos Fantasmas”(2023), de Kleber Mendonça Filho, retrata justamente esse processo de transformação da arquitetura através das antigas salas de cinema do centro de Recife, que, pouco a pouco, foram desaparecendo e mudando de uso.

⁵³ GAGNEBIN, 1980, p. 223.

⁵⁴ BENJAMIN, 1987, p. 193.

Pode-se dizer, então, que, assim como diante da imagem, diante da arquitetura “temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem [e a arquitetura] tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser que a olha. [...] como dar conta do presente desta experiência, da memória que ela convocava, do futuro que ela insinuava?”⁵⁵.

Assim como Georges Didi-Huberman descreve as imagens, os edifícios também têm vida primeva e futura: suas histórias são abertas, e o que eles representam hoje pode ser completamente diferente amanhã, assim como relatado por Mendonça Filho. A leitura de um edifício, então, pode ser constantemente atualizada em relação ao momento do agora – basta que seu conteúdo seja relevante à narrativa proposta.

Ao mesmo tempo que o edifício participa da transformação da história, ele também cristaliza um momento específico. Sua materialidade, mesmo que cambiante, resiste ao tempo e contém resíduos de outros tempos e outros modos de construir e produzir a arquitetura e a cidade. A questão é, assim como posta por Didi-Huberman, “como dar conta do presente desta experiência, da memória que ela convocava, do futuro que ela insinuava?”⁵⁶

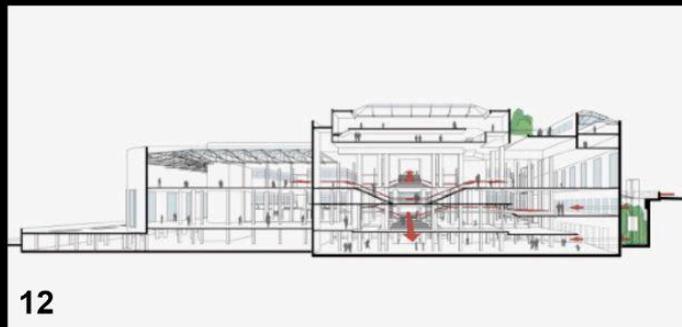
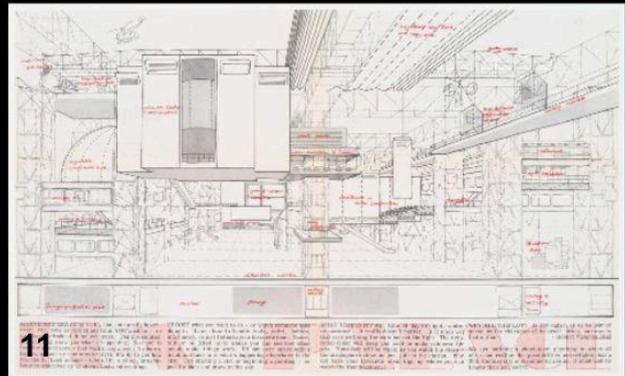
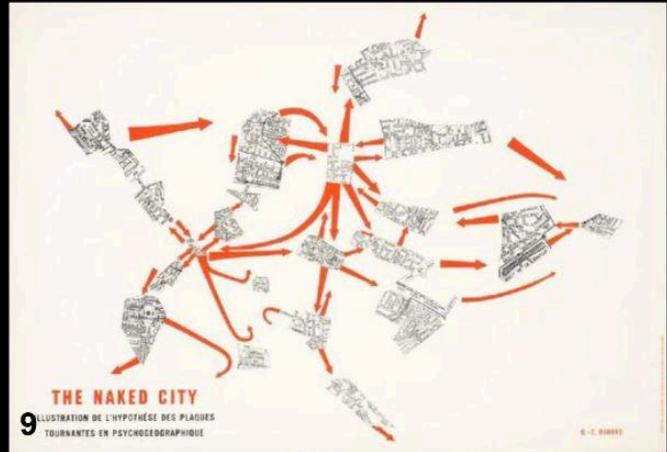
Nesta pesquisa, cuja intenção é abordar a relação entre arquitetura e cultura, a escolha de olhar para dois edifícios de centros culturais se justifica como uma tentativa de encarar a questão pela raiz. Centros culturais são edifícios de uso coletivo, pensados e realizados a serviço da *cultura*, e, nesse sentido, são pontos precisos de aproximação da proposta.

Cada um dos dois capítulos seguintes fala sobre um dos exemplos escolhidos. As análises são feitas caso a caso, embora uma sirva de parâmetro de comparação e analogia para a outra. Entendimentos sobre a montagem como forma de conhecimento e procedimento formal são sobrepostos ao longo do texto em uma relação dialética complementar entre obra e história.

⁵⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 16.

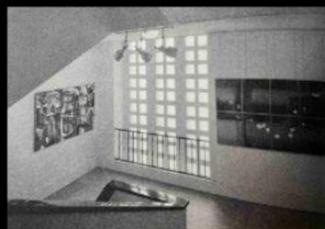
⁵⁶ *Ibid.*, p.16.

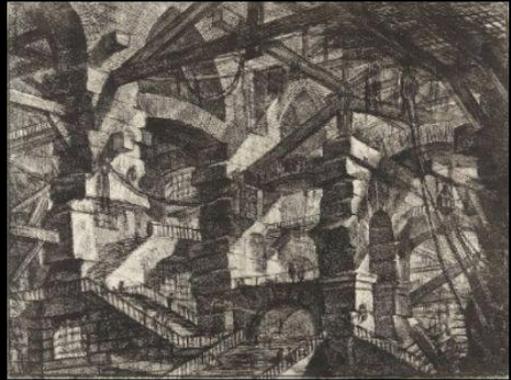
3. PALAIS DE TOKYO, Arqitetura Readymade





20





RESUMO DA OBRA

Nome: Palais de Tokyo (www.palaisdetokyo.com)

Localização: 13, Avenue du Président Wilson, 75116, Paris, França

Cliente: Ministério da Cultura e da Comunicação, delegação de Artes Plásticas (OPPIC)

Ano: Construção: 1937 / Reforma Fase I: 1999-2001 / Reforma Fase II: 2010-2014

Área: 22.000 m² (Fase I: 7.800 m² / Fase II: 16.500 m²)

Custo: Fase I: 3,08 M Euros / Fase II: 13 M Euros

Programa: Espaço de criação contemporânea

Arquitetos: Lacaton & Vassal (www.lacatonvassal.com)

Equipe: Anne Lacaton, Jean Philippe Vassal, Florian Depous (líder do projeto), Maud Chevet, Dimitri Messu, Bartolo Santos, Chloé De Smet, Joanne Rasse, Ambroise Bonal

Colaboradores: AIA ingénieries, Adrien Paporello, CESMA, Mr. Stanik (estrutura metálica), INEX, Stéphane Coumilleau (projeto elétrico), INEX, Clément Triadou (projeto mecânico)

Descrição da obra: O centro de arte contemporânea Palais de Tokyo ocupa um edifício de 1937 em Paris. O edifício faz parte de um complexo de dois edifícios com uma praça pública central, construído na ocasião da Exposição Internacional de Artes e Técnicas na Vida Moderna para abrigar o Museu Nacional de Arte Moderna (na ala oeste) e o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris (na ala leste). Enquanto a ala leste permaneceu com a mesma instituição desde sua abertura, a ala oeste teve diversos usos ao longo dos anos. Seu estilo exterior Art Déco foi pouco alterado, mas seu interior passou por uma série de intervenções. A última delas foi o projeto de Lacaton e Vassal, feito em duas etapas, para abrigar o atual Palais de Tokyo. Inaugurado em 2001, quando ocupava parcialmente o espaço, o centro cultural foi expandido em 2014 e agora ocupa a área total do antigo edifício. O que caracteriza o lugar é justamente uma sobreposição de tempos e histórias que se acumulam de maneira singular. Há um conjunto de fatos e acontecimentos que fazem do Palais de Tokyo um edifício exemplar, que marca um momento específico de transição tanto do significado quanto da forma do centro cultural no início do século XXI; e sobretudo da relação entre arquitetura, arte e a dimensão do urbano.

3.1. (Fun) Palais + Deriva

“Entrar e sair [...] basta dar uma olhada enquanto você passa. Não precisa procurar a entrada – entre em qualquer lugar. Sem portas, foyers, filas ou funcionários: você decide como usar. Olhe ao redor – pegue um elevador, uma rampa, uma escada para qualquer lugar ou coisa que te pareça interessante”⁵⁷, assim deveria ter sido o “Fun Palace”⁵⁸ (1964) de Cedric Price.

“(Fun) Palais”⁵⁹ é um trocadilho com os nomes do centro cultural e o projeto utópico de Price, uma analogia que foi feita primeiramente pelos próprios arquitetos Lacaton e Vassal, que usaram a imagem e descrição de Price para explicar seu projeto de expansão do Palais de Tokyo, que aconteceu entre 2012 e 2014.

De fato, a organização espacial do centro cultural tem uma lógica não hierárquica nem sequencial, distribuindo-se em diferentes níveis e pé-direitos, de maneira similar à descrição do projeto de Price. Já na entrada é possível notar essas estranhezas espaciais: a entrada principal é uma pequena porta que leva a um alto e longo hall, abordado longitudinalmente; pouco adiante, uma grande escada desce à esquerda e mais à frente, outra sobe a direita; outros espaços adjacentes também se conectam a esse hall, como o restaurante e a livraria.

Dez anos após sua abertura em 2001, com a expansão, o centro cultural agora ocuparia todo o vasto território do antigo Museu de Arte Moderna de Paris, incluindo seus diferentes níveis, dos mais altos aos mais subterrâneos. A apropriação da ideia de Price por Lacaton e Vassal, mesmo que em um novo contexto geográfico e histórico, foi eficaz. A imagem do “Fun Place” funcionou como um diagrama do que Lacaton e Vassal imaginavam fazer: um vasto espaço interior, uma ocupação vertical e tridimensional de usos flexíveis e mutantes.

O projeto original do “Fun Palace”, desenvolvido por Price juntamente com a diretora de teatro Joan Littlewood, era destinado a ser um modelo de centro cultural que ocuparia terrenos

⁵⁷ PRICE, Cedric; LITTLEWOOD, John. Fun Palace Fun Palace promotional brochure. [S. l.]: CCA, 1964. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/2/what-the-future-looked-like/32737/1964-fun-palace>. Acesso em: 02 abr. 2025.

⁵⁸ Ver Imagens B1.

⁵⁹ AYERS, Andrew. *Fun Palais*. London: The Architectural Review n. 1384, 2012, p. 45.

baldios em Londres. Mesmo nunca tendo sido construído, esse projeto visionário permaneceu como importante referência crítica na história da arquitetura.

A imagem do seu folheto promocional, em preto e branco com anotações em vermelho⁶⁰, ilustra uma paisagem interior totalmente ocupada por estruturas tridimensionais de aspecto industrial, tipo andaimes de uma superestrutura à qual contêineres são plugados. A infraestrutura de serviços, depósitos etc. é estocada no subterrâneo, liberando o espaço e dando máxima flexibilidade de uso ao sistema superior. Guindastes e coberturas retráteis compõem o cenário não hierárquico, no qual a própria arquitetura é móvel e mutante.

Em “Megastructure: Urban Futures of the Recent Past” (1976), Reyner Banham diz que o tom radical do projeto foi dado por Littlewood e seu modo experimental de fazer teatro. Segundo ele, o que Littlewood queria era “menos um edifício do que uma “instalação”, um “serviço”, um “espaço-móvel”, um “brinquedo gigante”. Já as considerações sobre a participação improvisada e ativa do público, de acordo com Banham, tinham afinidades “com as situações lúdicas de Constant e dos Situacionistas”⁶¹.

O Internacional Situacionista foi um grupo de pensadores e ativistas que, nos anos 1950 e 1960, participaram ativamente na resistência contra a *espetacularização* da cultura na Europa. Seus participantes desenvolveram diversos projetos artísticos “contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade (e a favor da) participação ativa dos indivíduos em todos os campos da vida social, principalmente no da cultura”⁶².

Os Situacionistas tinham o espaço urbano como seu objeto e meio de investigação, e desenvolveram uma crítica do espaço construído como crítica da vida social. Inspirado pelos movimentos de vanguarda dadaísta e surrealista, o grupo criticou o entendimento racional-funcionalista moderno sobre planejamento urbano, a exemplo do projeto Urbanismo Unitário, no qual eles propunham “não novos modelos e formas urbanas mas sim experiências

⁶⁰ Ver Imagens B1.

⁶¹ BAHNAM, Reyner. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. New York: Thames and Hudson, 1976, p. 85.

⁶² JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 13.

enfermeiras de apreensão do espaço urbano através da proposta de novos procedimentos como a psicografia e de novas práticas como a deriva”⁶³.

A imagem “The Naked City” (1957), de Guy Debord, ilustra a crítica do pensamento urbano proposta pelos Situacionistas. Recortes de um mapa de Paris em preto e branco são arranjados de forma casual em um fundo branco e estão ligados entre si e com o vazio do entorno por grossas setas vermelhas. Os fragmentos de cidade recortados sugerem uma desconstrução do mapa real, e as setas sugerem possíveis associações entre esses pedaços de cidade e o vazio ao redor feitas a partir das práticas de deriva. O espaço urbano é representado como um campo aberto e passível a novas interpretações e apropriações. A imagem expõe um modo de ler e viver a cidade que rompe com a lógica do mapa turístico e reconstrói um outro entendimento do urbano fragmentado e mais pessoal.

Reunido no livro “A Sociedade do Espetáculo” (1995), de Guy Debord, o pensamento crítico Situacionista gira em torno das noções de espetáculo e alienação, que rondam a figura do homem urbano das multidões, sem identidade, sem lugar e alienado no seu próprio tempo. Como descrito por Debord, “a alienação do espectador e submissão ao objeto contemplado funciona assim: quanto mais ele contempla, menos ele vive: quanto mais prontamente ele reconhece suas próprias necessidades nas imagens de necessidade propostas pelo sistema dominante, menos ele compreende sua própria existência e seus próprios desejos”⁶⁴.

Como apontado por Banham, a imagem da “The Naked City” e do “Fun Palace” se assemelham, assim como os ideais por trás de suas construções. Tanto os Situacionistas quanto Price buscaram pensar e representar a cidade como sobreposição de espaços, funções e acontecimentos múltiplos e simultâneos. A prática da deriva Situacionista, de apropriação ativa do espaço urbano, é muito similar à experiência não hierárquica e criativa proposta no “Fun Place” e depois foi apropriada por Lacaton e Vassal no projeto do Palais de Tokyo.

Nesse caso, no projeto do Palais de Tokyo os arquitetos tomam partido da referência do “Fun Palace” para reforçar suas propostas de: “liberdade de uso, flexibilidade [...], utilização

⁶³ Na apresentação do livro “Apologia da Deriva”, Paola Berenstein Jacques fala sobre a história e o pensamento urbano-situacionista (JACQUES, 2003, p. 15).

⁶⁴ DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995, p.23.

integral do espaço em sua verticalidade, [...] de cima para baixo, de um espaço para outro, de uma atividade para outra”⁶⁵.

A seção ilustrativa do projeto também faz referência à imagem de Debord: o edifício é representado como um espaço vazio sobreposto por grandes setas vermelhas que indicam possíveis rotas de circulação e deriva no espaço, assim como nas práticas propostas pelos Situacionistas.

De modo semelhante, as duas propostas se fundamentam na reapropriação de uma infraestrutura espacial existente, em um procedimento de desmontagem e remontagem crítica. Os arquitetos afirmam que “no Palais de Tokyo, começamos com conexões existentes. As esticamos. Multiplicamos essas conexões com outros espaços criando possíveis pontes entre eles, possíveis conexões com novos espaços que, por sua vez, podem evoluir ainda mais”⁶⁶.

Parece claro que estas duas referências – “Fun Palace” e “The Naked City” – orientaram fortemente o projeto do Palais de Tokyo desde sua concepção inicial. Pode-se dizer que traços desses projetos radicais são reconhecíveis no espaço que foi executado. Claramente a estrutura existente, construída em um outro momento e encontrada em um estado de meia-demolição, foi a chave dessa realização.

Os arquitetos souberam extrair daquela condição excepcional uma definição crítica do que poderia ser o centro cultural no início do século XXI. Na contramão das tendências de museificação da cidade e de criação de novos atrativos culturais, a proposta não se concentrou na reconstrução ou na preservação do edifício original, e tampouco tem presença icônica na cidade.

A estratégia foi tomar partido do estado não-polido no qual o espaço se encontrava e do argumento da falta de recurso para, justamente, propor um modo de subversão tanto do modelo de preservação e congelamento histórico quanto das tendências de museus icônicos⁶⁷.

⁶⁵ Disponível em: www.lacatonvassal.com. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁶⁶ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Comme un paysage sans limite. Entrevista com David Cascaro (2005-2006). In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012, p. 107.

⁶⁷ JACQUES, 2003, p. 15; ARANTES, 2020.

O espaço interior, suas escalas variadas e materialidades sem acabamento, se aproxima da condição do urbano exterior. Não acontece uma comunicação direta entre o dentro e o fora, mas uma inversão dessas duas condições, ou seja, o Palais de Tokyo internaliza uma condição urbana mais ampla, independente da cidade que está ao seu redor.

3.2. Museu + Cidade Luz

No texto “Architecture and Counterrevolution OMA and the Politics of the Grands Projets” (2015), Pier Vittorio Aureli diz: “a sociedade do espetáculo não se define apenas pela proliferação de imagens que mediam a vida social. O espetáculo é, acima de tudo, a economização total da vida social. Tudo o que diz respeito à vida é potencialmente uma mercadoria”⁶⁸. Ou seja, a comodificação da própria vida, incluindo a cultura, foi o que marcou aquele momento histórico enfrentado pelos Situacionistas.

Em “Pelo prisma da estética”(2020), Otília Arantes descreve esse mesmo processo como “culturalização do urbano” no qual “todas as coisas parecem virar cultura, ou ainda, sendo mais precisa, [um] ‘bem cultural’. Expressão que aliás não é nova porém denuncia uma nova convergência, a saber, de dois diagnósticos de época em princípio mutuamente excludentes: a) no atual estágio da sociedade de consumo, a cultura – antes esfera autônoma e separada – tornou-se coextensiva à sociedade, que, por isso mesmo, passa a ser denominada sociedade do espetáculo ou da imagem; b) por seu lado, nesta mesma sociedade em que tudo é cultural, a economia irrompe não só como instância determinante, mas como princípio de dissolução de todas as relações humanas no estritamente econômico. Em suma, a realidade, que é uma só, ora é vista como inteiramente cultural, ora como puramente econômica”⁶⁹.

A leitura de Aureli de que “tudo é mercadoria” se sobrepõe à de Otília na qual “tudo é cultural” no entendimento de que “tudo é urbano”. A sobreposição entre as esferas cultural e econômica é a condição que caracteriza a sociedade do espetáculo, sendo que Paris, o

⁶⁸ AURELI, Pier Vittorio. Architecture and Counterrevolution OMA and the Politics of the Grands Projets. *OMA, The First Decade*, OASE n. 94. Rotterdam: Nai 010, 2015, p. 50.

⁶⁹ ARANTES, 2020, p. 37.

epicentro desse fenômeno, nas palavras de Koolhaas, “só pode se tornar mais parisiense – já está a caminho de se tornar hiper-Paris, uma caricatura polida de si mesma”⁷⁰.

A cidade do espetáculo, confrontada pelos Situacionistas, era mais uma versão da “Ville lumière”, cada vez mais iluminada, mais atrativa e mais fantástica. A nomeação “Cidade Luz” aconteceu “no início do século XIX, quando se tornou a primeira cidade da Europa a utilizar iluminação a gás para iluminar as suas ruas [...]. Esta tecnologia atingiu o seu auge durante a “Exposição Internacional de Arte e Tecnologia na Vida Moderna” em 1937, quando a Torre Eiffel, símbolo da modernidade, foi espetacularmente iluminada”⁷¹.

As Exposições Internacionais ou Epox são eventos globais destinados à exibição de conquistas sobretudo industriais e tecnológicas dos diferentes países entre si. Esse modelo de evento nasceu com a exposição do Palácio de Cristal em Londres em 1851 e, desde então, Paris já sediou seis expos, sendo que a de 1937 foi a última delas. Com o tema “arte e tecnologia na vida moderna”, a exposição de 1937 durou seis meses e teve cerca de 30 milhões de visitantes⁷².

Grandes obras urbanas foram realizadas em Paris para receber essa Expo, incluindo a construção do edifício onde hoje é o Palais de Tokyo, originalmente construído para abrigar os Musées d'Art Moderne. O complexo de dois museus ocupa um quarteirão – antiga zona militar – no Distrito 16 em Paris, sendo composto por dois edifícios gêmeos simetricamente espelhados com uma praça pública no meio.

Diferentemente da ala leste que sempre abrigou a mesma instituição, o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, a ala oeste, onde hoje funciona o Palais de Tokyo, teve diferentes ocupações desde sua abertura⁷³. O original Museu Nacional de Arte Moderna

⁷⁰ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Jennifer Sigler (ed.), Hans Werlemann (fot.). New York: The Monacelli Press, 1995, p. 1248.

⁷¹ PARIS: city of light. *Guggenheim Bilbao*, Bilbao, [2025]. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know/paris-city-of-light>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁷² EXPO 1937 Paris. *Bureau International des Expositions*, France, [2025]. Disponível em: <https://www.bie-paris.org/site/en/1937-paris?view=bieexpo&layout=bieparis:expo>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁷³ Musée d'Art et d'Essais Hencforth (1978), Palais de l'image e a Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son (FEMIS) (1986), Centre National de la Photographie (1993).

funcionou até 1977, quando sua coleção foi transferida para o então recém-inaugurado Centro Pompidou⁷⁴.

Se no começo do século XX Paris foi pioneira com a iluminação a gás pública da cidade, na década de 60 ela liderava a corrida por atrativos culturais entre as grandes cidades globais. Houve um processo de contínua reconstrução do seu *status* de “cidade luz”, que aconteceu com a construção de novos museus, parques e espaços públicos utilizados como âncoras para grandes projetos de empreendimento global.

O Centro Pompidou (Centro Nacional de Arte e de Cultura Georges Pompidou), mais conhecido como Beaubourg, foi um marco desse processo. O projeto arquitetônico da equipe composta por Richard Rogers, Renzo Piano e Gianfranco Franchini foi vencedor do concurso público promovido pelo então primeiro-ministro francês Georges Pompidou. O concurso foi anunciado por Pompidou dizendo: “é meu desejo apaixonado que Paris tenha um centro cultural como os que eles vêm criando nos Estados Unidos [...]. Será tanto um museu quanto um centro de criação, onde as artes visuais se instalarão com música, filme, livros e pesquisa audiovisual”⁷⁵.

Pompidou dá o tom da obra, claramente um projeto de “centralização da cultura” como reconhecido pelo próprio arquiteto Richard Rogers. Por outro lado, pode-se dizer que sua arquitetura radicalizou aspectos e questões relativas à presença e significado do espaço cultural na cidade. Além do seu programa misto e abrangente – incluindo biblioteca, museu, centro de pesquisa, arquivo etc. –, o projeto causou confronto e estranhamento. Isso se percebe, por exemplo, a partir de sua escala e implantação em relação ao tecido urbano, bem como de sua linguagem e materialidade em relação à história da cidade.

Um ícone da arquitetura contemporânea, segundo Aureli, “o Centro Pompidou pode ser entendido como a resposta ideológica à ruptura política e cultural de maio de 68. O dirigismo de um estado conservador impulsionou o desenvolvimento industrial, mas não conseguiu

⁷⁴ OUR Building. *Centre Pompidou*, France, [2025]. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/collection/our-building>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁷⁵ A VERY Parisian scandal: The Pompidou Centre at 40. *BBC*, [s. l.], 08/02/2017. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/kTIZ2DLm4NCVjkdzXnFHIW/a-very-parisian-scandal-the-pompidou-centre-at-40>. Acesso em: 13 mar. 2025.

acompanhar a revolução social que desencadeou [...]. Ele era parte de uma operação cultural que permitia ao estado reivindicar simbolicamente o espaço público e cooptar valores como criatividade, imaginação e experimentação. Com sua estética refrescante, o Centre Pompidou prometia uma maneira de vivenciar a cultura não mais como um privilégio elitista, mas como um fenômeno popular”⁷⁶.

O sucesso do Beaubourg desencadeou uma série de outros projetos de museus e espaços culturais de proporções semelhantes e ainda maiores em todo o mundo. Em Paris mesmo o fenômeno não parou por aí, e, já nos anos 80, François Mitterrand, então presidente francês, lançou os “Grandes Projetos”⁷⁷ com o objetivo de “tornar a cultura acessível a um público mais amplo”. Tratava-se de um programa que incluía, dentre outros, o Museu d'Orsay (1981-86) e o Parque de la Villette (1982-98), ambos projetos realizados.

O projeto do Museu d'Orsay é simbólico pois foi o primeiro museu construído dentro de uma antiga estação de trem. A estação ferroviária Gare d'Orsay, construída para a Exposição Universal de 1900 pelo arquiteto Victor Laloux, teve vida breve com infraestrutura de transporte e já em 1939 não servia mais ao seu propósito, pois suas plataformas eram curtas para os novos trens⁷⁸.

O projeto de reutilizar a infraestrutura urbana para abrigar um museu foi visionário. Liderado pela arquiteta italiana Gae Aulenti, essa histórica infraestrutura seria conservada e atualizada, “em um jogo de separação e cruzamento entre o velho e o novo”⁷⁹.

Sua escala imensa tinha potencial de abrigar grandes pinturas e esculturas, uma questão logística que tanto a produção da arte quanto o espaço dos centros culturais enfrentavam naquela época. Em entrevista, Aulenti relata ter ficado impressionada com a dimensão

⁷⁶ AURELI, 2015, p. 46.

⁷⁷ Grands projets (de Mitterrand) ou Grandes Opérations d'Architecture et d'Urbanisme.

⁷⁸ HISTORY of Musée d'Orsay. *Musée d'Orsay tickets*, France, [2025]. Disponível em: <https://museedorsay-tickets.com/history/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁷⁹ GAE Aulenti, architecte du musée d'Orsay. *Ina Mémoire Augmentée*, Italie, 18/05/1994. Disponível em: <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00167/gae-aulenti-architecte-du-musee-d-orsay.html>. Acesso em: 13 mar. 2025.

daquele interior, sobretudo quando viu, em uma das visitas à obra, uma nuvem que foi condensada e pairava no interior da cobertura⁸⁰.

Uma das questões para Aulenti foi: como transformar uma estação em museu, um espaço de “viajadores para visitantes”? No projeto, a grande nave central foi mantida juntamente com a histórica abóbada de ferro e vidro no estilo Beaux-Art. Aulenti organiza os espaços do museu ao longo de um eixo central de circulação, que funciona como uma rua coberta de onde as salas de exposição são acessadas⁸¹.

Algumas obras ficam em salas menores e mais fechadas, enquanto outras ocupam o grande vão semi-aberto. A divisão do vão em três níveis possibilita que as obras sejam vistas de diferentes ângulos e pontos de vista, em uma forma de exposição que possibilita um diálogo das obras entre si e delas em relação ao edifício e sua escala interior monumental.

Na ocasião da abertura do Beaubourg, o escritor Jean Baudrillard faz uma crítica dizendo que esse se tornaria para “o nível da cultura o que o supermercado é para o nível da mercadoria”⁸². Uma analogia semelhante pode ser feita entre o Museu d’Orsay e as galerias comerciais descritas na obra das “Passagens” por Walter Benjamin, uma comparação da cultura como mercadoria, e vice-versa, um relato do processo de “culturalização do urbano”.

No projeto inconcluso das “Passagens”, escrito entre 1927 e sua morte em 1940, Benjamin usa o fenômeno das galerias comerciais como “meio-de-reflexão” sobre aspectos da cultura do seu tempo e afirma que “uma passagem é uma cidade, um mundo em miniatura”⁸³. Para Benjamin, as passagens comerciais são tanto um produto decorrente das condições de vida na cidade quanto o meio no qual ela acontece. O urbano labiríntico e desordenado se transforma ali em um espaço interior, “no apartamento” do homem das multidões, o flâneur.

⁸⁰ RAI 1 / TAM TAM: Gae Aulenti / 1981. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (12min). Publicado pelo canal RaraVisione. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIDqtV5B244>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁸¹ GAE Aulenti Architetti Associati Musée d’Orsay. *Divisare*, France, 2018. Disponível em: <https://divisare.com/projects/383538-gae-aulenti-architetti-associati-mariano-de-angelis-musee-d-orsay>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁸² HEATHCOTE, Edwin. Renzo Piano on remaking the Pompidou – ‘It needs change’. *Financial Times*, [s. l.], 10/03/2021. Disponível em: <https://www.ft.com/content/0f440d6d-f05d-47d5-8adb-f5a2e6dab18f>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁸³ BENJAMIN, 2006, p. 40.

Segundo Benjamin, as condições para o surgimento desse modelo arquitetônico de espaço urbano interior foram as tecnologias de construção em ferro e vidro e a iluminação a gás – inclusive, “as passagens são o cenário da primeira iluminação a gás”⁸⁴. A rua interna expandia as possibilidades de uso do espaço público no frio, na chuva, à noite. O vidro translúcido é mágico: ele faz ver o brilho inebriante da luz a gás na cidade que não para.

Benjamin viu na tipologia da galeria comercial, espaços que ele frequentava, um potencial de elucidação sobre a condição da vida urbana em geral – talvez pela condição híbrida de múltiplas sobreposições de usos, qualidades etc. As galerias comerciais são espaços cobertos, mas não fechados; altos, porém estreitos, destinados à circulação e ao comércio, mas também a encontros e trocas. Bazar, mercado, praça, rua, bar, teatro, museu: as passagens, assim como as Exposições Universais, são “lugares de peregrinação ao fetiche mercadoria”⁸⁵.

As primeiras construções em ferro, mercados, estações de trem e pavilhão de exposições “tinham objetivos transitórios [...] e por objeto um interesse coletivo”⁸⁶. Hoje, a antiga estação ferroviária Gare d'Orsay continua exercendo seu objetivo de espaço transitório e de interesse coletivo, abrigo de grandes multidões em trânsito, porém agora como museu.

As galerias comerciais de Paris, o Museu d'Orsay e o Palais de Tokyo podem ser comparados como variações sobre a forma da rua pedonal interna. Esses três exemplos são semelhantes sobretudo pela presença de longas e contínuas claraboias de iluminação zenital nas coberturas de ferro e vidro. Mesmo tendo escalas muito diversas e estando situados em contextos urbanos completamente diferentes, os espaços interiores desses edifícios dialogam.

A tecnologia das claraboias possibilitou tantas novas interpretações e versões do espaço interior que, independentemente da sua dimensão e localização em relação ao envelope do edifício, ele ainda pode ser iluminado naturalmente. No Palais de Tokyo, a restauração das claraboias fez parte da segunda etapa da reforma que aconteceu entre 2012 e 2014.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁵ BENJAMIN, 2006, p. 43.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 40.

Em algumas delas foi adicionado um tecido retrátil para o controle da iluminação e da entrada de sol, tecnologia importada do modelo de estufa de planta e frequentemente usada por Lacaton e Vassal em seus projetos. Os arquitetos usam essa estratégia para fazer experimentos com tipologias híbridas⁸⁷, nas quais esses sistemas translúcidos e leves são acoplados a construções tradicionais de casas, apartamentos e mesmo instituições culturais.

Os arquitetos afirmam: “encontramos grande inspiração e aprendizado em estufas agrícolas. Sua tecnologia simples, eficiente e econômica aproveita o clima e fornece energia e ventilação naturais. A leveza e a transparência das estruturas criam espaços belos, agradáveis e luminosos”⁸⁸.

A tecnologia das claraboias é potencializada e expandida pela dupla de arquitetos em coberturas e paredes translúcidas e retráteis. Seu uso cria espaços de clima intermediário, que ajudam no regulamento do conforto térmico do edifício como um todo e, conseqüentemente, na economia de energia. Controlados mecanicamente pelos próprios usuários, esses “espaços duplos” são lugares de interseção e negociação entre o dentro e o fora.

3.3. Praça + Adição

O projeto do Parc de la Villette, aberto em 1989, é outro exemplo realizado dos “Grandes Projetos” de Mitterrand, “um tipo de parque sem precedentes, baseado em ‘cultura’ em vez de ‘natureza’”⁸⁹. Bernard Tschumi e sua equipe venceram o concurso público com seu projeto que foi considerado “a primeira obra (realizada) da arquitetura desconstrutivista”⁹⁰.

⁸⁷ A exemplo dos projetos Maison Latapie e Cité Manifeste.

⁸⁸ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Soane Medal Lecture*. London: RIBA Books, 2023, p.17)

⁸⁹ PARC de la Villette. *Bernard Tschumi Architects*, Paris, 1982-1998. Disponível em: <https://www.tschumi.com/projects/3>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁹⁰ JONES, Peter Blundell. Parc de La Villette in Paris, France, by Bernard Tschumi. London: The Architectural Review, 2012.

O projeto vencedor é um experimento com “os conceitos de superimposição e dissociação”⁹¹, uma composição de “três sistemas autônomos de pontos, linhas e superfícies” onde foi aplicado o que Tschumi chamou de “método da disjunção”.

Segundo Tschumi, esse método consiste em colocar ênfase na falta de resolução entre os três sistemas, nos modos como eles colidem e interagem, de modo que essas disjunções possibilitem eventos inusitados no espaço. Ele explica: “o sistema de “pontos” dispersos [...] é sobreposto a um sistema de linhas que enfatiza o movimento pelo parque. [...] A arquitetura não é simplesmente sobre espaço e forma, mas também sobre eventos, ações e o que acontece no espaço”⁹².

Em 1985, Tschumi convida o filósofo francês Jacques Derrida, um dos principais pensadores do movimento desconstrutivista da época, para escrever um artigo sobre seu projeto. No texto “La case vid”, Derrida descreve o projeto do La Villette como uma “transarquitetura” ou arquitetura do evento. Não “apenas no sentido de construir lugares onde algo deveria acontecer ou de fazer com que a própria construção seja, como dizemos, um acontecimento. [...] A dimensão do evento está subsumida na própria estrutura do aparato arquitetônico: sequência, série aberta, narrativa, o cinematográfico, dramaturgia, coreografia”⁹³.

Tschumi dividia com Derrida o interesse pela filosofia desconstrutivista e, influenciado pelo cinema e pelo entendimento da arquitetura como algo que procede ou “segue em frente” (moves on), descreve o projeto como algo que é ao mesmo tempo material e abstrato: “por um lado as construções são reais, materiais; por outro, são notações abstratas num processo, elementos meta-operacionais, uma imagem congelada, uma moldura estática num processo de constante transformação, construção e deslocamento”⁹⁴.

As folies são uma série de 25 cubos vermelhos que abrigam os variados programas do projeto. Cada folie é um pouco diferente da outra, sendo o resultado de um processo determinado de alterações dos cubos originais (10,8 metros), incluindo subtração, perfuração, adição,

⁹¹ TSCHUMI, Bernard. Parc de la Villette, Paris. In: *Deconstruction in Architecture*. London: Architectural Design, vol. 28, 1998, p. 33.

⁹² TSCHUMI, 1998, p. 35.

⁹³ DERRIDA, Jacques. *La Case Vide: La Villette*, 1985. London: AA Files, 1986, p. 65.

⁹⁴ TSCHUMI, 1998, p. 38.

alongamento e recorte. Espalhadas em uma grelha ortogonal de 120 metros que cobre todo o parque, as folies formam um conjunto repetitivo, porém fragmentado.

“O nome folie evoca as ‘follies’ encontradas nos jardins Ingleses e Franceses do século XVIII. Estruturas “com significado simbólico ou sabor meramente exótico, aludindo à ideia de viajar por pontos díspares do espaço e do tempo num jardim”⁹⁵. Em francês *folie* significa loucura, um outro significado atribuído ao projeto que, em sua disjunção, é “um campo de contradição e eventos conflitantes que nega a ideia de uma coerência pré-estabelecida”⁹⁶.

O desconstrutivismo foi um movimento que marcou o pensamento e a produção da arquitetura nos anos 80 e culminou na exposição “Deconstructivist Architecture”, que aconteceu no MoMA em 1988. A exposição reuniu o trabalho de arquitetos⁹⁷ da época que trabalhavam com o tema da “desconstrução” na arquitetura. O que era comum entre as diversas equipes participantes, era o questionamento do movimento moderno, incluindo noções como unidade, harmonia, simetria etc., que pareciam não fazer sentido em face a um mundo que se mostrava cada vez mais caótico e fragmentado.

Como no exemplo do Parque de la Villette de Tschumi, o projeto “desconstrutivista” foi um experimento de acomodação do caos urbano em espaços aparentemente caóticos. Os diversos pontos, linhas e curvas sobrepostas tinham o objetivo de representar, mas também dar espaço e lugar à desordem.

O que aproxima o discurso de Tschumi com o de Lacaton e Vassal não são tanto as questões filosóficas da arquitetura, mas o entendimento do espaço público do parque e da praça como plataforma de apropriação cultural. Em 2002, eles venceram o concurso para o centro de criação contemporânea, sendo que o Palais de Tokyo apresentou como principal referência do seu projeto uma imagem da praça Jemaa el-Fna em Marrakech⁹⁸.

⁹⁵ FABRIZI, Mariabruna. Autonomous Neutral Objects: The Combinatorial Models of La Villette’s Folies. *Socks*, [s. l.], 29/12/2014. Disponível em: <https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

⁹⁶ DERRIDA, 1986, p. 66.

⁹⁷ Organizada por Mark Wigley e Philip Johnson, com a participação de Bernard Tschumi, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Frank Gehry, Peter Eisenman, Rem Koolhaas e Zaha Hadid.

⁹⁸ Os arquitetos que moravam na África nos anos 80 e foram inspirados pela arquitetura e o espaço urbano do continente.

O conceito do projeto foi uma analogia direta a esse espaço público histórico multifuncional no Marrocos: uma praça, um lugar de troca, um mercado onde tradições são praticadas, transmitidas, negociadas e reinventadas diariamente. A analogia feita por Lacaton e Vassal é sobretudo de um grande espaço informal e generoso, caracterizado por um fluxo intenso e contínuo de atividades variadas ao longo do dia e durante a noite. Um lugar de mistura, de encontros e desencontros entre habitantes locais, trabalhadores e vendedores ambulantes, artistas, dançarinos, contadores de histórias, animais e visitantes turistas, animais.

A referência da praça ilustrou, como uma “imagem de pensamento”, o lugar que Lacaton e Vassal desejavam realizar, “sempre cheio de atividade e eventos, sempre vivo, sempre mudando”⁹⁹ – assim deveria ser também o Palais de Tokyo. As fotos da Jemaa el-Fnaa e do Palais de Tokyo em uso os retratam como cenários e plataformas de acumulação da vida urbana quase como em fotomontagens.

Lacaton e Vassal usaram a técnica da fotomontagem¹⁰⁰ para representar a ideia inicial do projeto. Ao invés de renderizações, a equipe de arquitetos produziu simples colagens nas quais eles adicionaram pessoas e atividades sobre fotos do espaço existente do museu. Trata-se de uma técnica que explicita a intenção de utilizar o máximo possível da estrutura existente, adicionando somente aquilo que for necessário.

3.4. Terreno Vago + Espaço Extra

Em 2002, mesmo ano da inauguração do Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud escreve o texto “Postproduction”, no qual ele elabora sobre o conceito de “objet trouvé” ou “readymade” na arte contemporânea em relação a termo “pós-produção” usado sobretudo no vocabulário técnico audiovisual.

⁹⁹ LACATON; VASSAL, 2012, p. 109.

¹⁰⁰ Ver Imagens B3.

Pós-produção “refere-se ao conjunto de processos aplicados ao material gravado: montagem, edição, inclusão de outras fontes visuais ou sonoras, legendagem, locução e efeitos especiais”¹⁰¹. Segundo Bourriaud, a arte contemporânea se relaciona com esse processo de pós-produção que acontece no cinema na medida em que os trabalhos consistem, em muitos casos, no processo de “inserir um objeto em um novo cenário, considerá-lo personagem de uma narrativa [...] que estende e reinterpreta narrativas anteriores”¹⁰².

No segundo capítulo do texto intitulado “Mercado das pulgas: a forma dominante de arte dos anos noventa”, Bourriaud questiona: por quais motivos “o mercado se tornou a referência onipresente nas práticas artísticas contemporâneas?”. E diz que é porque ele “primeiro representa uma forma coletiva, um conglomerado desordenado, proliferante e infinitamente renovado que não depende do comando de um único autor: um mercado não é desenhado, é uma estrutura unitária composta por múltiplos signos individuais. E segundo, esta forma (no caso do mercado de pulgas) é o locus de uma reorganização da produção passada. Por fim, incorpora e materializa os fluxos e relações que tendem à descorporificação com o aparecimento das compras online”¹⁰³.

No texto, Bourriaud cita artistas contemporâneos como Rirkrit Tiravanija, Haim Steinbach e Jason Rhoades, que, de modos diversos, replicam a ideia de mercado em seus trabalhos, em um entendimento da arte como objeto re-usado, reciclado e também como momento de encontro e troca física e corporal.

“Não se trata mais de elaborar uma forma a partir de uma matéria-prima bruta, mas de trabalhar com objetos que já estão em circulação no mercado cultural. [...] uma nova paisagem cultural marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, que têm a função de selecionar objetos culturais e inseri-los em novos contextos”¹⁰⁴.

O mercado (das pulgas) assim descrito por Bourriaud é muito semelhante à praça marroquina Jemaa el-Fnaa usada por Lacaton e Vassal como referência no primeiro concurso do Palais de

¹⁰¹ BOURRIAUD, 2002, p. 16.

¹⁰² BOURRIAUD, 2002, p.19.

¹⁰³ *Ibid.*, p.28.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.16

Tokyo. De fato, eles se conheciam e estavam trabalhando juntos nesse projeto, já que Nicolas Bourriaud e Jérôme Sans foram os primeiros diretores do Palais de Tokyo, nomeados em 1999, na ocasião do lançamento do projeto pela então ministra da Cultura e Comunicação francesa Catherine Trautmann.

Com a ideia de destinar parte do edifício da ala oeste do complexo à promoção da arte contemporânea, Bourriaud e Sans, então curadores e críticos de arte, foram figuras cruciais no processo de configuração da instituição, incluindo o processo de seleção da equipe de arquitetos¹⁰⁵.

As ideias de praça e do mercado, na arte e na arquitetura, trabalhadas por Bourriaud e por Lacaton e Vassal simultaneamente, se converteram no projeto do Palais de Tokyo. Uma instituição que se autodenomina “*friche* com ares de palácio”, “anti-museu em permanente transformação”, “bairro de arte contemporânea”, “território de onde emerge o inesperado”¹⁰⁶.

O termo *friche* em francês significa terreno baldio, abandonado, selvagem. A ideia de um terreno baldio a ser apropriado e ocupado dentro de um “palácio” no centro de Paris soa absurda, uma contradição em si que é a raiz do sucesso e da decadência desse projeto. Afinal, longe de ser uma operação de requalificação de zonas periféricas, o Palais de Tokyo está localizado em um dos bairros mais centrais de Paris, na colina de Chaillot.

Na França, outro exemplo de transformação de um edifício existente e obsoleto em centro cultural é o “La Friche La Belle de Mai”, em Marseille. Conhecidos como “tiers-lieux” ou terceiro-espço, esses projetos são iniciativas do setor público francês de regeneração de edifícios abandonados e sem utilização em espaços culturais¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Vassal afirma que “estávamos interessados no trabalho de Bourriaud e Sans como curadores. Estava claro que, como eles seriam os diretores do centro de arte contemporânea, deveríamos entender sua abordagem em relação a arte. A grande questão, no entanto, era o local, o edifício” (LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Conversa com Enrique Walker. In: LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Lacaton & Vassal: espacio libre, transformación, habiter*. Barcelona: Fundación ICO, 2021, p. 15).

¹⁰⁶ THE PALAIS de Tokyo. *Palais de Tokyo*, Paris, [2025]. Disponível em: <https://palaisdetokyo.com/en/le-palais/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

¹⁰⁷ QU’EST-CE qu’un tiers-lieu? *France Tiers Lieu*, France, [2025]. Disponível em: <https://francetierslieux.fr/quest-ce-quun-tiers-lieu/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

Hoje na França existem cerca de 800 “tiers-lieux”, sendo que o La Friche de Marseille foi um dos primeiros. Seu projeto, iniciado em 1995, foi liderado pelo arquiteto francês Jean Nouvel, que atuou não como *designer*, mas como presidente da organização de gestão sem fins lucrativos. A ideia era que a ocupação da antiga fábrica de tabaco funcionasse como “motor de mudanças urbanas e (também) como experiência urbana em si”. Trata-se de uma combinação entre “abundância espacial e escassez econômica, criada pelo desaparecimento das indústrias portuárias, tornou o modelo dos ‘terceiros lugares’ na estratégia chave do projeto público-privado de regeneração urbana”¹⁰⁸.

Palais de Tokyo e La Friche são de fato parecidos: suas fotos lado a lado são evidência disso¹⁰⁹. Além dos espaços e estruturas existentes, o programa oferecido também é semelhante: “exposições, eventos, filmes, música, moda, livraria, café-restaurante, lojas”¹¹⁰. O que os diferencia é o tamanho (22.000 e 100.000m²) e a relação com a esfera urbana: Palais é um espaço sobretudo interior; Friche é aberto e permeável, do pavimento térreo ao terraço na cobertura.

Além disso, o centro de Marseille tem um programa mais ativo de residência de artistas¹¹¹. Seguindo a mesma tentação e, inclusive, apropriando-se do mesmo nome, o Palais de Tokyo lançou em 2023 o programa “The Friche”, destinado a residências, “um local coletivo de trabalho, reflexão, produção e encontros de artistas”¹¹².

O diálogo entre esses grandes projetos públicos de regeneração, requalificação etc. e a produção artística pode ser lido a partir do argumento da economia de recursos. Trata-se de um princípio que parece ser frutífero na junção entre o popular e o institucionalizado.

¹⁰⁸ L’HISTOIRE de la Friche. *Friche la Belle de Mai*, Marseille, [2025?]. Disponível em: <https://www.lafriche.org/la-friche/histoire/#:~:text=En%201995%2C%20c'est%20avec,agent%20indispensable%20du%20d%C3%A9veloppement%20urbain>. Acesso em: 13 mar. 2025.

¹⁰⁹ Ver imagens B4.

¹¹⁰ PALAIS de Tokyo, site de création contemporaine. *Lacaton & Vassal*, Paris, 2012-2014. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20#>). Acesso em: 13 mar. 2025.

¹¹¹ BINGHAM-HALL, John. La Friche la Belle de Mai extension in Marseille, France by Kristell Filotico and Atelier Roberta. *The Architectural Review*, [s. l.], 20/06/2022. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/buildings/la-friche-belle-de-mai-extension-in-marseille-france-by-kristell-filotico-and-atelier-roberta>. Acesso em: 13 mar. 2025.

¹¹² THE FRICHE. *Palais de Tokyo*, Paris, [2025]. Disponível em: <https://palaisdetokyo.com/en/lieu/the-friche/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

Além da falta de recursos, o fator que mais diferencia esses centros culturais dos museus tradicionais é o fato de não possuírem coleções permanentes, o que permite uma maior flexibilidade e informalidade programática. Outro fator é a conformação administrativa dessas instituições que também é diferente daquela dos museus: o Palais de Tokyo, por exemplo, não possui departamento de conservação, que na França, dá origem a importantes cargos geridos pelas “pessoas que tomam conta do patrimônio cultural do país”¹¹³.

O jogo entre a real falta de recursos financeiros e a “estética” do informal e popular se encontram no Palais de Tokyo. Nesse caso específico, o fato de que o edifício estava semi-demolido foi a chave da operação. O “terreno baldio” foi tratado como patrimônio, e pode-se dizer que o projeto de Lacaton e Vassal foi quase de preservação do *estado de escassez*, de obra inacabada. Fotos de edifício “em obras” mostram o cuidado na restauração do seu estado de ruína¹¹⁴.

Originalmente concebido para ser um museu, o edifício do Palais de Tokyo já possuía a infraestrutura necessária para abrigar exposições e eventos culturais, incluindo as claraboias para iluminação natural. Sua estrutura flexível acomodou diversas instituições culturais ao longo dos anos, até quando, em 1998, o projeto do que seria o Palais du Cinéma foi abandonado pela metade. Daí o estado de semi ruína em que o edifício foi encontrado, e se encontra de certo modo até hoje, sobretudo internamente, com as paredes descascadas, os revestimentos pela metade, as estruturas expostas etc.

Sendo o orçamento do concurso muito baixo (3 milhões de euros) e o tempo estipulado para abertura do centro cultural limitado (2 anos)¹¹⁵, a equipe do projeto argumentou pela reutilização máxima do edifício existente, com intervenções mínimas e necessárias relativas à segurança da estrutura e ao cumprimento de normas de proteção contra incêndio, circulação etc. Com essa estratégia econômica, a proposta da equipe de Lacaton e Vassal conseguiu incluir uma área de 8.700m² dentro do orçamento disponível, sendo que a competição previa a reabertura de somente 5.000m², e o edifício tem um total de 22.000m².

¹¹³ Conversa com Inácio Luiz, que foi responsável pela visita guiada arquitetônica do Palais de Tokyo.

¹¹⁴ Ver imagens B4.

¹¹⁵ LACATON; VASSAL, 2021.

No texto “Economy and Excess” (2011), Tom Vandeputte discute projetos recentes de Lacaton e Vassal com foco na questão do “espaço extra” ou “surplus”. Segundo Vandeputte, nessa estratégia usada pelos arquitetos, o projeto vira um “subproduto” de uma equação econômica programática cujo objetivo é “construir a quantidade máxima de espaço dentro de um determinado orçamento”¹¹⁶.

As estratégias usadas para atingir esse espaço excedente são primeiro a ocupação máxima do lote – em termos de volume, afastamentos e alturas – e segundo o “rigoroso uso de materiais e sistemas de construção econômicos”¹¹⁷. Vandeputte conclui dizendo que o grande valor desses espaços adicionais está no fato de eles permanecerem “indeterminados em virtude de sua localização fora do programa dado: sua apropriação não é especificamente prescrita arquitetonicamente, mas permanece aberta à iniciativa de futuros habitantes”¹¹⁸.

Nos projetos estudados por Vandeputte, a dimensão desse “espaço extra” varia, chegando até a ser o dobro do espaço com programa definido, como nos casos do FRAC Dunkerque e da Casa Latapie. Nesses exemplos, o “espaço extra” assume uma autonomia própria, não funcionando simplesmente “como um suplemento a uma falta original, ampliando algo que era muito pequeno em primeiro lugar”¹¹⁹. Ele adquire sobretudo uma qualidade mais “disruptiva”, “o espaço duplicado nega a seus habitantes a possibilidade de recuar para formas convencionais de apropriação e exige que eles projetem imaginativamente novas formas de habitação”¹²⁰.

A generosidade do espaço – em sua dimensão física e escala – é uma questão chave para sua indeterminação e flexibilidade de uso, para além da questão dos acabamentos inacabados. Em entrevista com Massimo Faiferri, Jean-Philippe Vassal diz que “parece que, hoje, os espaços são extremamente restritos e o que realmente precisamos é abri-los para dar mais liberdade”¹²¹.

¹¹⁶ VANDEPUTTE, Tom. Economy and Excess: Three Recent Projects by Lacaton and Vassal. *OASE*, n. 85, Rotterdam: Nai 010, 2011, p. 106.

¹¹⁷ *Ibid.*, p.106.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.106.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.108.

¹²⁰ *Ibid.*, p.109.

¹²¹ LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Seeking reality. Entrevista com Massimo Faiferri. In: FAIFERRI, Massimo. *Re-Invent: Reuse and transformation in Lacaton & Vassal’s architecture*. Europe: LIStLab, 2018, p. 218.

Em outra entrevista com Marc-Christoph Wagner, Anne Lacaton diz: “olhamos para o passado e o apreciamos, mas também queremos trazê-lo para o presente e até o futuro. [...] vemos o existente não tanto com algo a ser preservado mas como um recurso a ser trabalhado”¹²².

Sobre a relação entre o passado e o futuro do edifício, Vassal adiciona que fazer arquitetura “é também contar uma história. Uma história para ser continuada, que pode ser mudada. O Palais de Tokyo também funciona assim. Contamos uma história para explicar algo, as pessoas também podem dar uma interpretação diferente, e a história pode ser continuada”¹²³.

Segundo Lacaton, a riqueza de um projeto em um edifício existente, como no exemplo do Palais de Tokyo, está justamente na combinação entre aquilo que deve ser mantido e aquilo que deve ser transformado. No caso do centro cultural, os arquitetos ainda tinham a convicção de que “não precisariam acrescentar muito, pois os artistas viriam”¹²⁴, ou seja, o espaço da arquitetura não estaria nunca acabado, mas seria continuamente reinventado em cada exposição.

Voltando ao argumento da “pós-produção” de Bourriaud, o Palais de Tokyo pode ser descrito como um projeto negativo de um *readymade*, ou seja, não como um objeto do cotidiano que é colocado em um contexto estranho como um museu; mas um museu, ou, no caso, o centro cultural, que é transformado no habitat natural do “object trouvé” cotidiano. Um espaço de experimentação das possibilidades de aproximação entre a arte e a vida no século XXI, como colocado por Lacaton: “um edifício como praça, só que interna e sem árvore”¹²⁵.

3.5. Interior + Interpolação

¹²² ANNE Lacaton interview: Always add. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (20min). Publicado pelo Canal Louisiana Channel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=evqj_ICSjKo. Acesso em: 13 mar. 2025.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

Lacaton e Vassal afirmam: “nunca pensamos em termos de forma. Estamos mesmo interessados nos processos de transformação, adição, expansão, superimposição”¹²⁶. Segundo os arquitetos, em seus projetos, a forma é o resultado das possibilidades de ocupação máxima do terreno, como área de projeção, afastamentos, altura máxima, declividade etc. Essa atitude pode ser considerada “uma rejeição radical das tarefas tradicionais do arquiteto com relação à composição formal”. Nesse sentido, uma arquitetura pensada “de dentro para fora”¹²⁷.

O edifício do Palais de Tokyo “estava limpo e bem conservado por fora, mas por dentro estava em estado de ruína [...] um grande vazio [...] uma escala tão grande, como uma paisagem mais do que um edifício. [...] que foi abordada como um espaço externo mais do que interno”¹²⁸.

Nesse sentido, como afirmado pelos arquitetos, o Palais de Tokyo é um espaço interno que foi “pensado como externo”: sua arquitetura é uma interiorização do urbano. Não existe uma interdependência direta entre o espaço dentro do centro cultural e o espaço fora da cidade ao seu redor. De certo modo, seu interior nega a “Paris das luzes e dos monumentos” em favor de uma Paris dos submundos e da contracultura.

No projeto “Non-Stop City”¹²⁹ (1968-72), o grupo italiano Archizoom¹³⁰ investiga essa questão da interiorização do espaço urbano, levantando possíveis cenários utópicos resultantes do fenômeno. O projeto representa um sistema no qual urbano rural coexistem, sem que haja limites entre interior e exterior, ou entre aquilo que é artificial e natural. Assim como descrito por Andrea Branzi, a “Non-Stop City” é uma “ecologia do mundo artificial”, uma “Amazônia high-tech”¹³¹.

¹²⁶ ANNE Lacaton e Jean-Philippe Vassal, Prêmio Pritzker de Arquitetura de 2021. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2’30”). Publicado pelo canal ArchDaily. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6hcT8H0q9-M>. Acesso em: 02 abr. 2025.

¹²⁷ VANDEPUTTE, 2011, p. 105.

¹²⁸ LACATON; VASSAL, 2021, p. 15.

¹²⁹ Publicado pela primeira vez na revista Casabella (n. 350-351) em 1969.

¹³⁰ O movimento “radical” foi trabalhado por Florentino, de diferentes formas, no tema do fim da relação entre cidade e arquitetura e entre arquitetura e objetos. Formado por Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario e Lucia Bartolini.

¹³¹ BRANZI, 2020, p. 293-94 .

Branzi, um dos integrantes do grupo Archizoom, afirma que a “Non-Stop City não é um projeto, mas sim um nível radical de representação da cidade contemporânea, como realidade aparentemente hiper-expressiva mas, na verdade, substancialmente catatônica, porque é fruto da repetição infinita de um sistema político alienante e sem destino. Nestes lugares neutros, e dentro de seus grandes espaços interiores, se desenvolve, no entanto, uma energia social irreprimível que contamina todas as funções, criando uma paisagem híbrida de grande complexidade e de baixíssima especialização. A ‘cidade sem arquitetura’ se apresenta como um território agrícola, estruturado mas cambiante de acordo com o desenrolar de seus ciclos vitais”¹³².

Como explicado por Branzi, “a cidade sem arquitetura” não é mais definida por parâmetros como iluminação e ventilação natural. Mas, como nas grandes fábricas e shoppings centers comerciais, se tornam “organismos ventilados e iluminados artificialmente e, portanto, dotado de dimensões teoricamente infinitas”. Branzi continua afirmando que da aplicação dessas lógicas e critérios de organização espacial totalmente artificiais emergiu uma forma de cidade “inexpressiva” e “aderente à lógica quantitativa da economia contemporânea”¹³³.

Ou seja, a “Non-Stop City” é uma representação da “cidade sem qualidade para um homem sem qualidade, [...] uma arquitetura não figurativa, para uma sociedade não figurativa, que já não tem uma forma externa mas infinitas formas interiores”. A cidade vira, então, a tradução espacial da lógica imaterial infinita do mercado.

A crítica do urbano pelo grupo italiano se fundamenta no entendimento de que, se um dia a cidade foi o “berço do progresso”, hoje ela pode ser considerada “o setor mais atrasado e confuso do Capital”. Em um mundo onde “o uso da mídia eletrônica toma o lugar da práxis urbana direta, [...] a metrópole deixa de ser um ‘lugar’, para se tornar uma ‘condição’”¹³⁴.

Archizoom expõe a incompatibilidade entre a arquitetura “tradicional” feita de “qualidades” com o mundo econômico atual regido por parâmetros exclusivamente “quantitativos”. A

¹³² BRANZI, 2006, p. 78.

¹³³ *Ibid.*, p.79.

¹³⁴ *Ibid.*, p.78.

“Non-Stop City”, nesse sentido, representa essa ideia crítica de cidade “enquanto um grande e único espaço interior, artificialmente condicionado e iluminado”¹³⁵.

Para ilustrar a ideia, Branzi e seus colegas produziram maquetes em forma de caixa, que, como dioramas, são réplicas de diferentes paisagens e cenários que configurariam essa cidade imaginária em miniatura. Dentre outras formas gráficas utilizadas pelo grupo, como as plantas desenhadas com caracteres de máquina de escrever, as maquetes são o meio que ilustra de forma mais clara e precisa o projeto¹³⁶. As caixas são revestidas internamente com espelhos nos quatro lados, que “refletem e multiplicam as imagens ad infinitum, além dos limites da arquitetura e do espaço interior”¹³⁷.

O Palais de Tokyo se assemelha à caixa fechada da maquete do “Non-Stop City”, como um mundo em miniatura alheio ao que sucede do lado de fora. A fotografia da cobertura do centro cultural com as claraboias iluminadas à noite mostra a Torre Eiffel no fundo da paisagem, fazendo ver a proximidade e sobretudo deixando evidente a distância entre os elementos dentro da mesma cidade.

Como mencionado por Lacaton e Vassal, existe uma negação intencional da ideia de unidade e forma da arquitetura no projeto. Segundo eles, o trabalho feito ali foi de “acumulação”, como em um “inventário” minucioso, de aproximação e entendimento sobre cada parte do edifício separadamente.

Ao afirmar que “acabamentos nunca foram considerados”¹³⁸, a dupla de arquitetos afirma que a qualidade do espaço não foi pensada em termos estéticos padronizados, mas, retornando à questão do “espaço extra” – a razão pela qual eles venceram o concurso –, o projeto foi pensando sobretudo em termos quantitativos – precisamente a lógica que rege a produção do espaço construído, assim como abordado no “Non-Stop City”.

¹³⁵ *Ibid.*, p.70.

¹³⁶ Ver imagens no livro “Modernità debole e diffusa” (BRANZI, 2006, p. 70-81).

¹³⁷ BRANZI, 2006, p. 70.

¹³⁸ LACATON; VASSAL, 2021, p. 18.

O “espaço extra”, superdimensionado, oferece “possibilidade de uso”, um “plus” em que o usuário, como um “nômade no edifício” habita o espaço interior e pode decidir “se quer sol, luz, sombra, escuro, etc.”¹³⁹. Dentro dessa grande infraestrutura urbana flexível e multifuncional, as esferas do individual e do coletivo, do público e do privado, se sobrepõem.

Programas específicos, como espaço de exposição, circulação, descanso e lazer, se misturam. O antigo museu torna-se um “bairro das artes contemporâneas”: com “horários excepcionalmente longos [...] as pessoas gostam de desacelerar e passar o tempo neste lugar”¹⁴⁰.

A dialética entre espaço interno e externo na arquitetura pode ser relacionada com as noções de fragmentos e intervalo na montagem. O interior labiríntico do Palais de Tokyo, por exemplo, pode ser entendido como um intervalo urbano. Mais do que o espaço ou vazio entre dois destinos ou fragmentos, o Palais de Tokyo é um deslocamento, uma descontinuidade na cidade, na qual o visitante “se isola do exterior e entra em outro mundo”¹⁴¹.

Em “Quando as imagens tomam posição” (2009), Georges Didi-Huberman fala sobre o conceito de intervalo, que ele chama de “interposição” na montagem, afirmando que “a montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento [...]. É no intervalo desses deslocamentos que o “segundo plano” se revela”¹⁴². Ou seja, a interposição seria um momento de sobreposição entre dois fragmentos, a exemplo do espaço do urbano e o do centro cultural, no qual um terceiro fragmento se revela.

A leitura da montagem feita por Didi-Huberman está relacionada ao entendimento da história como um organismo a ser manipulado, desmontado e remontado, para que se possam “criar intervalos e descontinuidades” de elucidação sobre o presente. Didi-Huberman enfatiza a importância dos anacronismos nesses procedimentos de montagem histórica, que significa ter a mente no presente ao olhar para o passado. Segundo ele, é preciso “expor, além das

¹³⁹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁰ PALAIS de Tokyo, site de création contemporaine. *Lacaton & Vassal*, Paris, 2012-2014. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20#>. Acesso em: 13 mar. 2025.

¹⁴¹ LACATON; VASSAL, 2012, p. 108-109.

¹⁴² DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 123.

narrativas, dos fluxos e das singularidades eventuais [...] as anacronias [...] dos elementos que compõem cada momento da história [...] se manter constantemente no limiar do presente”¹⁴³.

Quando Lacaton e Vassal perguntam “por que paredes brancas? Artistas querem paredes brancas?”, eles estão de certo modo desconstruindo o paradigma do museu como um “cubo branco”, e, ao mesmo tempo, reconstruindo a relação entre a cidade e o centro cultural. Trata-se de um modo de pensar e fazer a cidade “oposto ao do planejamento urbano, começando pelo espaço interior, da escala das pessoas [...] de dentro para fora”¹⁴⁴.

Em 2003, a artista brasileira Rivane Neuenschwander fez uma exposição solo no Palais de Tokyo, chamada “Superficial Resemblance”. Em uma das obras, a artista coloca uma escada pré-fabricada de metal, dando acesso de uma das salas de exposição a uma janela bem alta. A janela, que normalmente serve a funções técnicas de ventilação e iluminação natural do espaço, assume uma dimensão epistemológica com a escada de Neuenschwander. Através de um buraco, a janela mostra que existe um mundo lá fora, e que, de dentro do Palais de Tokyo, é possível avistar, inclusive, a Torre Eiffel.

A artista explica a obra dizendo que, ao visitar o espaço do centro cultural, percebeu que um dos panos de vidro da longa janela linear zenital tinha sido acidentalmente deixado translúcido, ao passo que os outros eram tapados com um filtro opaco. Neuenschwander afirma que foi “esta arquitetura negligenciada, esta falha no acabamento final, este acidente histórico, que serviu para enquadrar nada menos que o monumento mais importante da cidade [...] a janela também criava um link entre interior e exterior”¹⁴⁵. Ao comentar sobre a obra de artistas brasileira, Vassal aponta que “é muito importante variar de pontos de vista”¹⁴⁶.

A escada de Neuenschwander é uma rota de escape do cárcere do espaço institucional, revirado para dentro de si mesmo, um choque de realidade para aqueles perdidos no

¹⁴³ *Ibid.*, p. 121.

¹⁴⁴ ANNE Lacaton interview: Always add. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (20min). Publicado pelo Canal Louisiana Channel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=evqj_ICSjKo. Acesso em: 13 mar. 2025.

¹⁴⁵ NEUENSCHWANDER, Rivane. Pour un Palais des Arts de L’image. Entrevista com Akiko Miki. In: SIMONNOT, Nathalie. *L’Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012, p. 146.

¹⁴⁶ LACATON; VASSAL, 2012, p. 108.

submundo da arte. Ao estabelecer um limiar de diálogo entre o dentro e o fora, a escada oferece a possibilidades de escolha: entrar ou sair?

3.6. Labirinto + Estranhamento

Mesmo sendo um edifício construído especificamente para abrigar um museu, desde o início, o Palais de Tokyo sofreu críticas em relação à adequação dos seus espaços para exposições de arte. Uma delas afirmava que “os espaços tortuosos do andar térreo inferior e superior, complicava o trabalho dos funcionários e confundia os visitantes [...] que prestavam menos atenção nas obras de arte do que nos seus pés por causa do número de degraus”¹⁴⁷. Outra crítica apontava que “de fato, localizado em um morro como era, já na entrada do museu, visitantes de derraparam com uma escada subindo e outra descendo”¹⁴⁸. E mais uma dizia que “o grande número de paredes curvas causou problemas de museografia. [...] A discrepância e flutuação de luz entre um quarto interrompia a experiência museográfica do visitante [...], alguns quartos eram muito baixos, outros muito altos, [...] extremamente quente no verão e congelante no inverno”¹⁴⁹.

A edição especial da revista “Palais” (2012) relata toda história edifício, incluindo fotos antigas do museu que mostram como “a arquitetura e a configuração dos espaços eram um grande desafio para expor a coleção do Museu Nacional de Arte Moderna [...] halls, escadas, recepções e áreas de circulação eram usadas em condições estranhas”¹⁵⁰.

Curiosamente, o primeiro museu construído para o fim específico de expor obras de arte na cidade de Paris abriu suas portas já com contratemplos. Além de espaços escuros, vastos,

¹⁴⁷ MINNAERT, Jean-Baptiste. Un Palais pour deux Musées d’Art Moderne. In: SIMONNOT, Nathalie. *L’Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012, p. 32.

¹⁴⁸ SCHULMAN, Didier. Mon cher ami, ce n'est pas moi qui ai construit le Musée d’Art Moderne, ni moi non plus qui en ai choisi l’emplacement. In: SIMONNOT, Nathalie. *L’Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012, p. 37.

¹⁴⁹ MINNAERT, 2012, p. 32.

¹⁵⁰ SCHULMAN, 2012, p. 44.

curvos e desnivelados, houve o fato de que a obra do edifício nunca foi completamente finalizada. E, como contado na revista, desde a Expo 1937, devido à falta de tempo e dinheiro, “soluções questionáveis” foram usadas nas instalações do museu que foi inaugurado sem sistema de ar condicionado e com aquecimento precário.

Depois da transferência da coleção do museu para o Beaubourg em 1977, outros usos foram experimentados ali e o espaço foi sendo habitado de diferentes maneiras. Como relatado na revista, o espaço foi sendo metamorfoseado, tendo passado por momentos críticos como espaço de exposição, a exemplo das fotografias que mostram quadros pendurados na porta da escada de incêndio e no patamar da escada¹⁵¹.

Em 1982, funcionou ali o Centro Nacional de Fotografia, criado pelo então ministro da cultura, Jack Lang. O projeto tinha a intenção de “subir o status da fotografia para aquele das artes maiores”¹⁵². Outras imagens históricas mostram, por exemplo, fotografias reproduzidas em grandes escalas e estampadas em superfícies curvas entre os pilares circulares do espaço de exposição¹⁵³.

Em 1991, foi iniciado o projeto para o Museu do Cinema, idealizado pelo então diretor da Cinemateca Francesa, Dominique Païni, e desenvolvido pela firma Architectural Action. Païni vê grande potencial na proximidade antagônica entre o Palais de Tokyo e o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, e afirma que “com suas duas asas simétricas, o edifício é fundado na noção de dualidade, reflexão, reprodução, etc. Para mim, a sua arquitetura parecia a expressão ontológica do aparato cinematográfico”¹⁵⁴.

Segundo Païni, não somente a existência de salas de cinema dentro do complexo o tornavam ideal para abrigar o Museu do Cinema, mas sua própria escala e configuração, um “edifício cinemático”. Apesar do entusiasmo com o projeto, a obra Museu do Cinema foi abandonada

¹⁵¹ Ver imagens B5.

¹⁵² DELPIRE, Robert. *La Photographie Exposée*. Entrevista com: Frédéric Grossi e Vincent Simon. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012, p. 79.

¹⁵³ Ver Imagens B5.

¹⁵⁴ PAÏNI, Dominic. *Exposer du Temps*. Entrevista com Frédéric Grossi e Vincent Simon. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012, p. 88.

dois anos depois, ficando em um estado de inacabamento que virou o que hoje é o Centro de Arte Contemporânea Palais de Tokyo.

Lacaton e Vassal também falam da qualidade cinemática do edifício como “rua, galeria comercial, onde tudo é sobre circulação [...], em um mercado aberto, assim como em uma praça pública, as paredes não são importantes, o que prevalece são as oportunidades de movimento”¹⁵⁵.

As paredes inacabadas deixadas descascadas, de certa forma, replicam o espaço exterior da cidade dentro do interior do centro cultural – como se o esqueleto exposto da estrutura assumisse profundidade, assim como as paredes espelhadas da “Non-Stop City”. O não acabamento, a incompletude, também remete à ideia de infinitude e continuidade.

Como em um labirinto, há “uma verdadeira paisagem”, uma “reinterpretação da caverna”¹⁵⁶ na qual os artistas podem deixar marcas nas suas paredes, “já que já não temos montanhas nem natureza, o território agora é a cidade existente”¹⁵⁷. O espaço vai sendo continuamente explorado e redescoberto, literal e figurativamente, por exemplo, escavações nos anos 90 “revelaram algumas surpresas [...] a sala de cinema foi (re)descoberta com a retirada de uma parede não estrutural”¹⁵⁸.

O Palais de Tokyo pode ser interpretado como uma caverna urbana na colina de Chaillot, paisagem contemporânea e residência primitiva. Suas escadas, que sobem e descem, conectam “porão, térreo, primeiro e segundo andar, ático, sótão, etc.”¹⁵⁹ em uma sobreposição entre escalas e instâncias do individual ao coletivo, do usual ao estranho, da obra arte ao cotidiano.

A ideia de espaços interiores cavernosos e labirínticos foi trabalhada pelo arquiteto italiano Giovanni Battista Piranesi na série de gravuras “Carceri D’Invenzione”. Publicadas no século

¹⁵⁵ LACATON; VASSAL, 2012, p. 100.

¹⁵⁶ LACATON; VASSAL, 2018, p. 217.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 217.

¹⁵⁸ ODDOS, Christian. Pour un Palais des Arts de L’image. Entrevista com Frédéric Grossi e Vincent Simon. In: SIMONNOT, Nathalie. *L’Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012, p. 83.

¹⁵⁹ LACATON; VASSAL, 2012, p. 105.

XVIII, essas gravuras são representações de espaços imaginários, ambientes fragmentados, formados por estruturas desconexas em tamanhos e configurações irreais. São imagens que nunca mostram o edifício por inteiro, com sombras acentuadas que enfatizam o contraste da composição e “revelam que o que parecia ser um exterior é na realidade um interior”¹⁶⁰.

Em “La Sfera e il Labirinto” (1977), Manfredo Tafuri escreve sobre essa série de imagens. Ele afirma que “a desintegração absoluta da ordem formal [...] acima de tudo, da perspectiva como um instrumento simbólico para o controle quantitativo do espaço – logicamente também afeta o assunto da obra de Piranesi: a relação entre a história e o presente. De um lado, há o estudo meticuloso e científico dos achados arqueológicos; do outro, a arbitrariedade mais absoluta em sua restituição”¹⁶¹.

Tafuri analisa como Piranesi utiliza o processo de “fragmentação da arquitetura” para questionar a história. Segundo ele, “toda essa fragmentação, distorção, multiplicação e desorganização, além das reações emocionais que pode provocar, nada mais são do que uma crítica sistemática ao conceito de ‘lugar’, realizada por meio dos instrumentos de comunicação visual”¹⁶².

Ou seja, através da fragmentação do próprio conteúdo da arquitetura – pilares, escadas, arcos, pontes etc. –, Piranesi estabelece “uma crítica sistemática ao conceito de ‘lugar’ ou ‘centro’”¹⁶³. Em sua “estrutura teoricamente infinitamente expansível, a independência das partes e sua montagem não obedecem a nenhuma outra lei senão a da pura contiguidade [...] constituindo uma espécie de gigantesco ponto de interrogação sobre o significado da composição arquitetônica”¹⁶⁴.

Nas “fantasias arquitetônicas” ou gravuras da imaginação, Piranesi bagunça o passado e reconhece a “contradição como realidade absoluta”. Tafuri descreve a série Cárceres como uma “utopia negativa”, cuja grandeza “reside em sua recusa em estabelecer [...] possibilidades

¹⁶⁰ TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth*. Avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s. Cambridge: MIT Press, 1987, p. 26.

¹⁶¹ TAFURI, 1987, p. 38.

¹⁶² *Ibid.*, p. 27.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

alternativas: na crise, Piranesi parece querer mostrar, somos impotentes, e a verdadeira ‘magnificência’ é acolher livremente esse destino. A dissolução da forma e o vazio dos significados são, portanto, a apresentação do negativo como tal”¹⁶⁵.

Rita Velloso também elabora sobre a redenção contida na obra de Piranesi sobre a questão da ordem do espaço e da coerência histórica. Segundo ela, “o que é decisivo em Piranesi [...] é a ideia da tradição como fragmento, ou seja, o passado como vestígio [...]. A cidade [...] é vista como colagem de fragmentos, pois o ato de projetar não é capaz de definir novas constantes de ordem [...] antes domínio de ordem, a cidade converte-se em domínio do informe e do disforme”¹⁶⁶.

No texto “Piranesi, Or The Fluidity of Space” (1977) Sergei Eisenstein faz um paralelo entre as gravuras dos Cárceres de Piranesi e a montagem cinematográfica. Segundo ele, a “frenesi arquitetural” dessas gravuras segue uma “técnica de explosão extática” dos elementos como escadas, arcos, janelas, pisos, colunas, cordas etc., na qual “os objetos como elementos físicos da própria representação se desintegram (*flown apart*)”¹⁶⁷.

No texto, acompanhado de desenhos analíticos das gravuras, Eisenstein demonstra que as construções vertiginosas de Piranesi se fundamentam no achatamento ou redução da perspectiva. A técnica funciona com a sobreposição de diferentes ângulos de visão intercalados com elementos tipo arcos e colunas. Esses elementos, bem como as visadas em diferentes ângulos e escalas, provocam a distorção lógica espacial e interrompem sua “harmoniosa transição”.

Trata-se de uma lógica de empilhamento, um jogo de proporções alteradas entre distância e escalas. O efeito produzido é o de “conexões quebradas, de espaços independentes dispostos não em termos de uma perspectiva única e ininterrupta, mas como uma sequência de colisões”¹⁶⁸. Os caminhos, interrompidos sequencialmente, produzem um efeito de choque similar àquele construído na sequência de imagens cinematográficas.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁶ VELLOSO, 2023, p. 167.

¹⁶⁷ EISENSTEIN, Sergei. Piranesi, Or The Fluidity Of Space. *Oppositions* n.11, Cambridge, MIT Press, 1977, p. 94.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.105

Um forte diálogo pode ser estabelecido entre as gravuras de Piranesi e as fotos do interior do Palais de Tokyo¹⁶⁹, sobretudo com o não usual espaço de exposição do nível 0. Estruturas, pilares, escadas que se sobrepõem; diferentes momentos históricos e lógicas espaciais simultâneas; visões descentralizadas e com múltiplas perspectivas; sequências fragmentadas, interiores ilimitados, labirintos que representam a dimensão do urbano por meio da arquitetura.

O trabalho de Lacaton e Vassal no Palais de Tokyo pode ser entendido dentro da mesma lógica de uma “nova perspectiva histórica”, de uma montagem histórica. Os arquitetos afirmam que no projeto “olhamos para o passado e o apreciamos, mas também queremos trazê-lo para o presente e até o futuro”¹⁷⁰. “O edifício estava super bem preservado no exterior, mas quando os visitantes entraram, tinham um grande choque. Era importante não perder esta sensação. O interior era o resultado de diversas voltas e reviravoltas”¹⁷¹.

Por meio do método de “nunca retirar, sempre adicionar”¹⁷², a dupla foi capaz de manter esse estranhamento que o interior do edifício provoca, um estranhamento histórico espacial similar àquele provocado pelas gravuras de Piranesi ou o cinema de Eisenstein. A intenção por trás do método é “mostrar que uma forma é o resultado da combinação de infinitos micro-espços, micro-situações; é a adição, a assemblagem e a recomposição dessas formas que criaram o projeto”.

“O cinema é uma instância imaginária, criado a partir da realidade. Pega pessoas e lugares existentes, com os quais cria cenas que depois são colocadas lado a lado. [...] a arquitetura funciona do mesmo modo. [...] Trata-se de olhar para fragmentos de espaço e juntá-los: um pedaço de espaço leva a outro, depois a outro... É uma verdadeira estratégia de colagem, ou mesmo de montagem, voltando ao vocabulário do cinema”¹⁷³.

¹⁶⁹ Ver Imagens B6.

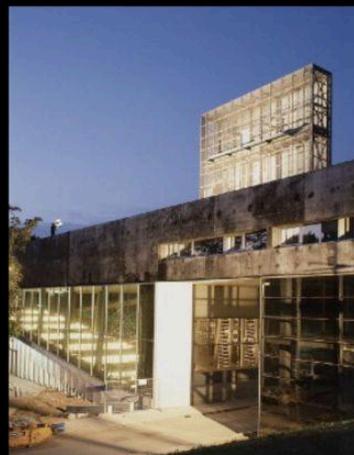
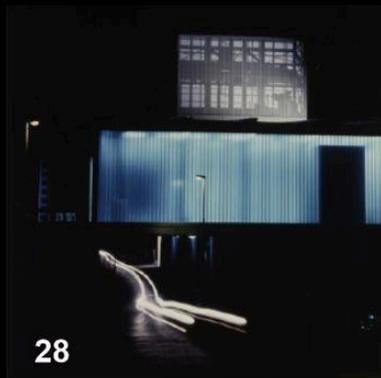
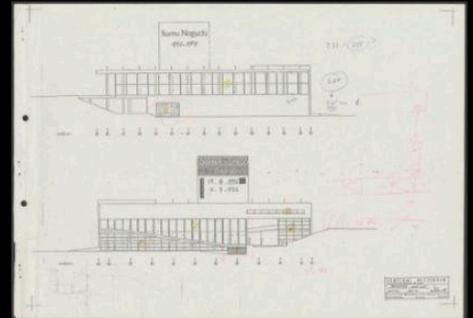
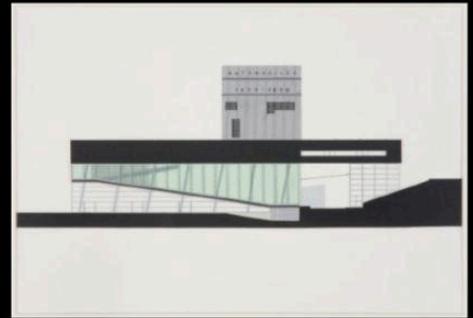
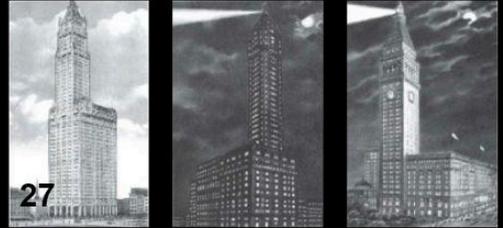
¹⁷⁰ ANNE Lacaton interview: Always add. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (20min). Publicado pelo Canal Louisiana Channel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=evqj_ICSjKo. Acesso em: 13 mar. 2025.

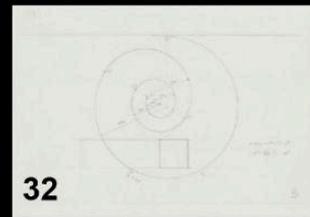
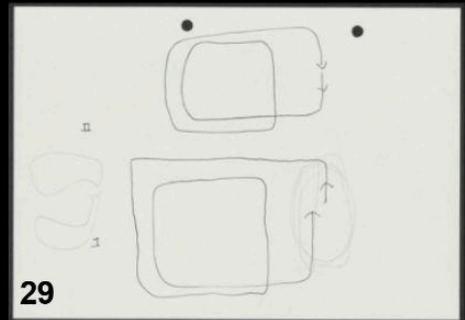
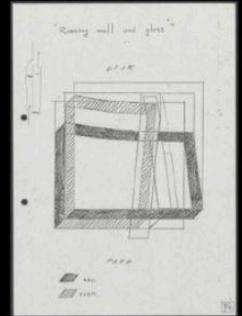
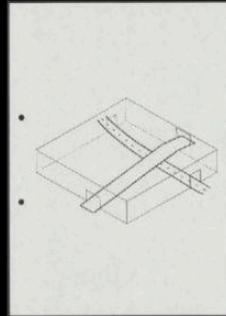
¹⁷¹ LACATON; VASSAL, 2012, p. 100.

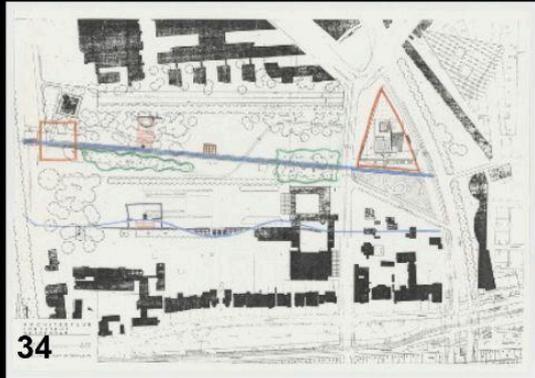
¹⁷² ANNE [...], 2018.

¹⁷³ LACATON; VASSAL, 2012, p. 108-109.

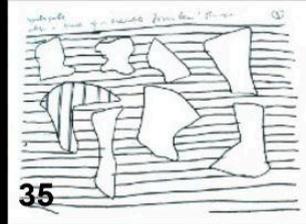
4. KUNSTHAL, Arquitetura Cinemática



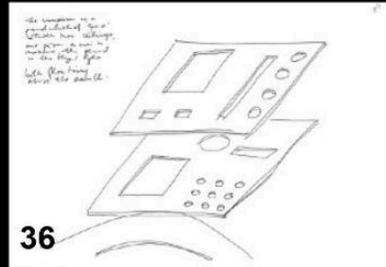




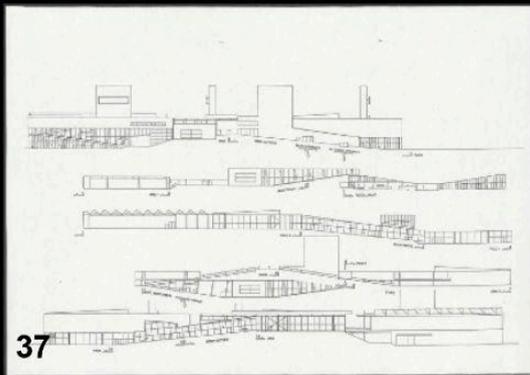
34



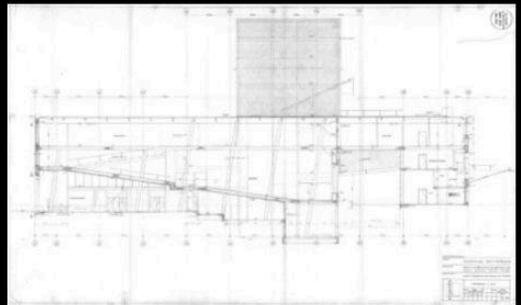
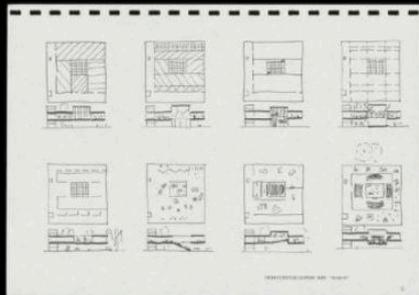
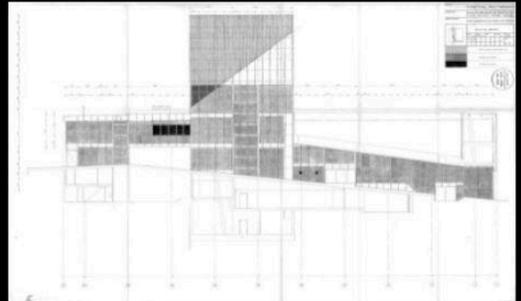
35



36



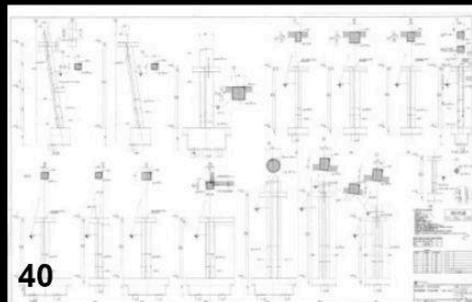
37



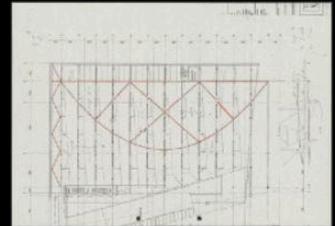
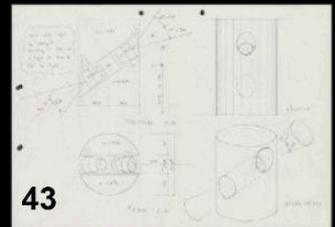
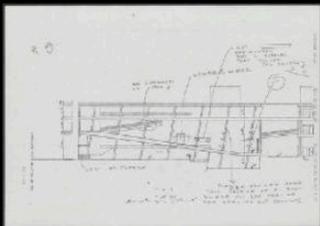
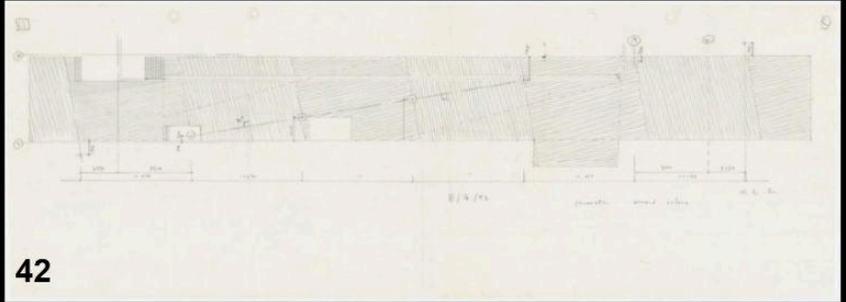
38



39



40

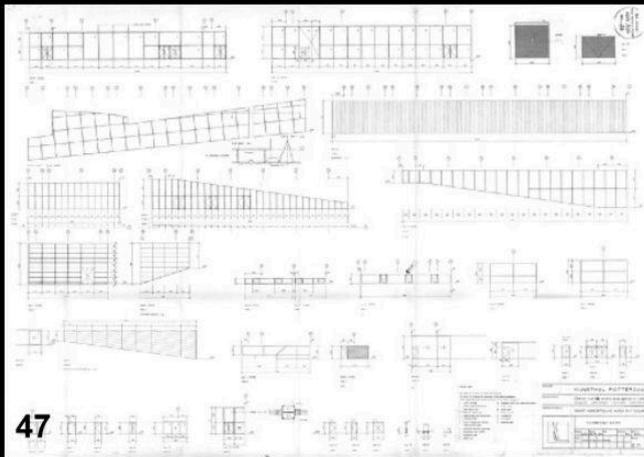




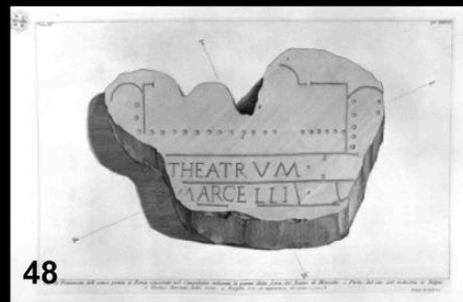
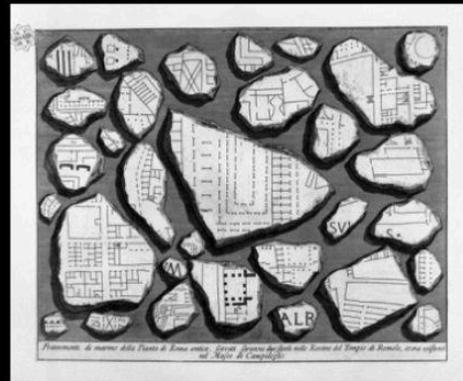
45



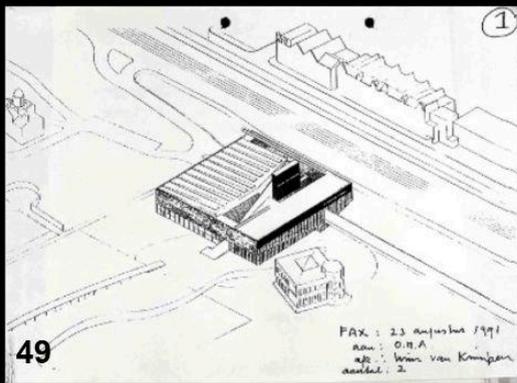
46



47



48



49

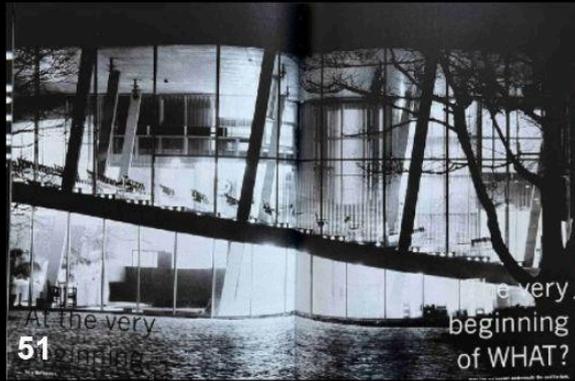
PAX : 23 augustus 1991
 aan : O.B.A.
 afz. : Wim van Kampen
 aantal : 2



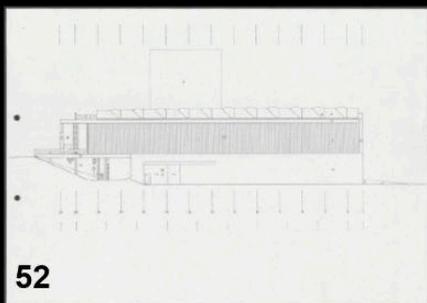
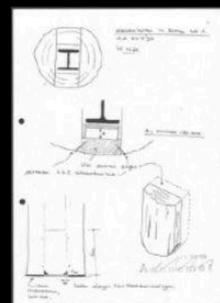
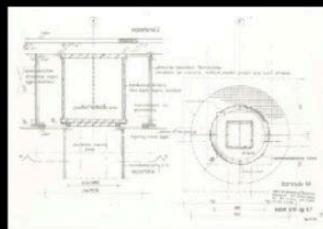
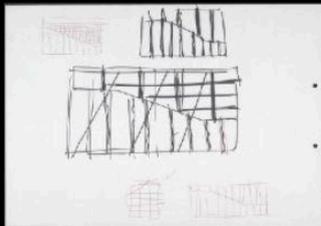
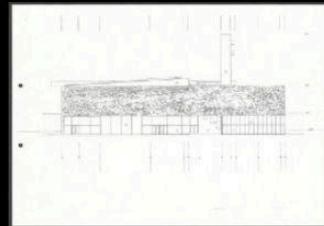
50



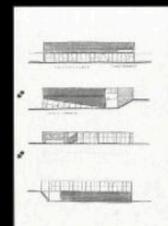
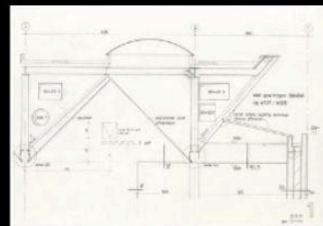
I'm not a historian.



51



52



RESUMO DA OBRA

Nome: Kunsthal (www.kunsthal.nl)

Localização: Museumpark, Westzeedijk 341, 3015 AA, Roterdã, Holanda

Cliente: Cidade de Roterdã

Ano: Construção: 1987-1992 / Reforma: 2013-2014

Área: 7.000 m²

Programa: Centro cultural: Espaço de exposição (6.490m²), Restaurante/Bar (200m²), Anfiteatro (200m²), Escritório (110m²)

Arquitetos: OMA (www.oma.com)

Equipe: Rem Koolhaas, Fuminori Hoshino (project leader), Ron Steiner, Tony Adam, Leo van Immerzeel, Jeroen Thomas, Isaac Batenburg, Herman Jacobs

Colaboradores: Petra Blaisse, Kyoko Ohashi e Hans Werlemann (consultoria de interiores); Gunter Förg (instalação de luz), Ove Arup e City of Rotterdam (projeto estrutural)

Descrição da obra: O Kunsthal Rotterdam foi uma comissão da municipalidade de Roterdã concedida a Rem Koolhaas em 1986. Localizado no Museumpark, o projeto do escritório OMA, inaugurado em 1992, elabora sobre a ideia de atravessamento do edifício caixa pelos circuitos e fluxos urbanos. Trata-se de um quadrado em projeção, cujo volume é cortado por uma rampa pedonal que conecta o nível inferior do parque ao nível superior da rodovia Maasboulevard situado no topo de um dique. Exteriormente, o edifício tem uma geometria regular, quase de galpão, e internamente sua escala é reduzida nos detalhes dos materiais, da estrutura, da iluminação etc. O Kunsthal é um edifício pensado e construído para abrigar uma instituição cultural, um “hall de arte”, no final do século XX. Sua arquitetura é um exemplo de experimentação com a forma que abriga exposições e eventos temporários e sua relação com a condição urbana contemporânea – espacial, política e cultural. Em 2014 houve uma reforma no prédio, depois de um grande assalto de obras valiosas durante uma exposição. As características originais do edifício foram em grande parte mantidas; porém, a mudança da entrada principal – antes localizada no meio do anfiteatro – para o andar térreo, no restaurante, comprometeu significativamente um aspecto crucial da obra que é a circulação.

4.1. Torre + Congestão

No livro “Delirious NY: A retroactive manifesto for Manhattan” (1978), Rem Koolhaas descreve a urbanização da ilha de Manhattan como a manifestação do que ele chama de “cultura da congestão”, que seria “a cultura do século XX”¹⁷⁴.

Ao relacionar a mutante vida na metrópole com a específica forma da grelha ortogonal ocupada por arranha céus, Koolhaas expõe a dialética entre a aparente racionalidade abstrata do plano da cidade e os aspectos *delirantes* e *surreais* de apropriação e mutação de seus espaços interiores.

Em “Montage and the Metropolis” (2018), Martino Stierli afirma que “se Manhattan é estruturada como uma montagem e o arranha-céu reitera Manhattan em uma escala menor, a mutabilidade dos elementos individuais da montagem ao longo do tempo é uma inovação que Koolhaas faz ao princípio da montagem”¹⁷⁵.

Como apontado por Stierli, Koolhaas elabora, na leitura de Manhattan através da “cultura da congestão”, uma forma de montagem na qual as partes, os fragmentos, também mudam individualmente. Ou seja, na sequência de quarteirões regulares cada edifício contém em si mesmo infinitas possibilidades de mutação.

No caso do arranha-céu, essa potencialidade programática acontece andar por andar; há uma independência vertical, entre pavimentos, que é alcançada pelo aparato técnico do elevador, “do qual o mundo artificial da metrópole depende”¹⁷⁶. “A cidade se torna um mosaico de episódios, cada um com seu próprio tempo de vida particular, que se contestam por meio da grelha”¹⁷⁷ e do elevador.

¹⁷⁴ KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1978, p. 125.

¹⁷⁵ STIERLI, 2018, p. 234.

¹⁷⁶ PATAKY, Tibor. *OMA's Kunsthal in Rotterdam: Rem Koolhaas and the New Europe*. Switzerland: Park Books, 2023, p. 157.

¹⁷⁷ KOOLHAAS, 1978, p. 21.

É essa superimposição tipológica da grelha urbana horizontal com a arquitetura vertical do arranha-céu que produz o que Koolhaas chamou de “cultura da congestão”. Cada edifício dentro de cada quarteirão é como uma “cidade dentro da cidade”¹⁷⁸.

A densificação e intensificação de atividades, a mistura de programas e a internalização do espaço coletivo, características dominantes da metrópole congestionada, são também temas presentes no projeto do Kunsthal Rotterdam (1987-1992).

Entretanto, se a Nova Iorque dos anos 70 era modelo de metrópole ativa, densa e congestionada, Roterdã era uma cidade vazia e de baixa densidade. Koolhaas identificava Roterdã como “a típica cidade europeia destruída e reconstruída após a Segunda Guerra Mundial, suas atrações são o vazio, a neutralidade, uma ética de trabalho e a ausência de história, pretensão, ‘interesse’, tentação”¹⁷⁹.

“Tanto um condensador social quanto uma galeria de arte”¹⁸⁰, o Kunsthal pode ser imaginado como um pedaço amputado de Manhattan e implantado em Roterdã. Essa é uma analogia ao “teorema surrealista ‘Le Cadavre Exquis’ – adaptação do jogo infantil no qual um pedaço de papel é dobrado, o primeiro participante desenha uma cabeça e dobra o papel, o segundo desenha um corpo e dobra, etc [...]”¹⁸¹. Nesse sentido, o edifício é uma entidade estranha destacada do seu contexto: um corpo sem cabeça, um monolito, um quarteirão isolado no meio de um parque, sem outro para ser contestado.

A forma regular da planta do edifício do Kunsthal replica o perímetro de um quarteirão ortogonal e é atravessada por uma rua pedonal, chamada de “Hellingstraat” (rua rampa), que conecta o Museumspark ao Maasboulevard. Através desta rua-rampa, o espaço público e a vida urbana penetram a caixa institucional do centro cultural.

¹⁷⁸ *City within the city, Berlin: A Green Archipelago*, é um manifesto escrito em 1977 por Oswald Mathias Ungers e colegas da Universidade de Cornell incluindo Rem Koolhaas. Frente a o fenômeno de diminuição demográfica, o grupo elabora a sobre a ideia de cidade policêntrica, como um arquipélago.

¹⁷⁹ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 403.

¹⁸⁰ FRAMPTON, Kenneth. Koolhaas, the Kunsthal and the Rotterdam mythology. Milano: Domus 747, 1993.

¹⁸¹ KOOLHAAS, 1978, p. 259.

O Kunsthal, como pedaço intensificado de cidade, representa a “cultura da congestão”. Na rua-rampa, a dispersa vida urbana de Roterdã é comprimida, densificada e congestionada; a planura da cidade é inclinada, sua platitude monótona é confrontada e desviada, como uma esplanada, uma promenade, uma encruzilhada.

Consequentemente, nessa estrutura arquitetônico-urbana, o programa de exposições de arte é contaminado com outros eventos urbanos. Wim Van Krimpen, o primeiro diretor do Kunsthal, foi quem sugeriu um programa complementar ao centro cultura que deveria incluir um “grande café-restaurante na praça, possivelmente em forma de anfiteatro, para ser usado adicionalmente como auditório ou sala de concertos para grandes eventos, bem como para aluguel para outras partes, aberto na praça como um café de verão”¹⁸².

A mistura entre arte e *eventos populares* é parte da concepção do centro cultural, definida por Joop Linthorst como um “Palais de festival”. Linthorst, membro do Partido Trabalhista Holandês e vereador do conselho municipal de Roterdã naquele período (1981-94), foi uma figura protagonista nos projetos do Museumpark, NAI e Kunsthal, e quem concedeu duas dessas comissões para Rem Koolhaas.

“Essa adoção da cultura popular estava totalmente alinhada com a agenda do OMA, que defendia – como Koolhaas colocou em ‘Delirious NY’ – uma arquitetura ‘ao mesmo tempo ambiciosa e popular’. Em última análise, é claro, a agenda cultural e as atividades que ocorreriam no Kunsthal estavam além do alcance dos arquitetos e dependiam fortemente da política municipal, do diretor do Kunsthal e da imaginação dos visitantes”¹⁸³.

Ou seja, foi uma confluência de fatores políticos, econômicos e sociais que fizeram com que esse projeto acontecesse da forma que aconteceu – não somente o capricho dos arquitetos ou a ambição dos políticos.

Mais do que um problema a ser resolvido, a “cultura da congestão” é uma condição da vida urbana na metrópole pós-industrial, constituída pelo cruzamento aleatório entre elementos

¹⁸² PATAKY, 2023, p. 205.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 149.

autônomos em um fluxo sem nexos de ir e vir. O projeto “New Babylon”, do artista holandês Constant Nieuwenhuys, pode ser entendido como um predecessor dessa ideia. Ao descrevê-lo, Nieuwenhuys fala de uma sociedade em que a automação possibilita a completa liberdade dos homens, “o homo ludens¹⁸⁴ da sociedade futura não precisará fazer arte, pois ele pode ser criativo na prática de sua vida diária”¹⁸⁵.

Segundo Constant, “o artista boêmio do século XIX e o mais recente artista das vanguardas são ambos produtos da controvérsia entre mecanização e criatividade. Em nossa época, no entanto, estamos enfrentando uma situação bem diferente. Os efeitos da produção mecanizada estão levando lentamente a uma limitação do trabalho humano, e podemos afirmar já com certeza que entraremos em uma nova era, na qual o trabalho de produção será automatizado, e na qual o homem será libertado do trabalho e da fome. Pela primeira vez na história, a humanidade será capaz de estabelecer uma sociedade afluyente na qual ninguém terá que derramar suas forças, e na qual todos serão capazes de usar toda a sua energia para o desenvolvimento de suas capacidades criativas”¹⁸⁶.

Constant também era membro do grupo Internacional Situacionista (1957-72) e desenvolveu o projeto transdisciplinar e multimídia “New Babylon” entre 1956 e 1974. Uma síntese entre arquitetura e artes visuais, o “New Babylon” “não é um projeto de planejamento urbano, mas sim uma maneira de pensar, de imaginar, de olhar as coisas e a vida”¹⁸⁷, inspirada no nomadismo e no modo de vida criativo dos ciganos.

Constant imaginou a cidade do futuro, “New Babylon”, como um ambiente inteiramente artificial e moldado pela cultura de massa. Um lugar onde a tecnologia e natureza se misturam, onde o espaço social da rua é transferido para o interior e suas plataformas verticais. Em sua crítica urbana, Constant afirma que a “New Babylon” “é o playground da

¹⁸⁴ Como a tecnologia tornou o trabalho obsoleto, a energia é canalizada para a criatividade coletiva. Segundo Constant, não é o trabalhador, mas o jogador, não o homo faber, mas o homo ludens, a quem o futuro pertence.

¹⁸⁵ Catálogo da exposição *Constant: New Babylon*, Museo Reina Sofia (2015-16). Palestra no ICA, 1963, p. 196.

¹⁸⁶ Catálogo da exposição *Constant: New Babylon*, Museo Reina Sofia (2015-16). Palestra no ICA, 1963, p. 196.

¹⁸⁷ Catálogo da exposição “Constant: New Babylon”, Museo Reina Sofia (2015-16). Palestra no ICA, 1963, p. 195.

sociedade lúdica”¹⁸⁸, uma cidade onde exista “completa liberdade de ação”¹⁸⁹, onde as estruturas são móveis e passíveis de transformação e apropriação espontâneas e frequentes.

Na palestra “The Necessity of Utopia”, na Architectural Association em 2015, Anthony Vidler aborda a necessidade de utopias como formas de “pensamento ideal em oposição a aceitação do status quo”¹⁹⁰. Ao citar Karl Mannheim em “Ideology and Utopia” (1929), Vidler afirma que, na ausência de utopias, o homem “perderia a vontade de moldar a sociedade e a história e conseqüentemente sua habilidade de entendê-las”¹⁹¹.

Vidler propõe repensar a utopia como forma de testar hipóteses e proposições fora dos limites do real: a utopia como possível metáfora social, como experimento e não imposição, como jogo estratégico que pode contribuir para invenção de uma *outra* arquitetura. Ao contrário de um pensamento rígido e estetizado, de *cidade ideal*, a utopia, segundo Vidler, é um dispositivo estratégico de invenção e às vezes intervenção, de compromisso entre o possível e o impossível.

Ele conclui a palestra citando Fredric Jameson: “o mundo parece tão escuro e estático que a única saída seria imaginar um futuro imediato não tão escuro e não tão imutável”; esse seria, segundo ele, o papel fundamental da utopia.

O projeto utópico da “New Babylon” tem similaridades tanto com o “Non-Stop City” quanto com o “Fun Palace”, mencionados no capítulo sobre o Palais de Tokyo. Trata-se de cidades cobertas e climatizadas artificialmente, ambientes como dispositivos hiper controlados, mas que, em contrapartida, oferecem total liberdade de uso.

Em sua tese de doutorado sobre o projeto do Kunsthall, publicada em 2023, Tibor Pataky argumenta que “o Kunsthall se qualifica como pedaços, ou setores em miniatura, da New

¹⁸⁸ LOOTSMA, Bart. *Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's*. Amsterdam: Foundation Constant, 2007, p. 2.

¹⁸⁹ PATAKY, 2023, p. 224.

¹⁹⁰ ANTHONY Vidler – The Necessity of Utopia. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (71min). Publicado pelo canal AA School of Architecture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XM-QqN-P1BY>. Acesso em: 13 mar. 2025.

¹⁹¹ *Ibid.*

Babylon”¹⁹². Essa analogia entre o trabalho de Constant e Koolhaas foi anteriormente notada por Bart Lootsma no artigo “Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960 's” (2007). O crítico holandês cita, dentre as correspondências, “os contínuos planos de piso dobráveis e o uso de construções para definir espaços em vez de paredes”¹⁹³, além das colagens com imagens de cidades existentes sobrepostas e as maquetes produzidas por ambos com o uso de materiais, cores e escalas semelhantes.

Outra analogia pode ser traçada no modo com que Koolhaas e Constant investigam a relação entre cidade e cultura. A “New Babylon” é uma extrapolação do centro cultural na escala da cidade onde o homem, “libertado do trabalho e da fome [...] pode usar toda a sua energia para o desenvolvimento de suas capacidades criativas”¹⁹⁴; e o Kunsthall é o reverso, a condensação da cidade na escala do centro cultural.

Pode-se dizer que Koolhaas usa a ideia de utopia, que supostamente contém uma tensão política, como ferramenta para despolitizar a arquitetura. Na medida em que seu projeto não propõe uma direção a um futuro melhor, mas sim, consistente com a natureza capitalista da metrópole, cnicamente opera como um acelerador de possibilidades aleatórias sem intenções, explícitas e específicas, sociais ou políticas.

Como em uma tentativa de “gerar a maior densidade possível com a menor permanência possível”¹⁹⁵, o Kunsthall e suas qualidades híbridas é uma cidade em miniatura e uma manifestação da “cultura da congestão”. Além do perímetro urbano de quarteirão, da mistura programática e da internalização do espaço público, outro elemento dessa analogia é a presença da torre.

Em “Delirious NY”, Koolhaas fala sobre o fenômeno da “anexação da torre” como o momento em que o edifício vira arranha-céu. Foi “em 1908 que Ernest Flagg desenha uma torre e a coloca no topo do prédio existente do Singer Building. [...] Milhares de viajantes vêm a Nova Iorque especialmente para ver essa Moderna Torre de Babel”¹⁹⁶.

¹⁹² PATAKY, 2023, p. 224.

¹⁹³ LOOTSMAN, 2007, p. 9.

¹⁹⁴ Catálogo da exposição *Constant: New Babylon*, Museo Reina Sofia (2015-16). Palestra no ICA, 1963, p. 196.

¹⁹⁵ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 1225.

¹⁹⁶ KOOLHAAS, 1978, p. 93.

O sucesso da “torre anexada” foi subitamente copiado e multiplicado, juntamente com a apropriação de seus simbolismos como farol marinho ou relógio, como aparato de iluminação e comunicação. “A Torre acumulou os significados de catalisador da consciência, símbolo do progresso tecnológico, marcador de zonas de prazer, provocador de curto-circuito subversivo de convenções e finalmente, universo auto suficiente”¹⁹⁷.

O efeito torre desencadeia uma mutação do bloco, que, conseqüentemente, afeta os outros blocos com a “possibilidade latente” de também ser torreado. Segundo Koolhaas, a tipologia do arranha-céu é um resultado da fusão entre a multiplicação do edifício “caixa-alta” que ocupa o lote inteiro, a anexação da torre no topo e a liberação, em contrapartida, do andar térreo como espaço público por excelência da vida social.

“A Torre empresta sentido à multiplicação [...] e a conquista do quarteirão assegura o isolamento da Torre como única ocupante de sua ilha”¹⁹⁸. Parque, prédio-quarteirão e torre formam a tipologia urbano-arquitetônica da “cultura da congestão” – ingredientes também presentes no prédio do Kunsthal. No seu largo volume cuboide, a torre é o único elemento vertical que estabelece um diálogo com a escala urbana do edifício, sobretudo com a maior das “torres” vizinha: a do complexo hospitalar da Faculdade de Medicina da Universidade Erasmus.

Assim como as primeiras torres de NY, que formam adições posteriores a edifícios caixotes pré-existentes, a torre do Kunsthal foi um elemento adicionado em uma das últimas fases do projeto, quando, em resposta ao “Engineering Report”, produzido pela empresa Arup em Julho de 1989, a parede principal de serviços é alongada em uma torre com aproximadamente 10 metros de altura e 13 metros de comprimento.

Em escalas diversas, a torre do Kunsthal é mais uma analogia do que uma réplica das torres de Manhattan e, com função de planta técnica, abriga aparelhos de ar-condicionado, ventilação etc. Quase que automaticamente, seus dois lados principais viraram *outdoors* para

¹⁹⁷ KOOLHAAS, 1978, p. 93.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.100.

publicidade do centro cultural e suas exposições. Roterdã também ganha seu farol que, assim como aqueles aparatos simbólico-tecnológicos implantados nas torres de Manhattan, revisita o arquétipo do imaginário marítimo de ambas as cidades portuárias.

Um aparato *high-tech*, a torre é farol cultural, tela branca para propaganda e comunicação a longas distâncias. Como o monolito de “2001 A Space Odyssey”, ela simboliza as tecnologias escondidas e desconhecidas de uma civilização alienígena ao seu próprio tempo.

4.2. Loop + Cidade Genérica

Em meados dos anos 1980, o Museumpark, “um *terrain vague* dilapidado (uma das poucas possibilidades restantes de encontros furtivos no centro da cidade) seria convertido em um ‘parque’ que abrigaria o novo Museu de Arquitetura, o Museu Boymans-van Beuningen e um novo edifício de exposições – o Kunsthal”¹⁹⁹.

Nos anos 1980, enquanto Paris liderava a “corrida cultural” com os “Grands Projets” de Mitterrand, Roterdã era iniciante nessa competição. A cidade havia sido drasticamente transformada por dois episódios que deixaram grandes vazios urbanos e desencadearam novos processos de renovação e reconstrução ao longo do século XX.

Primeiro, o bombardeamento alemão durante a Segunda Guerra Mundial, que, entre os dias 10 e 14 de maio de 1940, destruiu grande parte do seu centro histórico; depois, já nos anos 80, a transferência do porto – “sua mais óbvia razão de ser”²⁰⁰ e o maior porto marítimo da Europa – para uma região afastada do centro da cidade.

Como descrito por Pataky, “em meados da década de 1980, a economia holandesa começou a se recuperar de uma recessão profunda [...]. No setor da construção, o governo permaneceu fortemente comprometido com o fornecimento de moradias sociais até 1994. [...] Ao mesmo tempo, *policymakers* continuaram a desenvolver ativamente as instituições culturais do

¹⁹⁹ KOOLHAAS, 1978, p. 403.

²⁰⁰ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 403.

país”²⁰¹. Nesse contexto, o Kunsthall tem “raízes no *welfare state* holandês, antes de sua revisão e desmantelamento parcial durante a década de 1990”²⁰².

“Os projetos para o Kunsthall e o Museumpark foram iniciados e financiados pela municipalidade de Roterdã”²⁰³, sendo ambas as comissões concedidas ao escritório OMA. Já para o projeto do Museu de Arquitetura – conhecido como Netherlands Architecture Institute, antigo NAI e atual Het Nieuwe Instituut (HNI) – foi feita uma competição entre seis equipes de arquitetos, entre elas o OMA.

O papel da cultura se mostrou muito importante nessa nova fase de reconstrução da cidade, e o projeto do Museumpark representa esses específicos interesses políticos que se manifestam até hoje em Roterdã. O que antes era um “retângulo sobrando”, um grande vazio na cidade, tornou-se o Museumpark, que é hoje seu “polo cultural” – um parque com vários museus, incluindo o mais recente Depot Boijmans Van Beuningen, construído pelo escritório MVRDV e aberto em 2020.

Koolhaas conclui o livro “SMLXL” com o texto “Generic City”, no qual ele fala sobre um processo, identificado em escala global, no qual as cidades assumem características semelhantes independentemente de sua localidade geográfica, climática, cultural etc. Na corrida por uma diferenciação momentânea, que atraísse interesses e investimentos globais, os lugares se tornaram cada vez mais homogêneos e semelhantes.

Esse é um processo contraditório de esquecimento da história e das tradições, em favor de uma contínua renovação de identidade. Porém, “quanto mais forte a identidade, mais ela aprisiona, mais ela resiste à expansão, à interpretação, à renovação, à contradição [...]. A identidade centraliza [...] a insistência no centro como o núcleo de valor e fonte de todo significado, é duplamente destrutiva [...]. Como ‘o lugar mais importante’, ele [o centro] paradoxalmente tem que ser, ao mesmo tempo, o mais antigo e o mais novo, o mais fixo e o mais dinâmico”²⁰⁴.

²⁰¹ PATAKY, 2023, p. 84.

²⁰² *Ibid.*, p.84.

²⁰³ *Ibid.*, p.84.

²⁰⁴ KOOLHAAS; MAU, 1995, p.1248.

Essa condição de aglomeração e mutação é exemplificada na tipologia do aeroporto: uma infraestrutura que, potencialmente, poderia ser igual em qualquer lugar do mundo, mas que é cada vez mais usada como “veículo de diferenciação”. Trata-se de uma diferenciação superficial, temporária, sazonal, na qual a condição do “em-trânsito” se torna permanente e universal.

Na busca por novas *identidades* multiculturais, a “cidade genérica” se torna anônima²⁰⁵. Ela quer ser ao mesmo tempo “hiper-global e hiper-local”²⁰⁶; ali, “a rua é morta”, a atividade principal é *shopping* e o modelo de acomodação é o hotel. Sua aparente solidez é enganosa, representada no átrio, um espaço vazio que dá forma ao sem-forma.

Algumas correlações podem ser traçadas entre a “cidade genérica” e o edifício do Kunsthall como fragmento desta condição urbana. Exemplos disso são sua presença como parte do “polo” central de cultura da cidade e seu aspecto genérico exterior *versus* seu intrincado espaço interior. O percurso da rua interna, que atravessa o volume e faz um *loop* de circulação, enfatiza a condição do “em-trânsito”, sendo um vazio que, assim como um átrio, é a “razão de ser” do cheio.

O *loop* representa a internalização da vida pública, da “cultura da congestão”; é um intervalo de amplificação e intensificação do seu fluxo. O trajeto ou rua interior em espiral foi um tema explorado também em outros projetos do escritório, como no concurso para as *Très Grande Bibliothèque* de Paris em 1989, no qual o OMA extrapolou com a ideia “de *circuito*, trazendo à tona temas e qualidades que já estavam latentes no esquema Kunsthall”²⁰⁷, a exemplo do piso como superfície flexível e maleável que diverge do plano horizontal.

No Kunsthall, isso é muito claro nas várias rampas que cruzam e conectam diferentes partes do edifício. O auditório rampa é também entrada (original) do centro cultural e circula entre seus principais espaços de exposição Halls 1 e 2.

²⁰⁵ Koolhaas usa a palavra “blankness” que pode também ser traduzida como vazio, uniformidade, monotonia, mesmice.

²⁰⁶ KOOLHAAS; MAU, 1995, p.1251.

²⁰⁷ PATAKY, 2023, p. 218-220.

No projeto da biblioteca de Paris, os 25 andares também são conectados por um percurso contínuo de rampas retas e curvas. Segundo o crítico do *New York Times*, Herbert Muschamp, as bibliotecas fizeram “o uso mais espetacular da forma espiral desde o Museu Guggenheim de Frank Lloyd Wright”²⁰⁸.

De fato, Wright levou o tema do circuito espiral ao extremo na sua arquitetura. Interna e externamente, o volume do museu segue a forma não usual de um cone invertido. A ideia do percurso foi uma experimentação no modo com que a arte é exposta e vista com a rampa que circunda o monumental átrio central. Trata-se de uma experiência em movimento circular e oblíquo, em diagonal, de sobe e desce, vai e vem.

Aberto em 1959, o museu virou um marco da cidade de Nova Iorque, com sua forma icônica e seu espaço singular. Foi idealizado por Hilla Rebay – artista plástica e primeira curadora e diretora do museu –, que imaginou o projeto como “um ‘museu-templo’, onde os espectadores pudessem comungar com a arte abstrata”²⁰⁹.

No edifício, o “plano aberto e rampa em espiral em direção à luz servem como uma manifestação física dos ideais utópicos da arte não-objetiva”²¹⁰. Como Rebay afirma, a arquitetura do museu foi pensada utilizando os princípios da arte abstrata que seria abrigada ali: formas simplificadas e esquematizadas, composições geométricas, gestuais e não figurativas, de artistas como Calder, Kandinsky, Klee e Mondrian.

Em ambos os casos – Guggenheim e Kunsthall – o “truque do *loop*” é tanto uma estratégia de definição do percurso do visitante como também da própria forma do edifício. Se no Guggenheim o edifício é uma materialização da forma espiral, no Kunsthall o *loop* foi usado para provocar uma desorganização estrutural, segundo Pataky, seguindo a lógica da

²⁰⁸ PATAKY, 2023, p. 218.

²⁰⁹ FRANK Lloyd Wright and the Guggenheim New York. *Guggenheim New York*, New York, [2025]. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/about-us/architecture/frank-lloyd-wright-and-the-guggenheim>. Acesso em: 14 mar. 2025.

²¹⁰ *Ibid.*

“instabilidade como uma nova fonte de liberdade. [...] O *loop de Moebius*, como descrito no esquema para Kunsthal, foi dotado de uma carga contracultural”²¹¹.

No texto “Notas para un Levantamiento Topográfico” (1998), Alejandro Zaera Polo fala da relação do trabalho do OMA, sobretudo a organização material do espaço, com a condição de produção da pós-modernidade. Essa é uma condição econômica descrita por David Harvey como “regime de acumulação flexível”²¹², no qual o excedente não está mais diretamente vinculado a localizações geográficas e materiais, mas aos meios de circulação e seus fluxos.

Zaera Polo descreve essa condição no paradigma da metrópole que, segundo ele, “é a infraestrutura física dos modos de integração econômica baseados na circulação de excedentes e não em sua localização”. Trata-se de uma condição na qual “o espaço tornou-se um dos produtos fundamentais da civilização contemporânea”²¹³.

Ele afirma, ainda, que “o trabalho recente (anos 80 e 90) do OMA baseia-se no desenvolvimento de uma série de ferramentas para análise e construção da realidade”²¹⁴. Tais ferramentas são desenvolvidas para compreender os modos de produção e para realizar uma prática material coerente a partir e dentro dessa lógica de produção. Essa integração ao sistema dominante capitalista é uma forma de submissão, a redenção reconhecida como única possibilidade de participação.

Ou seja, tanto através dos projetos realizados como daqueles que ficaram no estágio conceitual experimental, o escritório investiga técnicas de “integração, dentro da prática material, dos processos de mutação, fluxo e desordem”, de modo que eles sejam uma “consequência lógica dos desenvolvimentos do ‘regime de acumulação flexível’”²¹⁵.

No mesmo texto, Zaera Polo explica tais estratégias como “técnicas de deslocamento” ou “táticas de desregulamentação formal”. São técnicas que, segundo ele, acontecem, por

²¹¹ PATAKY, 2023, p. 225.

²¹² HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1989.

²¹³ ZAERA POLO, Alejandro. Notas para un levantamiento topográfico. In: KOOLHAAS, Rem. *El Croquis no. 79 1987-1998 OMA/ Rem Koolhaas*. Madrid: El Croquis, 1998, p. 402.

²¹⁴ *Ibid.*, p.407.

²¹⁵ *Ibid.*, p.407.

exemplo, através “do questionamento de conceitos de linearidade e uniformidade no espaço e tempo”, “da proliferação de conexões temporais ou espaciais não articuladas”, “da insistência na diversidade”, “do estabelecimento de multitudes de velocidades em um único espaço pela justaposição de diferentes rotas” ou “pela diversificação de conexões entre dois espaços”²¹⁶.

O *loop* da circulação do Kunsthall é uma materialização dessas táticas e técnicas, formado por planos inclinados que deformam a composição “clássica” do edifício, pensado como empilhamento de pavimentos horizontais em níveis independentes conectados por escadas e elevadores. “Imagine um quarto onde o chão vira parede, vira teto, vira parede, e chão de novo... Quarto *loops the loop*”²¹⁷.

As rampas no Kunsthall não são somente um espaço de circulação, mas contêm também outros programas. A entrada original do edifício ficava no ponto de cruzamento entre as rampas contrárias da rua externa e do auditório. Espaços de circulação e de permanência coincidem. Os planos inclinados impulsionam o movimento, como uma esteira rolante. A rampa assume uma outra dimensão e escala. Conectando espaços de forma não-linear, os planos inclinados possibilitam confronto e informalidade no uso e na percepção do espaço.

A realização dessas colisões formais, além de instigar usos não convencionais, demanda soluções materiais particulares. Por exemplo, a cortina do auditório, desenhada pela *designer* holandesa Petra Blaisse, também tem que seguir o alinhamento diagonal do seu piso. Seu trilho faz uma grande curva ao redor do auditório e se recolhe em uma espiral moldada na laje de concreto do teto.

A cortina, além de fechar a fachada envidraçada oeste do edifício, é um aparato para separar o auditório e o lado da rampa que serve predominantemente para circulação. Como explicado por Blaisse, “a cortina [...] é uma metáfora para um espaço temporário. [...] se desenrola para fora no espaço, criando um auditório separado e arredondado – independente da forma

²¹⁶ ZAERA POLO, 1998, p. 407.

²¹⁷ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 634.

arquitetônica dada. [...] O espaço interior em forma de tenda que agora é criado tem sua própria atmosfera acústica e de iluminação”²¹⁸.

“Quando fechada, esta cortina forma um recinto parcialmente elíptico que define o auditório propriamente dito como um volume quebrado semelhante a um ovo. [...] Parte espaço de recepção, parte sala de aula, o caráter transformável desta longa caixa inclinada tem uma qualidade lírica, e este lirismo é levado adiante pela rampa escalonada que dá acesso ao telhado”²¹⁹.

OMA utiliza diversos meios para traduzir “a experiência episódica da arquitetura”²²⁰ do Kunsthall, como o *sketch* do *loop* espiral da circulação e o diagrama do percurso do *loop* feito por fragmentos de seções e elevações transversais²²¹.

Roberto Gargiani, no artigo “The Pliable Surface” (2006), aponta para a semelhança entre o *loop* de Koolhaas e a obra “Caminhando” (1963), da artista brasileira Lygia Clark. O *loop de Moebius*, explica Clark, “quebra nossos hábitos espaciais, direita-esquerda, frente e verso, etc. Ele nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo”²²². O trabalho de Clark aparece dentro do catálogo do “SMLXL”, mais uma pista para a potencial relação entre as obras Kunsthall e “Caminhando”.

No Kunsthall, o *loop* é uma materialização das condições de mutação, fluxo e desordem que caracterizam a “cidade genérica”. Ali, o uso das táticas e técnicas de deslocamento e desregulação formal, apropriadas do Surrealismo e do Situacionismo, é feito para fins opostos – não de resistência, mas de integração à Sociedade do Espetáculo.

Nesse sentido, a montagem materializada na circulação do edifício funciona como um canal de ligação da arquitetura com a complexidade do urbano: a arquitetura como parte produtiva de interpretação e representação e, potencialmente, de ruptura e questionamento do sistema.

²¹⁸ BLAISSE, Petra. Inside outside. [S. l.: s. n.]: 2024. Disponível em: <https://www.insideoutside.nl/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

²¹⁹ FRAMPTON, 1993.

²²⁰ PATAKY, 2023, p. 220.

²²¹ Ver Imagens C2.

²²² OBRA Caminhando. Lygia Clark – Acervo, [s. l.], 1963. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 14 mar. 2025.

4.3. Caixa + Subtração

Existem duas versões do projeto do Kunsthall a I (1997-88) e a II (1988-92). A proposta do Kunsthall I foi desenvolvida em paralelo ao projeto do concurso do Nai, enquanto a do Kunsthall II foi feita após o escritório OMA ter perdido esse concurso.

“Life in the Box?” é o título do capítulo que mostra o projeto do Kunsthall II no livro “SMLXL” (1995), precedido pelo capítulo “New Rotterdam” sobre os projetos dos concursos do Museu de Arquitetura, do Museumpark e do Kunsthall I.

Koolhaas conta que “o Museu de Arquitetura (Nai) e o Kunsthall (I) foram concebidos como opostos, com o parque como um terreno onde as tensões entre eles poderiam ser resolvidas e/ou intensificadas. Há alguma vida ainda na caixa? Tanto o museu (Nai) quanto o Kunsthall (I) eram volumes simples, interrogados para ver se ‘a caixa’ poderia desempenhar um papel contextual, se formas aparentemente idiotas poderiam acomodar programas complexos e gerar interesses imprevisíveis”²²³.

Um triângulo e um quadrado: essas duas formas simples são usadas na experimentação de composições arquitetônicas e da relação contextual entre o edifício e a cidade. Essas formas genéricas são como caixotes que internalizam as complexidades e contradições do entorno urbano em edifícios “gordos” que exploram as possibilidades de gerar grandes espaços artificialmente controlados.

Como mencionado por Koolhaas, os três projetos foram pensados em conjunto, e, com a derrota da competição para o projeto do Museu de Arquitetura (Nai), o projeto do Kunsthall I virou um “remanescente patético”²²⁴ daquela composição original. Além disso, o então nomeado primeiro diretor do Kunsthall, Wim van Krimpen, não gostou do projeto I, alegando

²²³ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 405.

²²⁴ *Ibid.*, p. 429.

que seriam necessários mais espaços de exposição com área de paredes para as obras de arte. Esses foram os dois pretextos para que a ideia do Kunsthall I fosse completamente revisada.

Na primeira proposta, Kunsthall I, o edifício quadrado era suspenso do nível do parque por vigas/treliças tipo *vierendeel* com altura igual ao seu pé direito interno. Com todas as fachadas de vidro, o edifício funcionaria como uma caixa infraestrutural, uma máquina adaptável a serviço das mais diversas exposições. “Uma máquina, um robô que possibilita, como uma torre cenográfica, infinitas séries de permutações”²²⁵.

A sequência das treliças, sua transformação visual em perspectiva e o impacto geral de sua justaposição foram tema de vários esboços e renderizações digitais, alguns dos quais incluídos no “SMLXL”. Segundo Zaera Polo, a beleza dessa solução “está no uso da estrutura como espaço, invertendo as categorias tradicionais de cheio e vazio”²²⁶. Com ambas as partes horizontais acomodadas no piso e no teto, os membros verticais das treliças pareciam colunas. Essa estratégia estrutural foi usada em outros projetos do OMA, como no ZKM em Karlsruhe, onde foi “explorada a possibilidade metódica de informar o interior de um edifício por meio da ‘treliça habitada’”²²⁷.

Na introdução do texto “Montage and Architecture” (1937-40), de Sergei Eisenstein, Yve-Alain Bois cita o diretor de cinema, dizendo: “parece que todas as artes, ao longo dos séculos, tendem para o cinema. Inversamente, o cinema nos ajuda a entender seus métodos”. Segundo Bois, Eisenstein propõe uma inversão crítica na qual “a sequencialidade e a montagem, definidas por Eisenstein como as duas condições essenciais do cinema como meio”²²⁸, podem ser usadas para entender outras artes como a literatura e a pintura.

Utilizando as ferramentas da montagem cinematográfica na leitura da arquitetura, pode-se dizer que as “treliças habitadas” do projeto do Kunsthall I, agrupadas em distâncias regulares, provocam uma sequência espacial cinematográfica. Mais do que elementos estruturais, elas funcionam como momentos de transição espacial, tomadas de um filme²²⁹.

²²⁵ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 429.

²²⁶ ZAERA POLO, 1998, p. 411.

²²⁷ PATAKY, 2023, p. 163.

²²⁸ BOIS, 1989, p. 112.

²²⁹ Ver imagem C3.

O projeto construído, Kunsthal (II)²³⁰, também segue o princípio da caixa quadrada; porém, sem robô ou vigas *vierendeel* (“treliças habitadas”), o prédio agora é assentado no nível do parque e cruzado por dois eixos de circulação. Nessa versão, menos “tecnológica” e unitária, foram usadas estratégias estruturais diversas, mas que também foram pensadas como “ferramenta de desarticulação (e reconstrução) do espaço”²³¹.

As soluções estruturais do Kunsthal são “funcionalmente especializadas. [...] As colunas inclinadas desafiam as linhas gravitacionais de atração para se alinharem com a topografia gerada pelo projeto, em uma declaração radical de liberdade e independência das ordens naturais”²³². Novamente a montagem se manifesta na recusa de uma narrativa “natural” e “linear”, na qual a estabilidade da planta é confrontada com a irregularidade da seção criando “eventos” e “incidentes”²³³.

O edifício como máquina adaptável foi explorado sobretudo no esquema do Kunsthal I. Essa ideia é ilustrada no desenho²³⁴ que mostra uma série de cortes esquemáticos com possíveis variações de configuração e com o uso do robô que ocupa o centro do edifício. O robô é formado por plataformas móveis, recortadas do teto e do piso, que podem ser elevadores, rebaixadas, inclinadas, ou divididas em degraus.

Esse prisma móvel recortado do volume fixo do museu reforça a ideia de negativo e positivo, cheio e vazio. O robô é um elemento híbrido entre espaço e tecnologia, que corporifica a ideia de montagem na arquitetura. Suas permutações de configuração e uso se correlacionam com a montagem como técnica de criação de infinitas possibilidades narrativas e de significados a partir de combinações múltiplas de um mesmo tema.

A torre robô é uma máquina dentro do centro cultural que pode ser entendida como *fábrica cultural*. Lina Bo Bardi elabora sobre a coexistência entre trabalho e lazer no seu projeto para o Centro de Lazer Sesc Fábrica da Pompeia (1982). Bardi se opõe a usar a palavra *cultura* em

²³⁰ Quando o texto menciona “Kunsthal”, sem numeração I ou II, ele se refere à versão II, construída.

²³¹ ZAERA POLO, 1998, p. 411.

²³² *Ibid.*, p. 411.

²³³ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 407.

²³⁴ Ver imagem C4.

favor de *fábrica*, em referência à original fábrica de tambores que existiu ali, mas sobretudo como uma provação sobre a “dialética trabalho-lazer”²³⁵. Segundo ela, “a cultura não é uma coisa especial [...] é um fato de todo dia”²³⁶.

Em um movimento quase que inverso à subtração brusca dos eixos de circulação do volume regular do Kunsthall, no Sesc Pompéia, Lina adiciona pontes externas ao volume das torres. Como braços estendidos, essas estruturas evocam as pontes-esteiras de transporte de produtos ionizadas no edifício da Van Nelle Factory em Roterdã (1920).

A ideia de edifício-caixa-infraestrutura presente no Kunsthall I foi reelaborada no projeto II, um edifício contêiner de 60 x 60 metros, e três andares principais recortados por rampas. A manipulação do volume cúbico por meio de planos inclinados e a mistura de diversas soluções estruturais é mais visível em seção do que em plano. A fachada oeste do edifício parece ser um corte seccionado do volume que deixa ver sua estrutura interna e a relação entre os pavimentos, o auditório e a cafeteria embaixo.

Rafael Moneo utiliza o termo “*free section*” ou “corte livre” para explicar essa arquitetura pensada transversalmente – não mais como andares individuais independentes, mas como uma trama de possíveis conexões horizontais e verticais. Para Moneo, “se Le Corbusier nos ensinou a pensar a arquitetura em termos de ‘plano livre’, Koolhaas incorporou o conceito de ‘corte livre’ à cultura arquitetônica do final do século XX. Koolhaas nos ajudou a pensar a arquitetura verticalmente, assim como ele parece reivindicar a densidade da metrópole. Os edifícios não são estruturados pela superposição de níveis horizontais”²³⁷.

Segundo Moneo, essa maneira de pensar a arquitetura verticalmente deriva da lógica da metrópole descrita em “Delirious New York”. O “corte livre” é uma maneira de repensar a densidade da cidade dentro da arquitetura: edifícios elaborados a partir da seção, embora sua forma não seja definida por ela. De fato, o plano quadrado do Kunsthall não revela muito das intrincadas seções transversais.

²³⁵ BO BARDI, Lina. Riccardo Marianni entrevista Lina Bo Bardi [texto não publicado]. São Paulo, Brasil: Instituto Bardi, 1983.

²³⁶ BO BARDI, Lina. Fábio Malavoglia entrevista Lina Bo Bardi [texto não publicado]. São Paulo, Brasil: Instituto Bardi, 1986.

²³⁷ MONEO, Rafael. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: MIT Press, 2004, p. 318.

Moneo prossegue, afirmando que os edifícios de Koolhaas são como contêineres, pois “encontram suas formas abordando a escala, o papel que devem desempenhar na cidade [...] totalmente independentemente das formas específicas ditadas por seus programas”²³⁸.

Caixa, contêiner, *robot*, máquina adaptável: Koolhaas desenha uma arquitetura funcional, porém alheia ao programa. Trata-se de um tipo de infraestrutura trabalhada e elaborada de modo a acomodar usos de maneira genérica. Não por acaso “o núcleo do Kunsthal é um vazio”²³⁹.

No texto “Strategy of the Void”, Koolhaas articula o que ele definiu como “estratégia do vazio”, um recurso de *design* usado no projeto megalomaniaco da biblioteca de Paris (250.000m²). O edifício é pensado como um bloco sólido de serviços de onde vazios são “escavados” para abrigar os espaços públicos do programa. Nessa lógica, as partes “especiais” do projeto seriam os buracos, independentes uns dos outros e do envelope exterior.

O desenho²⁴⁰, com linhas paralelas pretas, recortadas por manchas orgânicas brancas, mostra essa relação entre regular e irregular, ausente e presente – uma arquitetura que tenta negar sua forma (*formless*). Segundo Koolhaas, “não estamos lidando com estética aqui, somente com quantidades. Nós somente adicionamos ou subtraímos”²⁴¹. E refaz a pergunta: “mas tal contêiner ainda pode ter alguma relação com a cidade? Deveria? É importante? Ou ‘foda-se o contexto’ está se tornando o tema?”²⁴².

Pensar e produzir arquitetura pelos espaços vazios é uma inversão da lógica clássica de composição por meio de partes sólidas como piso, paredes e cobertura. A “Estratégia do Vazio” é uma operação de subtração, e não de adição.

De modo semelhante, o contêiner do Kunsthal também é “alheio” ao entorno e perfurado com recortes e subtrações, sob a forma de uma arquitetura que contém a complexidade do

²³⁸ MONEO, 2004, p. 318.

²³⁹ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 429.

²⁴⁰ Ver Imagens C3.

²⁴¹ KOOLHAAS; MAU, 1995, p. 636-638.

²⁴² *Ibid.*, p. 636-640.

programa e do contexto dentro de si, mais do que tenta expressá-la. É uma maneira instrumental de lidar com o caos, diversa, por exemplo, daquela usada pelos desconstrutivistas que buscaram “analogias diretas entre uma geometria supostamente irregular e um mundo fragmentado”²⁴³.

A ideia de contêiner, vazio infraestrutural, carrega um teor de casualidade e informalidade, assim como no projeto de um pavilhão. Tibor Patáky insiste sobre “a importância da ideia do pavilhão de exposição para a arquitetura” do Kunsthall. A exposição universal tem “pouca ou nenhuma consideração por seus arredores [...]. Isso não quer dizer que a relação entre o esquema do OMA e o ambiente seja arbitrária, mas sim que o próprio modelo do pavilhão facilitou uma relação não-mimética em relação ao entorno construído, [...] e de indiferença com relação ao monumental”²⁴⁴.

O Kunsthall pode ser entendido como um pavilhão, ou como um *hall* de exposição temporária. De fato, a tipologia do *Kunsthalle*, ou *hall de arte*, foi uma mutação das galerias e museus em espaços menores, mais acessíveis, destinados a exposições temporárias de coleções particulares ao grande público.

O pavilhão, *hall* de arte temporário, tem similaridades com o “galpão-decorado” descrito em “Learning from Las Vegas” (1972) por Robert Venturi e Denise Scott Brown. No livro, os autores estudam a relação entre os aspectos simbólicos e representativos do edifício com sua forma, estrutura e programa²⁴⁵.

Para tal, Venturi e Scott Brown comparam dois tipos extremos dessa relação entre forma e ornamento: o “edifício-pato”, que é a representação escultural na qual arquitetura vira símbolo; e o “galpão-decorado”, que é onde essa relação é mais superficial ou “de fachada”, no qual o ornamento é aplicado na superfície da arquitetura.

O “galpão-decorado” é um subproduto dos processos de mecanização dos espaços interiores, de dissociação e independência entre o núcleo e a periferia do edifício e de ruptura com o

²⁴³ ZAERA POLO, 1998, p. 37.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

²⁴⁵ VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1972.

contexto urbano. O mesmo fenômeno investigado por Venturi e Scott Brown nos cassinos e hotéis de Las Vegas é também estudado por Koolhaas nos arranha-céus de Manhattan.

O “galpão-decorado” é um abrigo convencional ao qual símbolos são aplicados, sobrepostos. Trata-se de um tipo de edifício, sobretudo de uso comercial, no qual a infraestrutura de serviços é mantida independentemente da sua constante adaptação exterior, assim como um *outdoor*, de acordo com as demandas de cada novo negócio.

Para a logomarca do centro cultural, Wim van Krimpen, seu primeiro diretor, organizou um concurso nacional que durou um ano. A cada semana uma proposta era selecionada, e, na ocasião da abertura do Kunsthall, em 1992, uma entre as 52 marcas finalistas foi escolhida. Ela permanece até hoje inalterada e aparece em todas as entradas e na torre de ventilação e resfriamento²⁴⁶.

A ideia vencedora, do designer Ronald van Lit, do estúdio Tel Design, faz referência aos ícones usados em caixas de transporte, como “frágil” ou “este lado para cima”, combinados com aquele do elevador. Aparecendo como um carimbo estampado, o logotipo reforça a ideia de exposição temporária, já que a instituição não tem coleção permanente.

Segundo Roberto Gargiani, a torre do Kunsthall o classifica como um “galpão decorado”. Além da torre de comunicação, outros traços venturianos do projeto são os sinais pop de orientação e acesso – “setas, figuras estilizadas e escritos”, e também a iluminação do centro cultural. Como apontado por Kenneth Frampton, “o caráter teatral do espaço interno, em toda parte, deriva em grande medida das aplicações de iluminação decorativa”²⁴⁷. Ou seja, no Kunsthall acontece uma reinterpretação do ornamento pop, seja na torre *outdoor*, na gráfica de comunicação ou nas luminárias, como os neons redondos do restaurante, desenhadas pelo artista Gunter Förg.

Além dos ornamentos aplicados, Gargiani também descreve o caráter colorido e variado das fachadas do edifício, afirmando que “cada face do Kunsthall é configurada de forma diferente

²⁴⁶ Ver Imagens C3.

²⁴⁷ FRAMPTON, 1993.

dependendo da função do programa, da paisagem, das metáforas koolhaasianas, dos sistemas estruturais. As faces são subdivididas em faixas da altura de um andar e feitas de concreto pintado de cinza ou preto, pedra e vidro fosco e transparente. Ao longo das bordas e transições de uma faixa para outra ocorrem combinações de diferentes espessuras e materiais, segundo a poética koolhaasiana de justaposições e contraste tectônico que informam toda a obra”²⁴⁸.

O jogo entre programa, paisagem, estrutura e possibilidades de transformação da caixa acontece nas esquinas e transições entre materiais e pavimentos. A justaposição de materialidades específicas que compõem um todo indeterminado é expressão da tensão entre a caixa construída e o *vazio* urbano que ela contém.

Na montagem, o *vazio* é mais do que o espaço entre os sólidos: ele é o meio através do qual eles se relacionam e se reconfiguram. Como argumenta Paola Berenstein Jacques, “o intervalo entre os fragmentos montados é determinante, pois é precisamente nesses intervalos que surgem campos de possibilidades para emergência de outros nexos de compreensão”²⁴⁹.

Ao falar da montagem, Jacques diz que “o interessante da lógica fragmentária é precisamente a problematização pela dúvida: não há qualquer possibilidade, nem interesse, de se buscar uma unidade, ou qualquer tipo de lógica unitária. A questão também é temporal, diz respeito a uma ordem incompleta e mutável, mas o inacabado, a ausência de um conjunto, de uma totalidade, também incita à exploração, à descoberta. O que os fragmentos têm de incompleto, de inacabado, possibilita também outras associações, em particular a partir do intervalo entre eles, do *vazio* que os separa. Há na lógica fragmentária da montagem uma ‘teoria do intervalo’, explorada tanto por Warburg quanto por Eisenstein, por exemplo”²⁵⁰.

Na arquitetura, esse entendimento de *vazio* ou *intervalo* pode ser expresso, por exemplo, nas transições e nos detalhes entre as partes, os lugares de “problematização pela dúvida”. No Kunsthall acontece uma sobreposição entre o detalhamento que evidencia os momentos de

²⁴⁸ GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA*. Roma: Laterza & Figli, 2006, p.90)

²⁴⁹ JACQUES, 2020, p. 374.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 374.

transição – entre diferentes materiais e soluções construtivas – e o conjunto das partes que formam um todo, mesmo que fragmentado.

No texto “Space of Montage: Movement, Assemblage, and Appropriation in Koolhaas' Kunsthal” (2015), Aarati Kanekar faz uma análise detalhada das variações nos detalhes das esquadrias, dos diferentes materiais nos planos horizontais dos pisos e transparências nas superfícies verticais. Segundo ele, “enquanto em muitos edifícios se tende a ver a repetição de detalhes com determinados materiais, no Kunsthal, pelo contrário, mesmo com combinações de materiais aparentemente semelhantes existem diferenças nos detalhes”²⁵¹.

Kanekar discorre, por exemplo, sobre como pequenas variações no alinhamento do vidro em relação a esquadria, nas transparências dos materiais usados, têm reverberações da escala micro a macro.

O edifício do Kunsthal é definido por essa coleção de detalhes, materiais, estruturas, transparências etc. Eles conformam uma gramática com possíveis problematizações sobre temas comuns da arquitetura, como esquadrias e transparências. Esse aprofundamento do detalhe como intervalo entre fragmentos, mais do que como sobreposições, abre brechas formais e conceituais de composição e entendimento do edifício dentro da lógica fragmentária da montagem.

4.4. Infraestrutura + Espaço Grande

“O museu como mega-estrela” é o título de um artigo publicado na época da abertura do Kunsthal que levanta uma provocação sobre a relação entre o edifício do museu e a arte exposta dentro dele. Deveria o museu ser uma mera caixa funcional ou, ao contrário, se exibir de modo icônico tal como arte que abriga? Esse questionamento diz respeito à relação da infraestrutura urbana – o museu, o centro cultural – e a cultural.

²⁵¹ KANEKAR, Aarati. *Architecture's Pretexts*. New York: Routledge, 2015, p. 140.

Se, como disse Joseph Rykwert, “os museus são os templos do nosso tempo”²⁵², esses edifícios têm dimensões urbanas sociais e infraestruturais. Quase como um pedaço de cidade dentro da cidade, camuflado, sem forma definida, o Kunsthal é um recorte abstrato, reflexo daquilo que está ao seu redor. Como um viaduto que passa despercebido na paisagem urbana, o edifício infraestrutura é um meio de serviço, transporte, produção e recreação.

No texto “Bigness”, que introduz a seção L (*large*) do livro “SMLXL”, Koolhaas fala das implicações de quando um edifício atinge um certo tamanho, ou grande escala. Segundo ele, a grandeza produz uma certa artificialidade, uma autonomia que funciona como antídoto à fragmentação do mundo “lá fora”.

Segundo Koolhaas, a grandeza traz um duplo desafio à arquitetura: de um lado, lidar com o arsenal tecnológico e de serviços que essas megaestruturas requerem; do outro, trabalhar seu potencial cultural – “como um universo em si mesmo com todas as liberdades, atrações e singularidade que isso implica, e imaginar uma nova maneira pela qual esses universos liberados e não complementares podem coexistir”²⁵³.

Ou seja, o edifício grande é um híbrido de infraestrutura e arquitetura. Enquanto uma traz a unidade e a funcionalidade do sistema, a outra introduz variação, conteúdo e especificidade. Um grande edifício é uma microcidade, e todas as possíveis variações interescares que essas mutações podem oferecer.

Pensar o edifício como cidade é expandir as limitações do seu interior, do compartimento para uma rede de fluxos e sobreposições casuais. Pensar a cidade como um edifício é tentar compreender suas limitações materiais, sua escala humana, sua dimensão pessoal.

Em “Collage City” (1983), Colin Rowe e Fred Koetter elaboram sobre a morfologia da cidade em relação à dialética do sólido e do vazio, do edifício e do espaço aberto. O texto é uma investigação sobre possibilidades de “existência conjunta do excessivamente planejado e do

²⁵² RYKWERT, Joseph. The Cult of the Museum from the Treasure House to the Temple. *Museos Estelares, A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda*, [s. l.], n. 18, 1989, p. 83.

²⁵³ ZAERA POLO, 1998, p. 28.

genuinamente não planejado, do cenário e do acidental, do público e do privado, do estado e do indivíduo”²⁵⁴.

Rowe e Koetter levantam um questionamento sobre a cidade planejada moderna, da tábula rasa, ultra racional e controlada – como o “Plan Voisin” (1925) de Le Corbusier – e propõem repensar “as virtudes da modernidade de forma responsiva”²⁵⁵. Ou seja, propõem um entendimento do planejamento urbano não através de soluções prontas e pré-definidas, mas como um processo de leitura em constante mutação e atualização quanto às complexidades que a constituem.

Fazendo um paralelo entre “ciência” e “liberdade”, “racional” e “natural”, os autores propõem “desistir da vaidade intelectual e se contentar em replicar as coisas como elas são, em observar um mundo não reconstruído pela arrogância de aspirantes a filósofos, mas como a massa da humanidade prefere que seja útil, real e densamente familiar”²⁵⁶.

A “Collage City” é “simultaneamente um apelo à ordem e à desordem, ao simples e ao complexo, à experiência conjunta da referência permanente e do acontecimento aleatório, do privado e do público, da inovação e da tradição, tanto do gesto retrospectivo quanto do profético”²⁵⁷.

Rowe e Koetter propõem pensar a cidade com metáfora, analogia e ambiguidade, usando estratégias de cruzamento, assimilação, distorção e superimposição. Nesse sentido, a cidade bricolagem é uma montagem. A imagem figura-fundo da cidade de Wiesbaden, estampada na capa do livro, explicita a relação entre cheios e vazios, espaços planejados e de indeterminação; uma representação semelhante àquela da “estratégia do vazio” de Koolhaas. Esses diagramas contrastam, em preto e branco, o espaço construído e o aberto, enfatizando tanto ambiguidades quanto interdependências.

²⁵⁴ ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge: MIT Press, 1983, p. 83.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 6.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 6.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 8.

Na arquitetura *grande* do Kunsthal também acontece a analogia entre cidade e edifício – um cruzamento entre arquitetura e infraestrutura, em um procedimento dialético de aproximação e distanciamento entre o urbano e o edifício.

Essa ambiguidade escalar é explícita na rua-rampa pedonal: seu piso de cimento texturizado com vassoura evoca um asfalto mal acabado, ou feito à mão; a separação de vidro da rampa exterior com um corredor interno gera confusão entre o dentro e o fora, a cidade e o centro cultural; as colunas redondas que atravessam diagonalmente a rota linear, no alinhamento do triângulo aberto da cobertura acima, como em um cruzamento entre vias; e a iluminação que sai de dentro do colunas transformando-as em postes de luz “domesticados”²⁵⁸.

Outra ambiguidade entre as dimensões urbana e arquitetônica são as colunas-árvore que encapam os pilares metálicos no Hall 1. Evocando a paisagem do exterior do parque dentro do centro cultural, mais do que uma forma de contextualização, os troncos de árvores são uma sobreposição não-mimética entre o dentro e o fora, evocando um diálogo entre o natural e o artificial, o funcional e o decorativo, o programa e a estrutura.

Vilanova Artigas fez colunas com troncos de árvore na Casa Elza Berquó em São Paulo em 1967. Artigas descreve o projeto como “residência meio ‘pop’, meio irônico [...]. Fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica Arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento”²⁵⁹.

No interior doméstico de Artigas, as verdadeiras colunas troncos de árvore assumem, além do teor político de questionamento do *status quo*, a real carga estrutural da laje. O contraste entre o concreto claro e perfeito como os troncos escuros e retorcidos sugere informalidade, desorganização, como uma evocação da memória de um passado e das origens das técnicas de construção, menos mecanizadas e mais artesanais. O mestre de obras aponta: “essa casa parece casa do povo. A casa que a gente fazia lá na Bahia”²⁶⁰.

²⁵⁸ Ver Imagens C4.

²⁵⁹ Artigas fez este projeto em meio à ditadura militar, durante a qual ele também foi detido na prisão. (ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 138)

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 138.

O Hall 1 do Kunsthall tem um caráter subterrâneo com vidro somente na fachada norte na divisa com o parque. Segundo Kenneth Frampton, “evocando o chamado método paranoico crítico de Salvador Dalí, Koolhaas escolhe revestir os pilares de metal, com troncos de árvores ocas, para sugerir, por meio da presença de árvores desencarnadas, uma continuação da paisagem arborizada do parque além”²⁶¹.

Cecil Balmond, o engenheiro estrutural responsável pelo projeto afirma que no Kunsthall “a estrutura conversa [...]. O Kunsthall é um camaleão, sempre mudando [...]. Cada uma das quatro partes do museu adota uma estrutura apropriada para suportar o programa relevante. As colunas são vitais, pulando da sua tradicional regularidade e presença para criar um novo ritmo [...]. No Kunsthall, a estrutura é cinética”²⁶².

Ambos os termos, cinético e cinemático, são relativos ao movimento, às forças que o afetam – a exemplo da gravidade – e os modos como ele acontece – como a sequência de imagens de um filme. Ao dizer que a estrutura é cinética, Balmond refere-se a como as diferentes soluções estruturais dialogam com as soluções arquitetônicas, evidenciando e escondendo as forças do movimento de gravidade.

Na arquitetura, a estrutura é calculada de forma a controlar ou acomodar os movimentos mínimos necessários para sua máxima estabilidade. Ou seja, a estrutura cinética na arquitetura é uma contradição em princípio. Mas o que Balmond explica é que houve ali uma tentativa de transformação dos “conceitos convencionais de estruturas tipicamente estagnadas”, de modo a construir um espaço dinâmico.

Por exemplo, os pilares “fortemente inclinados no auditório” estabelecem um diálogo entre a estrutura e a arquitetura. Estruturas interrompidas, inclinadas, variadas, participam da construção de um espaço cinético, que sugere resistência à “potente” força da gravidade.

²⁶¹ FRAMPTON, 1993.

²⁶² KUNSTHAL Rotterdam. *Balmond Studio*, Netherlands, 1994. Disponível em: <https://www.balmondstudio.com/work/kunsthall-rotterdam.php>. Acesso em: 14 mar. 2025.

Esse jogo entre estrutura e arquitetura também diz respeito aos caracteres infraestruturais e sociais do edifício. Sua escala em relação à escala do urbano é evidenciada nas fotos da obra em construção²⁶³.

Roberto Gargiani chamou a *Hellingstraat* de “passage”, uma analogia que pode ser feita com as passagens de Benjamin como ruas, travessias que cortam edifícios e conectam diferentes pontos da cidade. Outros autores a relacionaram com a “promenade architecturale” de Le Corbusier, termo usado para descrever a experiência sequencial dos espaços em movimento²⁶⁴.

Para Le Corbusier, “tudo, até a arquitetura, é uma questão de circulação”²⁶⁵, e o princípio da sua “promenade” é, através de métodos arquitetônicos, despertar curiosidade no espectador, produzindo múltiplas visões e variados pontos de interesse, e estabelecendo relações entre os fragmentos e a unidade arquitetônica.

As passagens de Benjamin são, ao contrário, um “objeto-enigma”²⁶⁶, “labirinto-surrealista”²⁶⁷, “misto de galeria comercial e rua coberta”²⁶⁸ no qual o *flâneur* exercita a arte de errar, deambular e investigar a cidade. Ou seja, Benjamin elabora um entendimento desse espaço urbano como um meio para se conhecer e criticar a própria cidade, sua “origem” e sua “verdade”²⁶⁹.

Benjamin diz: “nas Passagens, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas históricas concretas das

²⁶³ Ver imagens C4.

²⁶⁴ A exemplo do capítulo “Montage” do livro “Six Canonical projects by Rem Koolhaas”.

²⁶⁵ BRUTALISME. In: *Vocabulaire corbuséen*. [S. l.]: Fondation Le Corbusier, [2025?]. Disponível em: <https://www.fondationlecorbusier.fr/dossier-thematique/vocabulaire-corbuseen/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

²⁶⁶ JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 37.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 67/72.

²⁶⁸ JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: Edufba, 2012, p. 32.

²⁶⁹ JACQUES; VELLOSO, 2023, p. 45-46.

passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas”²⁷⁰.

Diferentemente do espaço manipulado e manipulador da promenade de Corbusier, experimentado sobretudo em residências privadas suburbanas²⁷¹, as passagens Benjaminianas são mais casuais, um lugar público, de *desdobramento* de histórias, de encontros e perdição – mais do que de circulação orientada.

A Hellingstraat do Kunsthal funciona, de certo modo, como uma interseção entre essas duas noções, sendo uma infraestrutura pública de circulação, porém ligeiramente afastada do centro da cidade. Ela é uma linha reta que não muda de direção; um percurso linear ao longo do qual eventos vão acontecendo em ambos os lados, como nas passagens. A relação entre o declive acentuado e o comprimento prolongado está no limiar entre a encosta de uma colina e um inclinação artificial jamais experimentada.

Existe, então, uma sobreposição de elementos como familiaridade e estranhamento, público e privado, natural e artificial, que representa a própria experiência urbana. A rampa se desenrola dentro e fora do edifício, reverberando essa lógica nos espaços e estruturas adjacentes e subsequentes – cada qual com mais ou menos de cada um dos elementos, formando, assim, uma composição cinematográfica, uma sequência de fragmentos.

4.5. Coleção + Caos

No lançamento do livro “SMLXL” (1995), na Architectural Association, Rem Koolhaas afirma que “o livro é uma série de fragmentos, que tanto subestimam quanto reforçam a arquitetura. [...] Sem uma aparência singular, muda constantemente de carácter, provocando as pessoas a pensarem sobre arquitetura e como ela é produzida. [...] Plantas podem ser lidas como texto, [...] contexto não é somente algo físico mas pode ser também algo que representa a complexa abstração das forças em que vivemos. (O livro) Trata a arquitetura de uma

²⁷⁰ BENJAMIN, 2006, p. 504.

²⁷¹ Maison La Roche e Villa Savoye.

maneira diferente, [...] com uma série de conexões escondidas, e em intervalos regulares, convites para o mundo exterior”²⁷².

“SMLXL” é uma montagem literária sobre arquitetura, na qual conteúdos diversos são colocados lado a lado, em uma narrativa de aproximação e distanciamento, em uma sequência descontínua e acelerada de conexões a princípio triviais.

Aby Warburg faz um experimento semelhante no seu *Bilderatlas Mnemosyne*. Nesse caso, painéis de madeira são recobertos com tecido preto sobre os quais Warburg fixava conjuntos de imagens “bastante heterogêneas: fotografias (reproduções) de obras de arte, de detalhes específicos de obras, imagens cosmográficas, cartografias, mapas, desenhos e esquemas dos mais variados, recortes de jornais e de revistas, publicidades do momento”²⁷³.

Cada painel, como uma montagem, é uma “exposição de multiplicidade”. As imagens, dispostas em um mesmo plano, se contaminam e se cruzam oferecendo novas leituras, novos nexos de compreensão das suas histórias, individual e coletivamente.

Warburg aplica no Atlas o mesmo princípio da “lei da boa vizinhança”, com o qual organizava os livros da sua biblioteca. A biblioteca Warburgiana em Londres é organizada segundo uma lógica que não segue tópicos específicos nem uma ordem cronológica. Os livros são subdivididos em quatro temas principais: Imagem, Palavra, Orientação e Ação, em um sistema de classificação interdisciplinar que visa inspirar novas conexões e questionamentos nos leitores.

Em “Fantasmas Modernos” (2020), Paola Berenstein Jacques explica claramente o atlas Warburgiano como “um modo de pensar por associações, por pluralidades, por constelações”²⁷⁴. O *Bilderatlas Mnemosyne* é “uma espécie de gigantesco condensador” de

²⁷² Rem Koolhaas, apresentação do livro SMLXL na Architectural Association em Londres (1995) (REM Koolhaas – S, M, L, XL.). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (79min). Publicado pelo canal AA School of Architecture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YEGmhjouAeM>. Acesso em: 14 mar. 2025).

²⁷³ JACQUES, 2020, p. 121.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 124.

energias, de memórias, que animaram o passado e continuam animando o presente. Um dispositivo de caráter híbrido, uma forma de pensar “em movimento”.

Assim sendo, o atlas de Warburg é uma ferramenta “visual de comunicação e informação” na qual imagens são confrontadas entre si com o propósito de “desconstruir fronteiras disciplinares” e ampliar seu entendimento como objeto portador de cultura, em um método de “descompartmentalizar” a imagem e “deslocar” sua história.

Em “The Surviving Image” (2017), Georges Didi-Huberman fala do entendimento da carga cultural da imagem em Warburg. Segundo ele, “o conjunto de coordenadas definidas – autor, data, técnica, iconografia, etc. – [contido em uma imagem] é obviamente insuficiente [...]. Uma imagem, qualquer imagem, é o resultado de movimentos que são provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. [...] Estes nos obrigam a pensar a imagem como portadora de energia ou momento dinâmico, mesmo que ela possa ter uma estrutura específica”²⁷⁵.

A questão de Warburg era buscar nas imagens um “tipo de sobrevivência”, um tipo de vida que ressurgem em outra época, aquilo que permanece vivo, principalmente na memória, e “assombra” épocas posteriores como a ideia do relâmpago benjaminiano²⁷⁶. Seu interesse pelas imagens “residia justamente no seu caráter impuro, lacunar, híbrido, falho, incompleto, intermediário, aberto”²⁷⁷.

O atlas Warburgiano é um método de montagem, tanto como forma de conhecimento quanto como procedimento formal, uma coleção de imagens-fragmentos para a elaboração de um entendimento amplificado e desviante sobre temas específicos. O atlas é análogo ao que Koolhaas e Mau fizeram no “SMLXL” com a arquitetura – associações interdisciplinares, interescares, por similaridades e diferenças.

Na imagem do centro histórico de Roterdã destruído após o bombardeamento alemão em 1940²⁷⁸, os edifícios que restam podem ser lidos como fragmentos de um passado latente,

²⁷⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image*. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2017, p. 19.

²⁷⁶ JACQUES, 2020, p. 125.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.131.

²⁷⁸ Ver Imagens C5.

como recortes vivos análogos às imagens escolhidas por Warburg para montar seus painéis. O traçado das ruas ainda é visível, demarcando os limites e intervalos entre aquilo que restou. Assim como o fundo negro do atlas, a rua é o vazio, o espaço de diálogo e confronto entre os edifícios e as imagens.

Associações imagéticas podem ser feitas entre os Atlas, os desenhos do Kunsthall e as gravuras de Giovanni Battista Piranesi dos achados arqueológicos do antigo mapa “Forma Urbis Romae”²⁷⁹. O grande mapa (18x13m) da cidade imperial de Roma (203 e 211 d.C.), esculpido em mármore na fachada de um templo do Fórum Romano, representava elementos arquitetônicos, como residências e monumentos, com linhas e pontos, enquanto elementos naturais como o rio Tevere aparecem apenas como vazios²⁸⁰.

Durante a Idade Média, o mapa foi sendo gradualmente destruído e seus fragmentos foram sendo encontrados em escavações ao longo dos anos seguintes. Embora sua função original seja ainda desconhecida²⁸¹, seus fragmentos são preciosas fontes de conhecimento sobre a cidade da Roma antiga.

Em 1740 houve um grande projeto de reconstrução do mapa com as peças até então encontradas. Piranesi foi auxiliar de Giovanni Battista Nolli nesse projeto que, desde então, se tornou um tema recorrente nos seus trabalhos. Piranesi desenvolve um método anacrônico ao jogar, de modos inusitados, com as imagens dos fragmentos encontrados. Mais do que tentativas de reconstrução do passado perdido, ele propõe releituras atualizadas daquilo que ainda potencialmente existe dele.

Na coleção de imagens da pesquisa, duas analogias são propostas entre essas gravuras de Piranesi e os desenhos do Kunsthall²⁸².

²⁷⁹ LUCARELLI, Fosco. The Origins of The Plan: Forma Urbis Romae (between 203 and 211 CE). *Socks Studio*, [s. l.], 04/011/2018. Disponível em: <https://socks-studio.com/2018/11/04/forma-urbis-romae/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ibid.* O mapa pode ter sido “utilitário, como registrar a propriedade da terra” e/ou decorativo.

²⁸² Ver Imagens C5.

A primeira analogia é feita entre uma imagem da série “Antichità Romane”, na qual Piranesi apresenta pedaços do antigo mapa organizados como que em um tabuleiro, em relação a um desenho que mostra a coleção de fenestraçãoes do edifício do centro cultural. As duas representações são abstrações que relatam um conjunto de fragmentos que contêm uma autonomia de significado no presente, independentemente do seu passado ou futuro.

Na sua interpretação dos escombros do mapa, Piranesi não busca reconstruir fielmente o mapa original, mas, pelo contrário, o traz para o momento do agora ao explicitar sua incompletude e inacabamento. Já o desenho com a coleção de portas e janelas do Kunsthall dá indícios sobre algo que ainda será construído, como o manual de um jogo com ilustrações das peças a serem recortadas e montadas.

Assim como a montagem histórica aberta que se vale do passado para compreender o presente e elaborar o futuro, ambas as imagens revelam quebra-cabeças incompletos, dos quais peças foram perdidas ou ainda precisam ser produzidas.

A segunda analogia proposta é entre uma imagem na qual Piranesi desenha um único fragmento arqueológico do mapa em relação à axonometria do edifício do Kunsthall isolado na paisagem urbana. Esses objetos tridimensionais, apresentados em suas solitudes abstratas, são expostos a outras possíveis interpretações sobre suas existências. Trata-se de uma imagem que traduz o entendimento do Kunsthall como fragmento urbano, como pedaço precioso de um todo mais complexo e inacabado, ainda em construção.

Nas imagens de Piranesi, a coleção de fragmentos é uma interpretação real e inventada da cidade, na qual as partes existem, mas o conjunto é criado. Já o fragmento isolado é uma representação mais pura, uma cópia do real, ou pelo menos daquilo que restou dele. Em um procedimento de aproximação e distanciamento, Piranesi eleva a parte à dimensão de todo e desconstrói o todo em pequenas partes.

O edifício do Kunsthall pode ser entendido como um fragmento do mapa de Piranesi ou como uma imagem no Atlas de Warburg. Ele é parte de uma história que, assim como Didi-Huberman diz, vai além do seu “conjunto de coordenadas definidas”. O modo com que o

projeto é apresentado no “SMLXL”, por exemplo, pode ser lido como uma tentativa de expressar essas suas outras dimensões espaço temporais – simbólicas, intelectuais, emocionais. Há uma sequência de fotografias que ocupam toda a página, sobrepostas por outras fotos menores, por breves descrições do que as imagens relatam em letra pequena e por partes do texto da peça “Waiting for Godot”, de Samuel Beckett (1954), impressas em tamanho maior.

As fotos “cinemáticas” do edifício são, segundo Koolhaas, como imagens em movimento que expressam a intenção contida no projeto de negação e resistência à sua presença física – massa e peso. A iluminação cenográfica corrobora com a intenção de desmaterialização do edifício juntamente com o dinâmico jogo de transparências em grandes planos que, durante o dia, refletem o exterior e, à noite, expõem o interior.

No livro, a sequência de fotos do centro de artes é interrompida por uma foto das barricadas de Paris em maio de 1968²⁸³. Segundo Pataky, a foto da rua bloqueada com carros queimados entre as imagens do projeto é uma indicação do “interior do Kunsthal como uma extensão da rua, uma ‘avenida distorcida’ que está aberta à apropriação descontrolada”²⁸⁴.

Em todo o livro acontecem essas sobreposições entre textos e imagens; cabe ao leitor fazer analogias e interpretações. Como um catálogo dos projetos animados com outros assuntos diversos, o livro “pega emprestado” referências de uma cultura cacofônica de acumulação, de um modo semelhante àquele com o qual Warburg constrói seus Atlas. Ambos são coleções de fragmentos agrupados na tentativa de elaboração de uma narrativa coerente, porém transitória e indeterminada. Colecionar envolve recortar e reagrupar, como em um procedimento de montagem.

No texto “Desempacotando minha Biblioteca” incluído na compilação *Illuminations* de 1969, Walter Benjamin fala sobre o ato de colecionar e sobre a relação entre o colecionador e sua coleção. O texto é escrito no momento em que ele, depois de dois anos viajando, começa a

²⁸³ Imagens C5.

²⁸⁴ PATAKY, 2023, p. 222.

reabrir suas caixas de livros. “Os livros ainda não estão nas estantes, não foram ainda tocados pelo leve tédio da ordem”²⁸⁵.

Segundo Benjamin, o desejo mais profundo do colecionador é renovar, fazer renascer o velho mundo. Ao segurar o objeto de sua coleção, no caso um livro, “ele parece estar vendo através deles em seu passado distante como se inspirado”²⁸⁶. Essa leitura aprofundada e aproximada se assemelha ao modo com que Warburg lida com as imagens no Atlas.

Paola Berenstein Jacques argumenta que Benjamin “praticava a montagem como um verdadeiro colecionador [...]. Colecionava citações, resumos, notas, aforismos, pedaços de textos de campos distintos. Em suma, fragmentos”²⁸⁷.

Jeanne Marie Gagnebin fala da figura do colecionador em Benjamin como aquele que retira o objeto do seu contexto, dando “relevância e brilho” similar ao dos “objetos no museu cujo uso não mais conhecemos”²⁸⁸. De fato, existe uma contradição inerente à instituição do museu e sua coleção. De um lado, há a intenção de preservar a obra ao longo da história e expô-la ao grande público; de outro, há o total desenraizamento de sua origem social. O manto sagrado tupinambá, por exemplo, não tem vida no Museu da Dinamarca²⁸⁹.

O Kunsthall não possui coleção permanente, e, por isso, “não é um museu, nem pretende ser”²⁹⁰, como declarado no seu portal eletrônico. A tipologia do *hall* de arte, ou *kunsthalle*, teve origem no centro e norte da Europa (Alemanha, Suíça, Suécia, Dinamarca etc.) na segunda metade do século XIX. Esses espaços, inicialmente adaptados, eram menores e menos monumentais do que os tradicionais museus, e destinados a exposições temporárias de peças dos próprios artistas e de colecionadores privados da emergente classe burguesa.

²⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969, p. 59.

²⁸⁶ *Ibid.*, p.61.

²⁸⁷ JACQUES, 2020, p. 373.

²⁸⁸ GAGNEBIN, 1980, p. 224.

²⁸⁹ ABDALA, Vitor. Museu Nacional confirma retorno de Manto Tupinambá ao Brasil. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 11/07/2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/museu-nacional-confirma-retorno-de-manto-tupinamb-a-ao-brasil>. Acesso em: 14 mar. 2025.

²⁹⁰ WHAT we do. *Kunsthall Rotterdam*, Rotterdam, [2025?]. Disponível em: <https://www.kunsthall.nl/en/about-kunsthall/organisation/what-we-do/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

O *hall* de arte é uma tipologia que surge em resposta a mudanças nos modos com que a arte era produzida, apresentada e acessada, podendo “ser entendida como uma instituição que, ao contrário do museu, tem como ponto de partida fundamental um compromisso com a esfera da produção de arte, em oposição à coleção de arte”²⁹¹.

O Kunsthall de Rotterdam é um dentre os muitos *halls* de arte existentes e construídos propositadamente para abrigar esse tipo de instituição. O edifício é dividido em duas alas, sendo uma metade destinada à exibição de arte e a outra a eventos paralelos, como conferências, palestras etc. De um lado, ficam duas grandes salas de exposição – *Halls* 1 e 2 – e, do outro, a cafeteria, o auditório, e uma pequena sala expositiva em cima – no *Hall* 3.

Esse programa híbrido possibilita que o edifício seja usado por outras audiências e atividades que vão além das apresentações com “quadros na parede”. De fato, o auditório é seu componente mais singular – a rampa, a arquibancada, as cadeiras, o palco, a cortina etc. – e ao mesmo tempo o mais indeterminado programaticamente.

O projeto do Kunsthall toma partido dessa abertura tipológica e programática para assumir diversas faces. Como um camaleão, o edifício pode ser lido tanto como fragmento de cidade em miniatura, quanto como coleção de pedaços urbanos arranjados. Acabamentos rudes remetem à materialidade da rua, das infraestruturas, como placas metálicas perfuradas e de policarbonato translúcido, ou a pintura preta texturizada tipo asfalto. A complexidade da própria forma e sua materialidade pode ser entendida tanto como montagem técnica quanto epistemológica.

4.6. Transparência + Choque

Em “Montage and Architecture” (1938), Sergei Eisenstein fala da relação entre técnica de montagem e arquitetura. Segundo ele, esse vínculo acontece na relação entre *mise-en-cadre* e *mise-en-scène*. Na linguagem do cinema, esses termos franceses significam respectivamente

²⁹¹ SCHNEEMANN, Peter J. *Localizing the contemporary: the Kunsthalle Bern as a model*. Zürich: JRP|Ringier, 2018, p. 26.

enquadramento e encenação, ou seja, a imagem bidimensional do filme e a cena tridimensional que foi filmada.

No texto, Eisenstein cita exemplos de lugares que, segundo ele, foram construídos seguindo uma lógica sequencial de experimentação em movimento similar àquela do cinema. Ele fala sobretudo de arquiteturas que, embora sejam construções volumétricas tridimensionais, são experimentadas – e até mesmo imaginadas e concebidas – por meio de sequências de visadas bi-dimensionais. A Acrópole em Atenas, por exemplo, é considerada por ele como um exemplar “dos mais antigos filmes”²⁹².

Segundo Eisenstein, “a pintura permaneceu incapaz de fixar a representação total de um fenômeno em sua multidimensionalidade visual completa [...], mesmo que muitas tentativas tenham sido feitas incluindo os cubistas etc. [...], somente a câmera de filme resolveu o problema de fazer isso em uma superfície plana, mas seu ancestral indubitável nessa capacidade é a arquitetura”²⁹³.

No texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935), Walter Benjamin também faz um paralelo entre cinema e arquitetura, utilizando a pintura como parâmetro intermediário entre os dois meios. Segundo Benjamin, “na realidade, a pintura não pode ser objeto de uma recepção coletiva como foi sempre o caso da arquitetura, como antes foi o caso da epopeia e hoje é o caso do cinema”²⁹⁴.

A leitura de Benjamin parece estar mais associada à questão da “função social”. Segundo ele, a arquitetura – como arte mais antiga, arte de morar – “é o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão”²⁹⁵. Em seguida, ele relaciona a dupla “leis de recepção” da arquitetura – tátil e ótica, uso e percepção – ao processo de transformação do “aparelho perceptivo do homem”.

²⁹² SCHNEEMANN, 2018, p. 2.

²⁹³ EISENSTEIN, 1989, p. 2.

²⁹⁴ BENJAMIN, 1987, p. 188.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 193.

A questão do *hábito* para Benjamin é fundamental nessa transformação da “relação histórica entre as massas e a obra de arte”. Em princípio, o hábito é alcançado com o uso repetitivo, e não com a percepção somente óptica. Por exemplo, a realização de uma tarefa de modo distraído é a prova de que ela virou um hábito. Com o hábito e a familiaridade com determinados processos, outras atividades podem ser agregadas e experimentadas.

Segundo Benjamin, no entanto, a grande mudança que acontece com o cinema – e que foi herdada da arquitetura – é o fato de que a “dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica”. Ou seja, a experiência passa a ser puramente visual, mas, no cinema, o visual também contém o potencial tátil, “através do efeito de choque das suas sequências de imagens”²⁹⁶.

Por isso, para Benjamin, o cinema tem o potencial de transformar os modos de percepção das pessoas – em massa – através, sobretudo, das técnicas de montagem e choque que trazem ao âmbito do visual a dimensão do tátil. O cinema, no momento de distração e anestesiamento do filme, traz um impacto de transformação e questionamento.

Ao contrário da recepção de um quadro famoso ou de um monumento nunca antes visto, a maior parte dos edifícios faz parte do cotidiano das pessoas e é normalmente despercebida. O cinema seria uma derivação da arquitetura na medida em que é capaz de acumular ambas as formas de percepção no visual e de um modo ainda mais distraído, “ele é o sintoma de transformações profundas”²⁹⁷.

No *Kunsthal*, pode-se dizer que houve uma tentativa retroativa de aplicação de modos de percepção do cinema na arquitetura. Há uma inversão crítica similar àquela feita por Eisenstein, ao utilizar o cinema como meio de entendimento sobre outras artes²⁹⁸. Koolhaas usa a mesma técnica de entendimento retroativo em “*Delirious NY*”, em que ele “expõe a consistência e a coerência dos episódios aparentemente não relacionados do urbanismo de Manhattan”²⁹⁹.

²⁹⁶ BENJAMIN, 1987, p.194

²⁹⁷ *Ibid.*, p.193

²⁹⁸ BOIS, 1989, p. 112.

²⁹⁹ KOOLHAAS, 1978.

A arquitetura, nesse caso, busca causar o efeito de choque na sua própria constituição material – ou seja, o choque na encenação, e não no enquadramento. Isso se dá, por exemplo, no uso de transparências e iluminação artificial que causam reflexos e atravessamentos, dissolvendo tanto a materialidade tectônica do espaço quanto sua lógica construtiva sequencial compartimentada. De forma similar à leitura que Eisenstein faz dos cárceres de Piranesi, há uma arquitetura em movimento, desconcertante e intrigante.

No texto “Transparency: Literal and Phenomenal” (1997), Colin Rowe e Robert Slutzky falam sobre os significados de transparência literal e fenomenal na arquitetura. Literal é a transparência simples, a exemplo daquela encontrada em materiais como vidro e plástico; fenomenal é a transparência que gera ambiguidade, dualidade, sobreposição de leituras e significados.

Partindo de uma análise sobre pinturas, os autores concluem que “a transparência fenomenal parece ser encontrada quando um pintor busca a apresentação articulada de objetos expostos frontalmente em um espaço raso e abstrato”³⁰⁰. Ou seja, são quadros que sugerem possibilidades variadas de leitura através de técnicas como frontalidade, supressão de profundidade e tensão entre a figura e o espaço. Isso pode ser exemplificado a partir de uma pintura cubista na qual a sobreposição de diversos planos, a compilação de formas maiores e menores, permite “infinitas possibilidades de leituras alternativas”³⁰¹.

Na arquitetura, a transparência fenomenal acontece, segundo os autores, através da alienação “de sua existência tridimensional”³⁰², ou seja, quando a organização do espaço se contradiz, como na organização interna e composição da fachada e vice-versa. Por exemplo, uma grande janela normalmente daria a impressão de que dentro existe uma grande sala com proporções e alinhamentos similares à abertura da fachada; porém pode acontecer que, ao contrário, as divisões internas neguem essa afirmação, de forma que, atrás dessa grande janela, exista um corredor estreito ou uma parede perpendicular que divida o espaço da vidraça no meio etc.

³⁰⁰ ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency*. Basel: Birkhiiuser, 1997, p. 32.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 34.

³⁰² *Ibid.*, p. 38.

Outro exemplo dessa contradição acontece com o jogo entre planos cheio e vazio na fachada. Faixas intercaladas de parede e vidro podem causar tensão e incerteza sobre o que acontece dentro – suscitando questões como onde termina um piso e começa o outro, ou qual a altura do parapeito.

O que Rowe e Slutzky chamam de “dialética contínua entre fato e implicação” pode também acontecer na relação entre planos verticais e horizontais, espaços altos e baixos, profundos e rasos, linhas diagonais e compartimentos arredondados dentro de volumes regulares. A “estratificação” é a essência da transparência fenomenal.

Espaços estreitos atrás de grandes aberturas, desconexão de escala e proporção entre o dentro e o entorno do edifício, paredes e pisos diagonais dentro de um envelope quadrado, tensão nas fachadas com faixas contrastes cheias e vazias, indeterminação entre superfícies horizontais e verticais com as rampas; essas são algumas operações de transparência fenomenal que também estão presentes no Kunsthal.

Pataky menciona a “lógica binária de abertura e fechamento” ao redor do edifício, que tem “todas as quatro fachadas [...] divididas em duas faixas horizontais, uma ‘vazia’ e outra sólida”³⁰³. Desse modo, a transparência é usada como ferramenta de estratificação do volume da caixa.

Além de diferentes tipos de materiais translúcidos – vidro, U-glass, telha de policarbonato –, cada ambiente tem uma relação particular com o espaço exterior e uma atmosfera única de combinação entre luz natural e artificial.

O profundo e largo *Hall 2*, por exemplo, tem abertura total de vidro transparente para a rua principal Westzeedijk e parcial na fachada lateral Leste com vidro opaco U-glass. Seu teto é composto por uma complexa estrutura de vigas lineares atravessadas por uma treliça semicircular laranja e claraboias coniformes na cobertura. Esse híbrido de soluções estruturais e de iluminação zenital é sobreposto internamente por placas translúcidas inclinadas em

³⁰³ PATAKY, 2023, p. 214.

zigue-zague que ora escondem as tubulações de serviços, ora são perfuradas pelo semicírculo³⁰⁴.

Lâmpadas tubulares são acopladas na base das vigas lineares entre as placas inclinadas. O conjunto de luz natural e artificial cria uma iluminação quase homogênea em todo o espaço, que nem por isso deixa de ser geometricamente estranho. Esse choque faz pensar não somente sobre como esse emaranhado de soluções se mantém em pé, mas também o porquê de tal complexidade.

Nas palavras de Koolhaas: “a fragmentação é uma condição natural que permite que você observe as coisas como episódios separados que podem ser conectados, ou simplesmente coexistir por força da vizinhança, de modo que o significado é, em última análise, gerado pela presença de diferenças”³⁰⁵.

Pataky faz um paralelo dessa definição de fragmentação com aquela de Eisenstein, e afirma que “a montagem não é uma ideia composta de tomadas sucessivas coladas, mas uma ideia que deriva da colisão entre duas tomadas que são independentes uma da outra [...]. Como nos hieróglifos japoneses em que dois caracteres ideográficos independentes (‘tomadas’) são justapostos e explodem em um conceito. Assim: olho+água = chorando, criança+boca = gritando, boca+cachorro = latindo”³⁰⁶.

O edifício também pode ser cinemático na medida em que é pensado como uma narrativa. No cinema, é a colisão entre duas tomadas da narrativa que potencialmente produz o choque, e conseqüentemente, a transformação social da qual fala Walter Benjamin.

Na literatura, Jeanne Marie Gagnebin diz que “este processo não é gratuito. Esta desordem visa um efeito de estranhamento, de choque, ela deve perturbar [...] sacudir o leitor em seu torpor, abalando a velha imagem familiar da cultura integrada, digerida, sem perigo. Para fazê-lo, Benjamin utiliza uma nova prática da citação: em vez de ilustrar e apoiar uma

³⁰⁴ Imagens C6.

³⁰⁵ Citação publicada em PATAKY, 2023, p. 396.

³⁰⁶ EISENSTEIN, Sergei. *Dramaturgy of Film Form*, in *S. M. Eisenstein: Selected Works*, vol. I, Writings 1922-34. London: BFI Publishing, 1988, p. 163-164.

hipótese, as citações tornam-se autônomas, reagrupam-se segundo leis inéditas, ganham uma nova vida e lançam uma luz diferente sobre a totalidade da obra³⁰⁷ – o que ela chama de escrita por comentário.

Segundo Gagnebin, “o crítico deve ser primeiro um comentador. [...]. Reconhecer o que há de verdadeiro, o que há de único no passado ou numa obra é, primeiro, reconhecer o que nos afasta dela. Longe de querer, num velho sonho de imediaticidade, suprimir a distância histórica, o comentário insiste na obrigação de passar por ela para atingir a verdade do texto. Se a obra é o ponto de partida da crítica ela é, também, o seu fim³⁰⁸”.

Nessa lógica do comentário, da aproximação anacrônica e crítica com o passado, a compreensão da obra do Kunsthall elaborada aqui buscou entender o que nos aproxima através do que nos afasta dela. O entendimento da forma e materialidade do edifício como expressão de um esforço de aplicação da narrativa do cinema na arquitetura é um tópico que tem grande potencial crítico.

Esse exemplo demonstra que, mesmo em um mundo cada vez mais digitalizado e visual, a arcaica fisicalidade da arquitetura pode ser reinterpretada e ter seu potencial como ferramenta de transformação social repensado. A análise da arquitetura do Kunsthall é um esforço nesse sentido. Pode-se concluir que esse edifício abre brechas de compreensão sobre as relações entre a arquitetura e a cultura na medida em que sua construção carrega uma narrativa histórica que pode ser amarrada às técnicas da montagem e do cinema. Sua forma, tanto singular quanto genérica, fragmentada quanto monolítica, detalhada quanto tosca, é uma interpretação da desordem do mundo na escala da arquitetura. Um espaço híbrido de confronto, onde a recepção tátil retoma aquela ótica e vice-versa.

³⁰⁷ GAGNEBIN, 1980, p. 223.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 220.

5. CONCLUSÃO

Em “Time, Space and Narrative” (2012), Jonathan Charley faz paralelos entre o trabalho do escritor e o do arquiteto e afirma que ambos estão envolvidos “em um diálogo constante com o mundo social [...] imersos no vortex giratório de tensões filosóficas, relações políticas, econômicas e sociais que definem qualquer momento histórico e que são impossíveis de fugir ou ignorar [...] nenhum arquiteto ou escritor pode ficar fora da história”³⁰⁹.

Para Charley, a diferença é que “o escritor, desimpedido das tarefas práticas de alterar fisicamente a realidade material, é livre para descrever, representar e brincar com as contradições levantadas pelos atos instrumentais do arquiteto”. Essa liberdade da escrita junto com o esforço do arquiteto de lidar com o mundo material possibilitou, segundo ele, “criações bastante extraordinárias” em forma de utopias e distopias.

No trabalho acadêmico sobre a arquitetura é importante entender e se apropriar dessa liberdade que a escrita oferece. Rem Koolhaas é um arquiteto que usa a ferramenta da escrita constantemente para dar suporte e levantar questionamentos sobre seus edifícios e o espaço urbano. Ele afirma que “de qualquer maneira, um elemento crucial do trabalho – seja escrita ou arquitetura – é a montagem. No final das contas, ainda estou escrevendo roteiros, que é o que eu fazia quando tinha 22 anos”³¹⁰.

O texto e a imagem podem exercer potenciais emancipadores na produção do espaço construído; a narrativa faz parte da arquitetura e o objetivo desta dissertação é justamente aprofundar o estudo dessa relação. Relatos escritos e de imagens de edifícios são tão importantes para seu estudo quanto sua presença física espacial. Acessar seu passado por meio dessas informações é fundamental para compreender sua importância no presente.

³⁰⁹ CHARLEY, Jonathan, Time, Space and Narrative: reflections on architecture literature and modernity. In: CHARLEY, Jonathan; EDWARDS, Sarah. *Writing the Modern City: Literature, architecture, modernity*. Oxon: Routledge, 2012, p. 8-9.

³¹⁰ KOOLHAAS, Rem. Conversa com Cynthia Davidson. *Rem Koolhaas: Why I wrote Delirious New York and other textual strategies*. [S. l.: s. n.], 1993. Disponível em: https://www.burg-halle.de/home/155_noell/koolhaas-any-klein.pdf. Acesso em: 14 mar. 2025.

A proposta da pesquisa é olhar para edifícios e aprender com eles. Esse é um ato essencial no entendimento da construção do espaço urbano em relação à produção da cultura. O estudo dos edifícios não pretendeu ser descritivo nem científico, mas houve um grande esforço para que ele fosse claro e preciso. Para isso, foram usadas técnicas de montagem, de analogias e comparações tanto textuais quanto imagéticas, ambas com igual importância no argumento. Muitas conexões foram traçadas entre as obras e outras obras, e entre diferentes momentos históricos. Algumas pontas foram mais amarradas e outras menos, devido a questões de interesse e tempo.

Com este trabalho, pode-se concluir que existe um vasto e fértil campo a ser cultivado entre a arquitetura e a montagem. A montagem tem ferramentas poderosas; a arquitetura, um arquivo valioso. É preciso tentar ver a arquitetura de longe e de perto, com a visão embaçada e com o toque da mão. Ao contrário de outras formas de artes, a arquitetura é arcaica, seu produto é o resultado de um trabalho coletivo, de anos, que é muitas vezes “feito à mão”. Nesse sentido, a obra de arquitetura carrega um elevado teor de verdade sobre a história e a humanidade.

Como disse Didi-Huberman sobre a imagem, “temos que reconhecer humildemente que muito provavelmente ela nos sobreviverá”³¹¹. O mesmo vale para os edifícios: eles duram no tempo e contêm traços culturais de uma memória coletiva.

Pode-se dizer que, na era da reprodutibilidade técnica, os edifícios não são mais “autênticos” como antes, sendo que a maioria pode ser considerada “réplica”. O “valor de exposição” da arquitetura extrapolou seu “valor de culto”; mesmo assim, sua materialidade única e original ainda contém um “teor aurático”³¹². A questão, então, seria: qual valor cultural a obra de arquitetura tem hoje, depois de ser objeto de culto e da exposição? Faz sentido repensar outras formas de cultivar e/ou de expor?

O estudo dos exemplos Kunsthal e Palais de Tokyo focou na relação dessas obras com equipamento e produção cultural urbana por meio de pistas e fragmentos colecionados ao longo do caminho da pesquisa; outras múltiplas associações poderiam ter sido feitas e

³¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 16.

³¹² O conceito de aura é desenvolvido por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e diz respeito à qualidade que somente a obra original tem, diferentemente da réplica.

desfeitas. O resultado deste trabalho é uma coleção de fragmentos organizados dentro de uma lógica de elucidação do entendimento das obras, mas sobretudo das possibilidades de elaboração crítica sobre a teoria e a prática da arquitetura.

Pina Bausch conta que foi no quintal da sua casa que seu ofício de dançarina e coreógrafa começou: o pequeno palco redondo de concreto, construído por seus pais e nunca acabado, era o paraíso das crianças³¹³. Esse simples relato evidencia a relação histórica e casual entre a cultura e o espaço. Da mesma forma que a arquitetura não pode escapar da história, o contrário também é verdade.

³¹³ SERVOS, Norbert. Talking about People through Dance - Pina Bausch Biography. Translated by Steph Morris. *Pina*, [s. l.], [2025?]. Disponível em: <https://www.pinabausch.org/post/biography>. Acesso em: 14 mar. 2025.

REFERÊNCIAS

- A VERY Parisian scandal: The Pompidou Centre at 40. *BBC*, [s. l.], 08/02/2017. Disponível em:
<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/kTIZ2DLm4NCVjkdzXnFHIW/a-very-parisian-scandal-the-pompidou-centre-at-40>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- ABDALA, Vitor. Museu Nacional confirma retorno de Manto Tupinambá ao Brasil. *Agência Brasil*, Rio de Janeiro, 11/07/2024. Disponível em:
<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/museu-nacional-confirma-retorno-de-manto-tupinamba-ao-brasil>. Acesso em: 14 mar. 2025.
- ADES, Dawn. *Photomontage*. 3 ed. London: Thames & Hudson, 2019.
- ANNE Lacaton e Jean-Philippe Vassal, Prêmio Pritzker de Arquitetura de 2021. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2'30"). Publicado pelo canal ArchDaily. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=6hcT8H0q9-M>. Acesso em: 02 abr. 2025.
- ANNE Lacaton interview: Always add. [S. l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (20min). Publicado pelo Canal Louisiana Channel. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=evqj_ICsjKo. Acesso em: 13 mar. 2025.
- ANTHONY Vidler – The Necessity of Utopia. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (71min). Publicado pelo canal AA School of Architecture. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=XM-QqN-P1BY>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Pelo prisma da estética* [recurso eletrônico] - entrevista com Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: [s. n.], 2020. Disponível em:
<https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/view/77/38/122>. Acesso em: 13 mar. 2025.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- AURELI, Pier Vittorio. Architecture and Counterrevolution OMA and the Politics of the Grands Projets. *OMA, The First Decade*, OASE n. 94. Rotterdam: Nai 010, 2015.
- AYERS, Andrew. *Fun Palais*. London: The Architectural Review n. 1384, 2012.
- BAHNAM, Reyner. *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*. New York: Thames and Hudson, 1976.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte à época de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1969.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira: Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Tese sobre o conceito de história*. Escrito em 1940, publicado em português em

BINGHAM-HALL, John. La Friche la Belle de Mai extension in Marseille, France by Kristell Filotico and Atelier Roberta. *The Architectural Review*, [s. l.], 20/06/2022. Disponível em: <https://www.architectural-review.com/buildings/la-friche-belle-de-mai-extension-in-marseille-france-by-kristell-filotico-and-atelier-roberta>. Acesso em: 13 mar. 2025.

BLAISSE, Petra. Inside outside. [S. l.: s. n.]: 2024. Disponível em: <https://www.insideoutside.nl/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

BO BARDI, Lina. *Fabio Malavoglia entrevista Lina Bo Bardi* [texto não publicado]. São Paulo, Brasil: Instituto Bardi, 1986.

BO BARDI, Lina. *Riccardo Marianni entrevista Lina Bo Bardi* [texto não publicado]. São Paulo, Brasil: Instituto Bardi, 1983.

BÖCK, Ingrid. *Six Canonical Projects by Rem Koolhaas*. Berlin: jovis, 2015.

BOIS, Yve-Alain. Introdução. In: ESENSTEIN, Sergei M. *Montage and Architecture*. Assemblage n. 10. Cambridge: MIT Press, 1989.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.

BRANZI, Andrea. *Interni o Esterni: Per una nuova Carta d'Atene*. Milão: ORE Cultura srl, 2022.

BRANZI, Andrea. *E=mc²: Il progetto nell'epoca della relatività*. Barcelona: Actar, 2020.

BRANZI, Andrea. *Modernità debole e diffusa*. Milão: Skira, 2006.

BRUTALISME. In: *Vocabulaire corbuséen*. [S. l.]: Fondation Le Corbusier, [2025?]. Disponível em:

<https://www.fondationlecorbusier.fr/dossier-thematique/vocabulaire-corbuseen/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

CHARLEY, Jonathan, Time, Space and Narrative: reflections on architecture literature and modernity. In: CHARLEY, Jonathan; EDWARDS, Sarah. *Writing the Modern City: Literature, architecture, modernity*. Oxon: Routledge, 2012.

DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books, 1995.

DELPIRE, Robert. La Photographie Exposée. Entrevista com: Frédéric Grossi e Vincent Simon. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012.

DERRIDA, Jacques. *La Case Vide*: La Villette, 1985. London: AA Files, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *The Surviving Image*. Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg's History of Art. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2017.

EISENSTEIN, Sergei. *Dramaturgy of Film Form, in S. M. Eisenstein: Selected Works, vol. I, Writings 1922-34*. London: BFI Publishing, 1988.

EISENSTEIN, Sergei. Piranesi, Or The Fluidity Of Space. *Oppositions* n.11, Cambridge, MIT Press, 1977.

EISENSTEIN, Sergei. Montage and Architecture. *Assemblage* n.10, Cambridge, MIT Press, 1989.

SERVOS, Norbert. Talking about People through Dance - Pina Bausch Biography. Translated by Steph Morris. *Pina*, [s. l.], [2025?]. Disponível em: <https://www.pinabausch.org/post/biography>. Acesso em: 14 mar. 2025.

EXPO 1937 Paris. *Bureau International des Expositions*, France, [2025]. Disponível em: <https://www.bie-paris.org/site/en/1937-paris?view=bieexpo&layout=bieparis:expo>. Acesso em: 13 mar. 2025.

FABRIZI, Mariabruna. Autonomous Neutral Objects: The Combinatorial Models of La Villette's Folies. *Socks*, [s. l.], 29/12/2014. Disponível em: <https://socks-studio.com/2014/12/29/the-combinatorial-models-of-the-folies/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

FRAMPTON, Kenneth. Koolhaas, the Kunsthal and the Rotterdam mythology. Milano: Domus 747, 1993.

FRANK Lloyd Wright and the Guggenheim New York. *Guggenheim New York*, New York, [2025]. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/about-us/architecture/frank-lloyd-wright-and-the-guggenheim>. Acesso em: 14 mar. 2025.

GAE Aulenti Architetti Associati Musée d'Orsay. *Divisare*, France, 2018. Disponível em: <https://divisare.com/projects/383538-gae-aulenti-architetti-associati-mariano-de-angelis-musee-d-orsay>. Acesso em: 13 mar. 2025.

GAE Aulenti, architecte du musée d'Orsay. *Ina Mémoire Augmentée*, Italie, 18/05/1994. Disponível em: <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00167/gae-aulenti-architecte-du-musee-d-orsay.html>. Acesso em: 13 mar. 2025.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Revista Discurso*, São Paulo, v. 13, 1980.

GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA*. Roma: Laterza & Figli, 2006.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1989.

HEATHCOTE, Edwin. Renzo Piano on remaking the Pompidou – ‘It needs change’.

Financial Times, [s. l.], 10/03/2021. Disponível em:

<https://www.ft.com/content/0f440d6d-f05d-47d5-8adb-f5a2e6dab18f>. Acesso em: 13 mar. 2025.

HILL, Jonathan. *Actions of Architecture: architects and creative users*. United Kingdom: Psychology Press, 2003.

HISTORY of Musée d’Orsay. *Musée d’Orsay tickets*, France, [2025]. Disponível em:

<https://museedorsay-tickets.com/history/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

JACQUES, Paola Berenstein; VELLOSO, Rita. *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Salvador: Edufba, 2023.

JACQUES, Paola Berenstein. (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos Errantes*. Salvador: Edufba, 2012.

JACQUES, Paola Berenstein. *Fantasma modernos: montagem de uma outra herança*. v.1. Salvador: Edufba, 2020.

JONES, Peter Blundell. *Parc de La Villette in Paris, France, by Bernard Tschumi*. London: The Architectural Review, 2012.

KANEKAR, Aarati. *Architecture's Pretexts*. New York: Routledge, 2015.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S,M,L,XL*. Jennifer Sigler (ed.), Hans Werlemann (fot.). New York: The Monacelli Press, 1995.

KOOLHAAS, Rem. Conversa com Cynthia Davidson. *Rem Koolhaas: Why I wrote Delirious New York and other textual strategies*. [S. l.: s. n.], 1993. Disponível em:

https://www.burg-halle.de/home/155_noell/koolhaas-any-klein.pdf. Acesso em: 14 mar. 2025.

KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1978.

KUNSTHAL Rotterdam. *Balmond Studio*, Netherlands, 1994. Disponível em:

<https://www.balmondstudio.com/work/kunsthall-rotterdam.php>. Acesso em: 14 mar. 2025.

L’HISTOIRE de la Friche. *Friche la Belle de Mai*, Marseille, [2025?]. Disponível em:

<https://www.lafriche.org/la-friche/histoire/#:~:text=En%201995%2C%20c'est%20avec,agent%20indispensable%20du%20d%C3%A9veloppement%20urbain>. Acesso em: 13 mar. 2025.

LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Conversa com Enrique Walker. In: LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Lacaton & Vassal: espacio libre, transformación, habitar*. Barcelona: Fundación ICO, 2021.

LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Comme un paysage sans limite. Entrevista com David Cascaro (2005-2006). In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012.

LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. Seeking reality. Entrevista com Massimo Faiferri. In: FAIFERRI, Massimo. *Re-Invent: Reuse and transformation in Lacaton & Vassal's architecture*. Europe: LIStLab, 2018.

LACATON, Anne; VASSAL, Jean-Philippe. *Soane Medal Lecture*. London: RIBA Books, 2023.

LOOTSMA, Bart. *Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's*. Amsterdam: Foundation Constant, 2007.

LUCARELLI, Fosco. The Origins of The Plan: Forma Urbis Romae (between 203 and 211 CE). *Socks Studio*, [s. l.], 04/011/2018. Disponível em: <https://socks-studio.com/2018/11/04/forma-urbis-romae/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

MINNAERT, Jean-Baptiste. Un Palais pour deux Musées d'Art Moderne. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012.

MONEO, Rafael. *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge: MIT Press, 2004.

NEUENSCHWANDER, Rivane. Pour un Palais des Arts de L'image. Entrevista com Akiko Miki. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012.

OBRA Caminhando. *Lygia Clark – Acervo*, [s. l.], 1963. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 14 mar. 2025.

ODDOS, Christian. Pour un Palais des Arts de L'image. Entrevista com Frédéric Grossi e Vincent Simon. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012.

OUR Building. *Centre Pompidou*, France, [2025]. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/en/collection/our-building>. Acesso em: 13 mar. 2025.

PAÍNI, Dominic. Exposer du Temps. Entrevista com Frédéric Grossi e Vincent Simon. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012.

PALAIS de Tokyo, site de création contemporaine. *Lacaton & Vassal*, Paris, 2012-2014. Disponível em: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=20#>). Acesso em: 13 mar. 2025.

PARC de la Villette. *Bernard Tschumi Architects*, Paris, 1982-1998. Disponível em: <https://www.tschumi.com/projects/3>. Acesso em: 13 mar. 2025.

PARIS: city of light. *Guggenheim Bilbao*, Bilbao, [2025]. Disponível em: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/did-you-know/paris-city-of-light>. Acesso em: 13 mar. 2025.

PATAKY, Tibor. *OMA's Kunsthal in Rotterdam: Rem Koolhaas and the New Europe*. Switzerland: Park Books, 2023.

POWERS of Ten (1977). [S. l.: s. n.], 2010. 1 vídeo (9min). Publicado pelo canal Eames Office. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0fKBhvDjuy0>. Acesso em: 13 mar. 2025.

POWERS of Ten and the Relative Size of Things in the Universe. *Eames Office*, [s. l.], [1977]. Disponível em: <https://www.eamesoffice.com/the-work/powers-of-ten/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

PRICE, Cedric; LITTLEWOOD, John. Fun Palace Fun Palace promotional brochure. [S. l.]: CCA, 1964. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/2/what-the-future-looked-like/32737/1964-fun-palace>. Acesso em: 02 abr. 2025.

QU'EST-CE qu'un tiers-lieu? *France Tiers Lieu*, France, [2025]. Disponível em: <https://francetierslieux.fr/quest-ce-quun-tiers-lieu/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

RAI 1 / TAM TAM: Gae Aulenti / 1981. [S. l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (12min). Publicado pelo canal RaraVisione. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIDqtV5B244>. Acesso em: 13 mar. 2025.

REM Koolhaas – S, M, L, XL.). [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (79min). Publicado pelo canal AA School of Architecture. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YEGmhjouAeM>. Acesso em: 14 mar. 2025.

ROSSI, Carlo. John Stezaker Whitechapel Gallery. *The Organic Jam*, [s. l.], 22/02/2011. Disponível em: <http://theorganicjam.blogspot.com/2011/02/meeting-with-brilliant-john-stezaker.html>. Acesso em: 13 mar. 2025.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge: MIT Press, 1983.

ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. *Transparency*. Basel: Birkhiuser, 1997.

RYKWERT, Joseph. The Cult of the Museum from the Treasure House to the Temple. *Museos Estelares, A&V Monografias de Arquitectura y Vivienda*, [s. l.], n. 18, 1989..

SCHNEEMANN, Peter J. *Localizing the contemporary: the Kunsthalle Bern as a model*. Zürich: JRP|Ringier, 2018.

SCHULMAN, Didier. “Mon cher ami, ce n'est pas moi qui ai construit le Musée d'Art Moderne, ni moi non plus qui en ai choisi l'emplacement”. In: SIMONNOT, Nathalie. *L'Histoire du Palais de Tokyo depuis 1937*. Palais de Tokyo magazine n.15: Paris, 2012.

STIERLI, Martino. *Montage and the Metropolis*. USA: Yale University Press, 2018.

TAFURI, Manfredo. *The sphere and the labyrinth*. Avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s. Cambridge: MIT Press, 1987.

THE FRICHE. *Palais de Tokyo*, Paris, [2025]. Disponível em: <https://palaisdetokyo.com/en/lieu/the-friche/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

THE PALAIS de Tokyo. In: *Palais de Tokyo*, Paris, [2025]. Disponível em: <https://palaisdetokyo.com/en/le-palais/>. Acesso em: 13 mar. 2025.

TODD, Jeffrey M. *Eisenstein's Film Theory of Montage and Architecture*. Georgia: Georgia Institute of Technology, 1989.

TODD, 1989, p. 2.

TSCHUMI, Bernard. Parc de la Villette, Paris. In: *Deconstruction in Architecture*. London: Architectural Design, vol. 28, 1998.

VANDEPUTTE, Tom. Economy and Excess: Three Recent Projects by Lacaton and Vassal. *OASE*, n. 85, Rotterdam: Nai 010, 2011.

VELLOSO, Rita. Pensar por Constelações. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). *Nebulosas do Pensamento Urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018.

VELLOSO, Rita. *Urbano-Constelação*. Belo Horizonte: Cosmópolis, 2022.

VELLOSO, Rita. *Modos da Atenção: estética, política e crítica da arquitetura*. Belo Horizonte: NPGAU, 2023.

VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1972.

WHAT we do. *Kunsthal Rotterdam*, Rotterdam, [2025?]. Disponível em: <https://www.kunsthal.nl/en/about-kunsthal/organisation/what-we-do/>. Acesso em: 14 mar. 2025.

ZAERA POLO, Alejandro. Notas para un levantamiento topográfico. In: KOOLHAAS, Rem. *El Croquis no.79 1987-1998 OMA/ Rem Koolhaas*. Madrid: El Croquis, 1998.