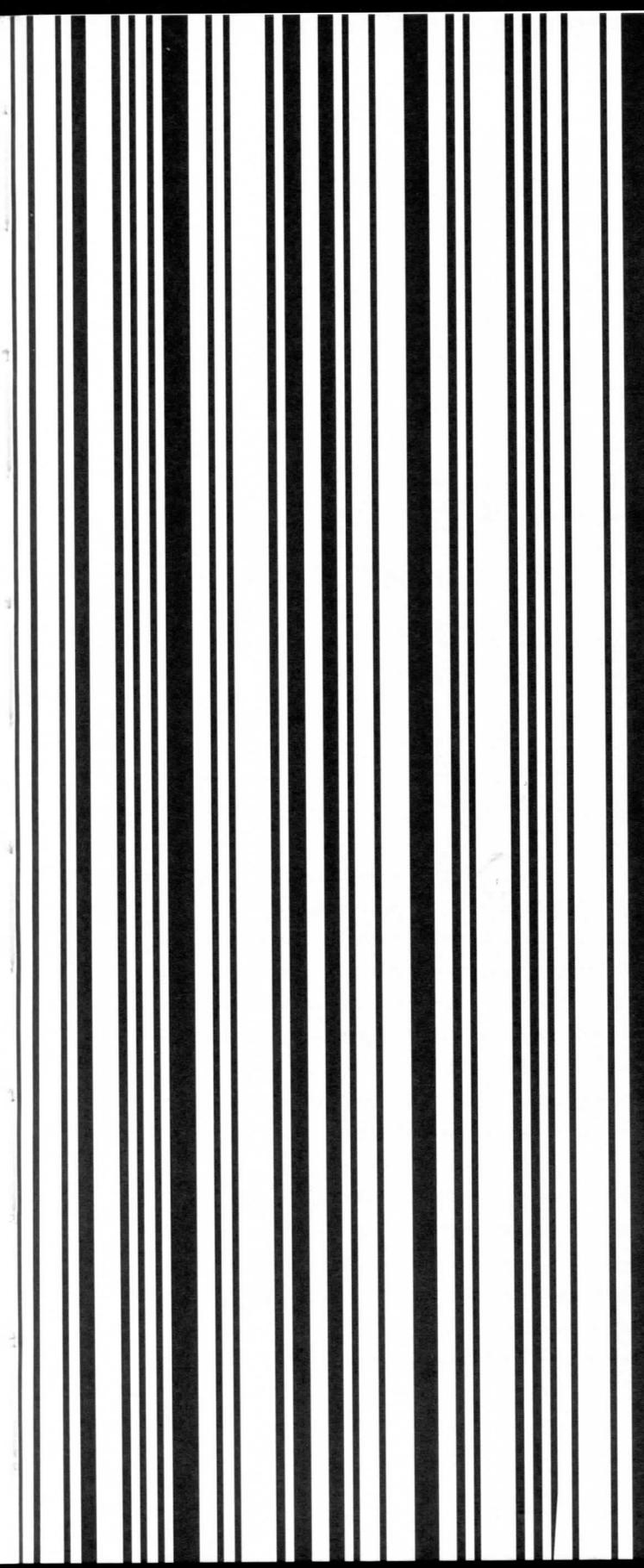


NOU
YU
OELIINITE

REM KOOLHAAS

6	ARQUITETURA E CAPITALISMO: OS USOS DE NOVA YORK <i>Adrián Gorelik</i>
25	INTRODUÇÃO
29	PRÉ-HISTÓRIA
47	CONEY ISLAND: A TECNOLOGIA DO FANTÁSTICO
104	A DUPLA VIDA DA UTOPIA: O ARRANHA-CÉU
106	A fronteira no céu
137	Os teóricos do arranha-céu
158	As vidas de uma quadra: o hotel Waldorf-Astoria e o edifício Empire State
180	Instabilidade definitiva: o Downtown Athletic Club
188	QUÃO PERFEITA PODE SER A PERFEIÇÃO: A CRIAÇÃO DO ROCKEFELLER CENTER
190	Os talentos de Raymond Hood
207	Todos os Rockefeller Centers
238	Radio City Music Hall: a diversão nunca pára
250	O Krêmlin na Quinta Avenida
262	Dois pós-escritos
267	EUROPEUS: BIUÉR! DALÍ E LE CORBUSIER CONQUISTAM NOVA YORK
317	POST-MORTEM
329	APÊNDICE: UMA CONCLUSÃO FICCIONAL
354	Notas
360	Índice onomástico

A DUPLA VIDA DA UTOPIA: O ARRANHHA-CÉU



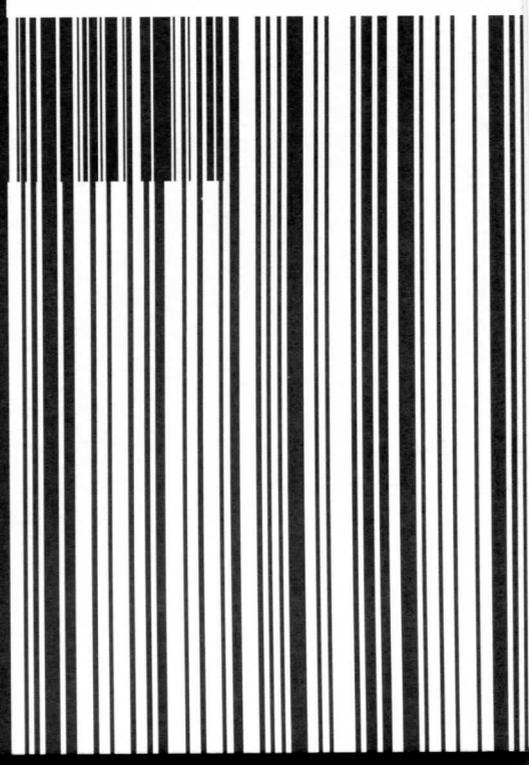
Não existe um caminho fácil da
Terra até as estrelas.

[Insignia da Medalha da Sociedade
dos Medalhistas, 1933]

E finalmente, bem no último
episódio, a Torre de Babel aparece
de repente e alguns homens
robustos conseguem terminá-la ao
som de uma canção de novas
esperanças, e, quando concluem o
topo, o Governante (do Olimpo,
provavelmente) sai correndo feito
louco, enquanto a Humanidade, de
súbito entendendo tudo,
finalmente ocupa seu lugar de
direito e logo inicia sua nova vida
com novas percepções de tudo.
[Fiódor Dostoiévski, *Os Demônios*]

Pegamos de vocês o que
precisamos e lhes jogamos de
volta na cara o que não
precisamos. Pedra por pedra,
vamos remover o Alhambra,
o Krêmlin e o Louvre, e vamos
reconstruí-los nas margens
do Hudson.

[Benjamin de Casseres, *Espelhos
de Nova York*]



A FRONTEIRA NO CÉU

O arranha-céu de Manhattan nasce por etapas entre 1900 e 1910.

Ele representa o encontro fortuito de três diferentes novidades urbanísticas que, após vidas relativamente independentes, convergem para formar um único mecanismo:

1. A reprodução do mundo
2. A anexação da torre
3. A quadra isolada.

Para entender a promessa e o potencial do arranha-céu de Nova York (distintos da realidade de sua atuação, agora usual), é preciso definir essas três mutações arquitetônicas separadamente, antes de terem sido integradas num “glorioso conjunto” pelos construtores de Manhattan.

1. A REPRODUÇÃO DO MUNDO

Na era das escadas, todos os pavimentos acima do segundo andar eram considerados impróprios para o comércio, e acima do quinto andar, inabitáveis.

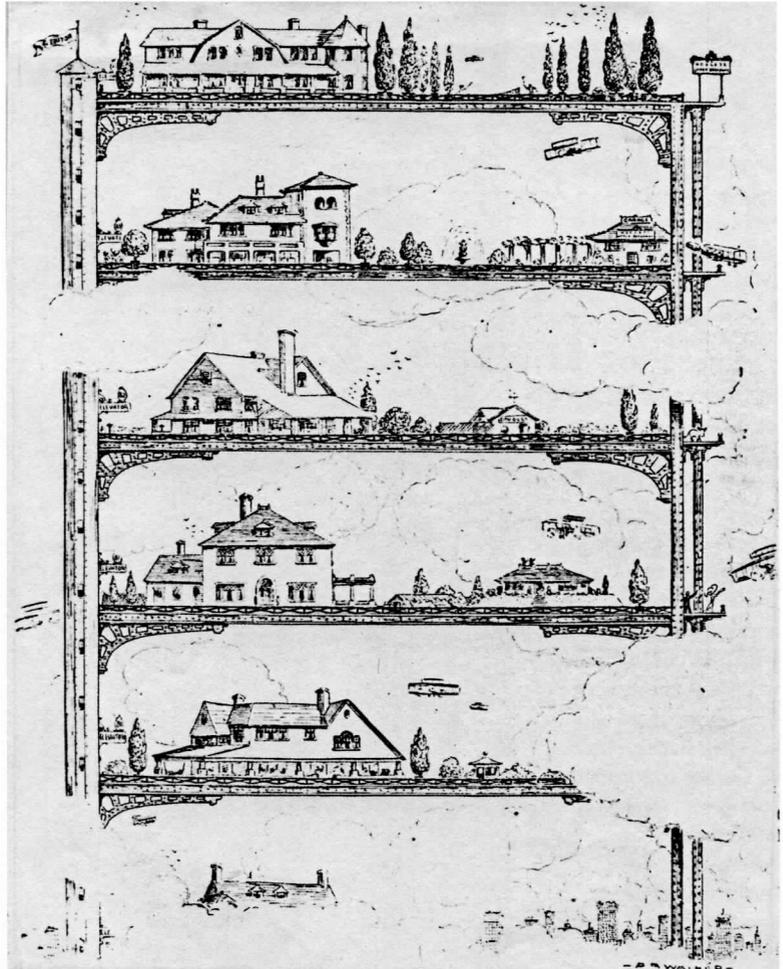
Em Manhattan, desde os anos 1870, o elevador foi o grande emancipador de todas as superfícies horizontais acima do térreo.

O mecanismo de Otis resgata os inúmeros andares que vinham flutuando no ar rarefeito da especulação e lhes revela a superioridade num paradoxo metropolitano: quanto maior a distância da Terra, maior a comunicação com o que resta de natureza (isto é, luz e ar).

O elevador é a grande profecia que se auto-realiza: quanto mais alto ele vai, mais indesejáveis são as circunstâncias que deixa para trás.

Ele também estabelece uma relação direta entre a repetição e a qualidade arquitetônica: quanto maior o número de andares empilhados ao redor do poço, mais espontaneamente eles se solidificam numa única forma. O elevador gera a primeira estética baseada na *ausência* de articulação.

No início da década de 1880, o elevador se encontra com a



Teorema de 1909: o arranha-céu como mecanismo utópico para a produção de quantidades ilimitadas de terrenos virgens no mesmo local metropolitano.

estrutura de aço, capaz de suportar os territórios recém-descobertos sem ela mesma tomar espaço.

Graças ao reforço mútuo dessas duas inovações, agora qualquer área pode ser multiplicada ao infinito para criar a proliferação do espaço em andares que chamamos *arranha-céu*.

TEOREMA

Em 1909, o prometido renascimento do mundo, anunciado pela Torre do Globo, chega a Manhattan na forma de um desenho que, na verdade, é um *teorema* que descreve o desempenho ideal do

“A cosmópolis do futuro”: uma estranha idéia do coração frenético do mundo em tempos vindouros ocupando incessantemente as possibilidades de construção aérea e interterrestre, quando as maravilhas de 1908 [...] estarão de longa data ultrapassadas e a estrutura de 300 metros de altura estará construída; agora quase um milhão de pessoas trabalha aqui diariamente; calcula-se que em 1930 esse número terá duplicado, demandando calçadas em camadas, com viadutos e novas invenções para complementar o metrô e os veículos da superfície, com pontes entre as alturas estruturais. Aeronaves também podem nos ligar com o mundo inteiro. O que a posteridade desenvolverá?” (Publicado por Moses King, ilustrado por Harry M. Petit).



arranha-céu: uma esguia estrutura de aço que sustenta 84 planos horizontais, todos com o mesmo tamanho do terreno original.

Cada nível artificial é tratado como um terreno virgem, *como se os outros não existissem*, para estabelecer uma área estritamente privada em torno de uma casa de campo com suas respectivas instalações, cocheira, alojamento para os empregados etc.

Os casarões nas 84 plataformas expõem um leque de aspirações sociais que vão do rústico ao suntuoso; permutações enfáticas de seus estilos arquitetônicos, variações nos jardins,

sacadas e assim por diante criam, a cada parada do elevador, um diferente estilo de vida e, desse modo, uma ideologia implícita, todos sustentados pela mesma estrutura com absoluta neutralidade.

A “vida” dentro do edifício é igualmente fraccionada: no 82º andar, um burrico recua diante do vazio, no 81º um casal cosmopolita acena para um aeroplano. Os episódios nos andares são tão brutalmente desconexos que é impossível concebê-los como parte do mesmo cenário. A desconexão dos terrenos aéreos está em aparente conflito com o *fato* de que, juntos, eles compõem um único edifício. O diagrama chega a sugerir enfaticamente que a própria estrutura é um conjunto na exata medida em que permite preservar e explorar a individualidade das plataformas e que seu sucesso deveria ser medido pelo grau em que ela engloba a coexistência dessas plataformas sem interferir em seus destinos individuais. O edifício se torna uma estante em que se emprateiram privacidades individuais. São visíveis apenas cinco das 84 plataformas; sob as nuvens, outras atividades ocupam os terrenos restantes; nunca se sabe o uso de cada plataforma antes de sua construção. As mansões podem se erguer e cair, outras instalações podem vir a substituí-las, mas elas não afetarão a estrutura de enquadramento.

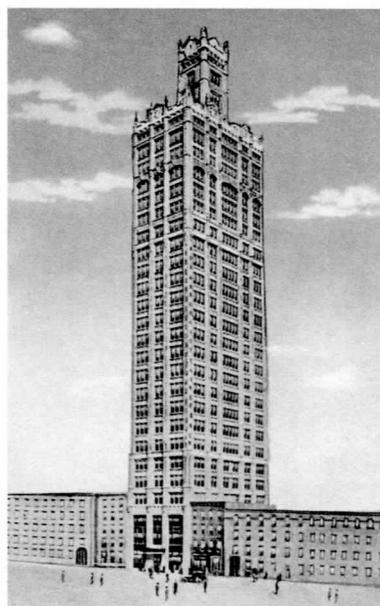
Em termos de urbanismo, essa indeterminação significa que um terreno deixa de corresponder a uma finalidade predeterminada. Daqui em diante, cada lote metropolitano acomoda – pelo menos em teoria – uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas, o que faz com que a arquitetura já não seja tanto um ato de antevisão e que o planejamento seja um ato de previsão bastante limitada.

Tornou-se impossível “demarcar” a cultura.

A publicação do “projeto” de 1909 na antiga *Life*,¹ uma revista popular, desenhado por um cartunista – enquanto as revistas de arquitetura da época ainda se dedicam ao Beaux-Arts – sugere que no início do século “o povo” intui melhor a promessa do arranha-céu do que os arquitetos de Manhattan e que existe um diálogo coletivo subterrâneo sobre a nova forma, do qual está excluído o arquiteto oficial.

ÁLIBIS

O esqueleto do teorema de 1909 postula o arranha-céu de Manhattan como uma fórmula utópica para a criação ilimitada de terrenos virgens numa mesma área urbana.



Edifício Flatiron (Fuller),
1902: 22 andares
(arquiteto: Daniel
Burnham).

Edifício World Tower,
1915: trinta andares
("construtor e
proprietário": Edward
West).

Como cada um desses terrenos deve encontrar seu próprio destino programático particular – para além do controle do arquiteto –, o arranha-céu é o instrumento de uma nova forma de urbanismo *incognoscível*. Apesar de sua solidez física, ele é o grande destabilizador metropolitano: promete uma instabilidade programática perpétua.

O traço subversivo da verdadeira natureza do arranha-céu – a imprevisibilidade última de sua atuação – é inadmissível para seus próprios criadores; assim, sua campanha para implantar os novos gigantes na retícula avança num clima de dissimulação, quando não de inconsciência deliberada.

A partir das demandas supostamente insaciáveis dos “negócios” e do fato de que Manhattan é uma ilha, os construtores elaboram os dois álibis gêmeos que emprestam ao arranha-céu a legitimidade de ser *inevitável*.

“A localização do distrito financeiro [de Manhattan], com rios de ambos os lados proibindo uma expansão lateral, encorajou a arquitetura e a engenharia a empregarem seus talentos a fim de encontrar um lugar nas alturas para os vastos interesses que precisam de espaço para escritórios no coração do Novo Mundo”.²



Edifício Benenson (City Investing), 1908: (arquiteto: Francis H. Kimball). Terreno irregular extrusado a uma altura de 146 metros, 52.610 m² de área útil e espaço para 6 mil ocupantes”.

Edifício Equitable, 1915: 39 andares “direto para o alto [...]”. O edifício de escritórios mais valorizado do mundo – até 1931” (arquiteto: E.R. Graham).

Em outras palavras: Manhattan não tem escolha, a não ser a extrusão da própria retícula rumo ao alto; apenas o arranha-céu oferece aos negócios os amplos espaços de um faroeste criado pelo homem, uma *fronteira no céu*.

CAMUFLAGEM

Para sustentar o álibi dos “negócios”, a incipiente tradição da Tecnologia do Fantástico se disfarça de tecnologia pragmática. A parafernália da ilusão que acabou de subverter a natureza de Coney Island, transformando-a num paraíso artificial – eletricidade, ar-condicionado, tubulações, telégrafos, trilhos e elevadores –, reaparece em Manhattan como parafernália da eficiência, para converter o espaço bruto em escritórios. Eliminando seu potencial de irracionalidade, ela agora se torna a simples agente de mudanças banais, melhorando a iluminação, a temperatura, a umidade, os meios de comunicação etc., tudo isso para facilitar as atividades do mundo dos negócios. Mas, como uma alternativa espectral, a diversidade das 84 plataformas do arranha-céu de 1909 oferece a promessa de que todo esse mundo

dos negócios é apenas uma fase, uma ocupação provisória que antecipa a conquista do arranha-céu por outras formas de cultura, andar por andar, se necessário for. Então, os territórios dessa fronteira no céu, criados pelo homem, poderão ser colonizados pelo “sintético irresistível” para fundar realidades alternativas em qualquer plano.

“Eu sou o mundo empresarial.

Eu sou lucro e prejuízo.

Eu sou a beleza no inferno do prático”.³

Tal é o lamento do arranha-céu em sua camuflagem pragmática.

TRIUNFO

Nesse ramo do imóvel utópico, a arquitetura já não é tanto a arte de projetar edifícios, e sim a extrusão brutal rumo ao céu de qualquer terreno que o incorporador consiga reunir.

Em 1902, o edifício Flatiron é um modelo dessa mera multiplicação – 90 metros de extrusão para o alto –, apenas 22 vezes o tamanho do seu terreno triangular, acessível por meio de seis elevadores. Somente seu fotogênico perfil de navalha revela a verdadeira transformação: a Terra reproduzindo a si mesma. Por sete anos “o edifício mais famoso do mundo”, ele é o primeiro ícone da *dupla vida da utopia*.

Na Rua 40 Oeste, número 40, o edifício World Tower multiplica seu terreno por trinta, “um dos maiores edifícios num terreno tão pequeno”.⁴ Como imagem, ele é uma prova da qualidade revolucionária da arquitetura como mera multiplicação territorial: parece impossível, mas existe.

Os construtores do edifício Benenson (City Investing) multiplicam o terreno por 34. O local extrusado tem superfície irregular; portanto, o edifício criado é ainda mais arbitrário. Essa forma defeituosa é compensada pela perfeição do interior: “O saguão [...] tem acabamento de mármore maciço, 9 a 15 metros de largura por 12 metros de altura, [e] se estende [em] todo o comprimento do Edifício, uma quadra inteira”.⁵

Tão-somente pelo volume, a vida dentro do arranha-céu se envolve numa relação de hostilidade com a vida lá fora: o saguão

concorre com a rua, apresentando uma mostra linear das pretensões e seduções do edifício, marcada por frequentes pontos de ascensão – os elevadores – que levarão o visitante a penetrar ainda mais na subjetividade do prédio.

Em 1915, o edifício Equitable multiplica a quadra 39 vezes, “direto para o alto”, vangloria-se ele. O saguão é uma galeria sibarita guarnecida de instalações sociais como lojas, bares etc. As ruas em volta são desertas.

Quanto mais sobe o arranha-céu, mais difícil se torna sufocar sua ambição revolucionária latente; quando o Equitable fica pronto, sua verdadeira natureza surpreende inclusive os construtores. “Por um momento, nosso 1,2 milhão de pés quadrados [111.480 m²] de área para locação parecia quase um novo continente, tão vagos e imensos eram seus muitos andares”.⁶

Mais do que a soma dos andares, o Equitable é divulgado como uma “cidade em si, abrigando 16 mil almas”.⁷

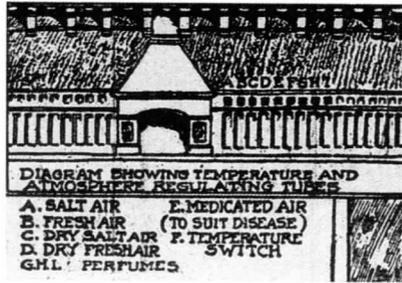
É uma declaração profética que desencadeia um dos temas mais recorrentes do manhattanismo: doravante, cada novo *edifício da espécie mutante* luta para ser “uma cidade dentro de outra cidade”. Essa ambição truculenta faz da metrópole uma coleção de cidades-estado arquitetônicas, todas numa potencial guerra entre si.

MODELO

Em 1910, o processo de multiplicação territorial se tornou inexorável. Toda a área de Wall Street está a caminho de uma saturação grotesca de extrusão total, onde, “ao final, o único espaço não ocupado por enormes edifícios na Baixa Manhattan seria o das ruas”. Não há nenhum manifesto, nenhum debate arquitetônico, nenhuma doutrina, nenhuma lei, nenhum planejamento, nenhuma ideologia, nenhuma teoria; há – apenas – o arranha-céu.

Em 1911, o arranha-céu atinge a barreira conceitual do 100º andar; “quando os corretores de imóveis encontrarem uma quadra adequada [...] os homens e os milhões estarão prontos”.⁸

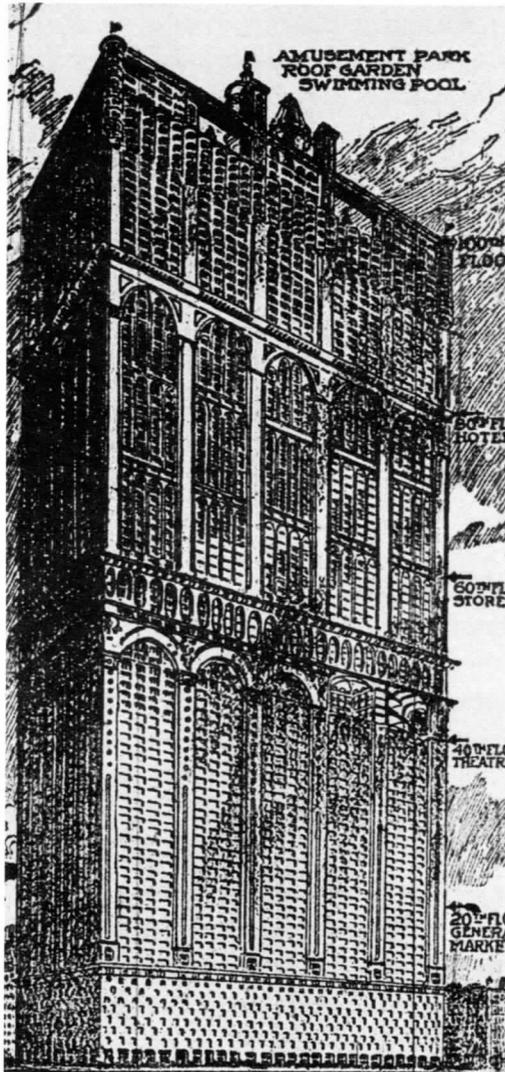
Uma equipe de desenhistas, liderada por Theodore Starrett – membro da dinastia da construção civil responsável por metade



O edifício de cem andares: detalhe de nove

"tubulações que regulam temperatura e atmosfera" saindo num escritório com lareira, sob outros aspectos convencional.

"A. ar salino; B. ar fresco; C. ar salino seco; D. ar fresco seco; E. ar tratado (para doenças); F. botão de temperatura; G, H, I. perfumes".



"Em Nova York devemos continuar a construir, e a construir para cima": a proposta de Theodore Starrett para um edifício de cem andares, 1906. "Nossa civilização está progredindo maravilhosamente".

dos arranha-céus de Manhattan (e que pretende continuar na vanguarda da reprodução territorial) –, “está desenvolvendo as plantas para o edifício de cem andares”. *Desenvolver* é o verbo correto; não há um “desenho”, apenas a extrapolação dos temas e das tendências irreprimíveis de Manhattan; não por acaso, não há arquitetos na equipe.

Starrett também acredita no “destino manifesto” metropolitano: “Nossa civilização está progredindo maravilhosamente. Em Nova York – com isso quero dizer a Ilha de Manhattan – devemos continuar a construir, e construir para cima. Passo a passo, avançamos do casebre de madeira para o arranha-céu de trinta andares [...]. Agora devemos desenvolver algo diferente, algo maior”.

Quando se chega à estratosfera conceitual do 100º andar, impõe-se o povoamento programático das plataformas segundo o teorema de 1909: preencher o interior apenas com escritórios é algo inconcebível.

Se os 39 andares do Equitable constituem uma “cidade em si”, o edifício de cem andares é uma metrópole em si, “uma estrutura gigantesca que se ergue até as nuvens e contém em suas paredes as atividades culturais, comerciais e industriais de uma cidade grande”. Seu tamanho, por si só, explodirá a textura da vida normal. “Em Nova York, viajamos rumo ao céu assim como sobre a Terra”, explica Starrett, o futurista. “No edifício de cem andares, seremos arremessados às alturas com a mesma rapidez com que se enviam cartas pela Ponte do Brooklyn”.

Essa ascensão é interrompida a cada vinte andares por praças públicas que articulam as demarcações entre os diversos setores funcionais: indústria embaixo, negócios no segundo andar, moradias no terceiro e um hotel no quarto.

O 20º andar é um supermercado, o 40º um conjunto de teatros, o 60º um “setor de compras”, todo o 80º andar é um hotel e o 100º é um “parque recreativo, com jardim e piscina”.

Para possibilitar esses enriquecimentos programáticos, os dispositivos da eficiência retomam sua identidade original como parafernália da ilusão: “Outro aparato interessante é o que foi concebido para regular o clima. Quando finalmente tivermos

alcançado a construção ideal, teremos excelente controle da atmosfera, de modo que não será preciso ir à Flórida no inverno ou ao Canadá no verão. Teremos todas as variedades à nossa disposição em nossos grandes edifícios de Manhattan”.

“Arquitetura total!”. Esta é a proposta anti-humanista de Starrett ao revelar a essência do seu projeto para Manhattan: um diagrama das “tubulações que regulam temperatura e atmosfera”, que devem sair dos compartimentos revestidos de carvalho – inclusive com lareira.

As válvulas de escape dessa bateria psicossomática são chaves para uma série de experiências que vão do hedonismo à medicina.

O “sintético irresistível” penetra em cada canto; cada compartimento está equipado para sua jornada existencial particular: o edifício se tornou um laboratório, o veículo máximo da aventura emocional e intelectual.

Seus ocupantes são, a um só tempo, os sujeitos e os objetos da pesquisa.

Estruturas como a do edifício de cem andares de Starrett seriam definitivas; marcariam o ponto em que silenciaria o indicador da vitalidade de Manhattan – “o som de Nova York lançando suas tradições ao ar e devorando seus próprios marcos”.⁹ Na ausência desse rugido, o edifício de cem andares precisa de um novo indicador para medir suas realizações.

“O que seria dos atuais arranha-céus?”, pergunta o repórter apreensivo. “Alguns certamente teriam de ser derrubados, mas sem dúvida muitos deles, nas esquinas das quadras, poderiam ser usados nas novas estruturas”, tranquiliza Starrett.

Não é generosidade; o edifício de cem andares precisa de uma arqueologia de nanicos para prendê-lo à terra, para se manter convicto de sua própria escala.

2. A ANEXAÇÃO DA TORRE

Em 1853, o Observatório Latting oferece aos manhattanianos a primeira inspeção abrangente de seus domínios; apresenta-lhes a limitação da insularidade de Manhattan, justificativa para todos os desenvolvimentos posteriores.

Em 1876, a Torre do Centenário na Filadélfia é a segunda celebrante do progresso em forma de agulha. Em 1878, ela é rebocada para Coney Island para acionar sua corrida rumo à irracionalidade controlada da Tecnologia do Fantástico.

A partir de 1904, Luna Park é um criatório de torres, descobrindo no choque entre elas a fonte do drama arquitetônico.

Em 1905, a Torre Beacon de Dreamland tenta atrair e fazer encalhar navios inocentes para mostrar o desprezo de Reynolds pela chamada realidade.

Em 1906, a Torre do Globo revela o potencial da torre como – literalmente – um mundo em si.

Em 50 anos, a torre acumulou múltiplos sentidos: catalisadora da consciência, símbolo do progresso tecnológico, demarcadora de zonas de prazer, detonadora subversiva da convenção e, finalmente, *universo contido em si mesmo*.

As torres agora indicam rupturas agudas no padrão homogêneo da vida cotidiana, marcando os postos avançados e disseminados de uma nova cultura.

EDIFÍCIOS

Em geral, os primeiros edifícios altos de Manhattan são mais altos do que muitas dessas torres, mas não há nada em seus perfis cúbicos que possa lembrar uma torre. Assim, por coerência, eles são chamados de *edifícios*, não de arranha-céus. Mas, em 1908, Ernest Flagg projeta uma torre e a coloca em cima do seu edifício Singer, um prédio de catorze andares que havia sido construído em 1899. Esse acréscimo arquitetônico, por si só, o converteu no “edifício mais famoso dos Estados Unidos entre 1908 e 1913”.

“Milhares de viajantes vêm especialmente a Nova York para ver essa moderna Torre de Babel, pagando de bom grado 50 centavos para subir ao ‘mirante’”. Em reconhecimento ao lado mais sombrio da metrópole, ele também é o primeiro “Pináculo do Suicídio” – “ele parece exercer forte atração nos amargurados da vida”.¹⁰

O edifício Metropolitan Life (1893) é o primeiro “prédio alto” – com dez vezes o tamanho do terreno – na Madison Square.

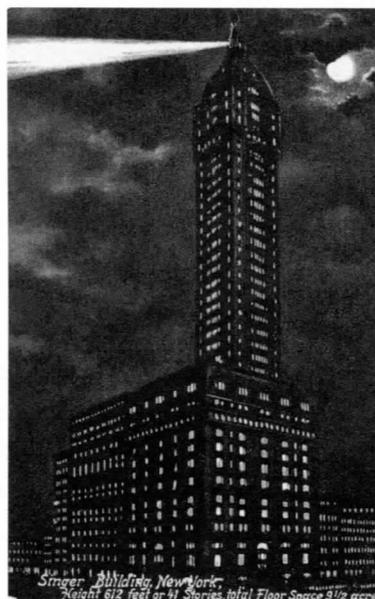
Em 1902, é superado pela cunha do Flatiron. Os diretores resolvem fazer uma ampliação – para cima; em 1909, multiplicam um pequeno terreno vizinho por 39. Devido à área reduzida, a estrutura do edifício copia o campanário de São Marcos, em Veneza, com o fuste dedicado a escritórios, todo ele repleto de orifícios pensados para deixar entrar a luz do dia. No alto, procede-se a uma anexação mais moderna, instalando nele um holofote e outros dispositivos clonados diretamente do arquétipo do farol. A ponta vermelho-rubi que encima a estrutura deveria transmitir, empregando sinais preestabelecidos, o horário e as condições atmosféricas a possíveis navegadores do Atlântico.

Nessas etapas, o processo da mera multiplicação se apropria dos significados que a torre acumulou nos cinquenta anos anteriores.

O edifício se torna torre, farol na terra sem acesso ao mar, aparentemente piscando seus fachos de luz para o oceano, mas na verdade atraindo a atenção metropolitana para si.

Edifício Singer, construído em duas etapas: os catorze andares de baixo em 1899; torre sobreposta ao bloco em 1908 (arquiteto: Ernest Flagg).

Edifício Metropolitan Life, concebido em duas fases distintas: bloco principal de dez andares, em 1893; Torre Metropolitana, em 1909 (arquiteto: Napoleon Lebrun & Sons).



3. A QUADRA ISOLADA

A Horse Show Association – associação de concursos hípicas “cuja lista de sócios foi o núcleo para o primeiro registro social” – é proprietária do Madison Square Garden, numa quadra a leste da Madison Avenue, entre a Rua 26 e a Rua 27.

Em 1890, ela encomenda um novo edifício – uma caixa retangular com 70 pés [21 m] de altura que ocupe a quadra inteira. O interior da caixa é vazio; o auditório, o maior da época, tem 8 mil lugares e fica localizado entre um teatro de 1.200 lugares e uma sala de concertos com capacidade para 1.500 pessoas, de modo que toda a superfície da quadra é um único campo articulado de apresentações.

A arena se destina aos eventos do hipódromo da associação, mas também é arrendada para circos, esportes e outros espetáculos; a cobertura deverá abrigar um restaurante e um teatro ao ar livre.

Seguindo fielmente a tradição das feiras mundiais, o arquiteto Stanford White marca a caixa como local de interesse especial, construindo sobre o teto do saguão a réplica de uma “torre espanhola”.

Como um dos organizadores do Madison Square, ele também é responsável pela programação interna, mesmo após a conclusão do edifício, numa espécie de projeto arquitetônico sem fim.

Mas é difícil garantir a viabilidade financeira da colossal arena proporcionando apenas apresentações de bom gosto; suas dimensões são incompatíveis com os estratos sociais que ali teriam seus domínios. “O edifício foi um fiasco financeiro desde o dia da inauguração”.

Para evitar o desastre, White é *obrigado* a organizar, experimentar e criar na área interna “situações” que tenham forte apelo popular.

“Em 1893, ele monta um gigantesco panorama da Exposição de Chicago para poupar aos nova-iorquinos a longa viagem ao Oeste”. Mais tarde, cria na arena réplicas do “Teatro Globo de Shakespeare, a antiga Nuremberg, a Londres de Dickens e a cidade de Veneza, os visitantes flutuando [...] em gôndolas de exposição em exposição”.¹¹

White é apanhado no fogo cruzado entre a alta cultura e a cultura popular, batalha que já tinha eclodido em Coney: seus espetáculos, além de ser de um profundo “mau gosto” e afastar os sócios, não são intensos o bastante para atrair as massas.

O dilema de White reside na diferença entre uma gôndola de verdade e a gôndola mecânica de Dreamland, propelida ao longo do seu trilho mecânico: ele é um homem de gosto que devia ter menos gosto. White não tem tempo de resolver o dilema: em 1906, um psicopata dispara uma arma contra ele no teto de seu próprio projeto.

LÍNGUA

Em 1905, Thompson, entediado com o Luna, compra uma quadra a leste da Sexta Avenida, entre a Rua 43 e a Rua 44. Pela primeira vez, a “tecnologia do fantástico” de Coney será enxertada na retícula.

Em um ano, Thompson constrói seu Hipódromo, outra caixa com capacidade para 5.200 pessoas e encimada pela “maior cúpula do mundo, depois do Panteão”.

Duas torres elétricas, transplantadas da floresta do Luna, identificam a entrada na Sexta Avenida e demarcam essa quadra como mais um Estado em miniatura, onde se instaura uma realidade alternativa.

O próprio palco é o centro do reino de Thompson: ele sai do prosclênio tradicional e avança 18 metros na platéia, como se fosse uma gigantesca língua mecânica. Essa “boca de palco” presta-se a metamorfoses instantâneas: entre outras transformações, “é possível convertê-la num córrego, num lago ou num rio que desce uma montanha”.

Se a estratégia de deslocamento do Luna era a viagem à Lua, a primeira atuação de Thompson em Manhattan se chama “Um circo ianque em Marte”, numa tentativa ambiciosa de converter a superfície de toda a sua quadra numa nave espacial.

“Um circo abandonado ia ser vendido em leilão pelo xerife, mas foi salvo por um mensageiro de Marte, que o comprou para

o seu rei”. Uma vez em Marte, “os marcianos pedem [aos artistas] que fiquem para sempre e passem a morar naquele planeta distante”. Tal é o enredo de Thompson, que deixa os visitantes do teatro igualmente abandonados num outro planeta.

O clímax da atuação marciana do circo é uma eloqüente coreografia abstrata: 64 “mergulhadoras” descem uma escadaria em grupos de oito, “como se fossem uma só”. A língua se transforma num lago com mais de 5 metros de profundidade. As moças “entram no lago até que a água lhes cobre a cabeça” e nunca mais retornam à superfície. (Um receptáculo subaquático invertido, com ar, está ligado aos bastidores através de corredores.)

É um espetáculo de emoção tão inefável que “os homens se sentam na fila da frente, noite após noite, chorando silenciosamente”.¹²

CONTROLE

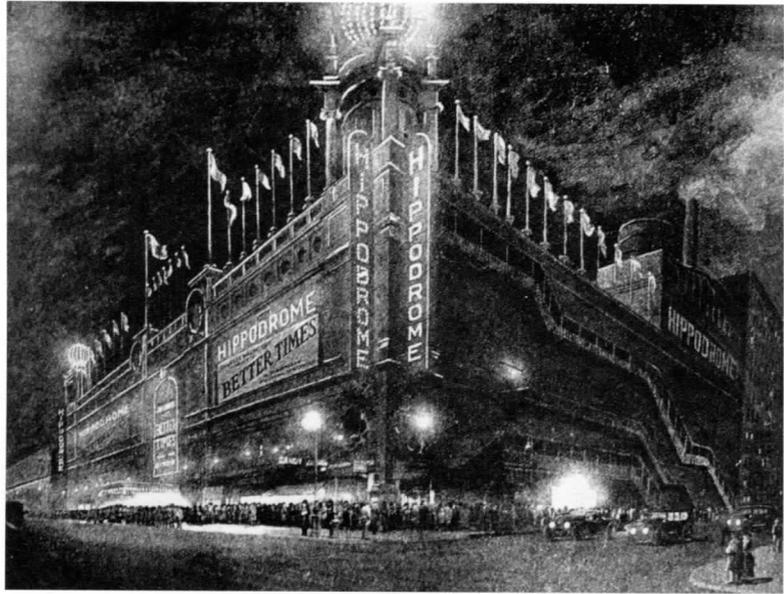
Na tradição da livre iniciativa econômica, o controle é exercido apenas na escala do lote individual. Com o Madison Square Garden e o Hipódromo de Thompson, a área desse controle coincide cada vez mais com a área de uma quadra inteira.

A própria quadra dispõe de uma parafernália tecnológica que manipula e distorce as condições existentes a um grau irreconhecível, estabelecendo leis privadas e até uma ideologia própria, concorrendo com as demais quadras. A quadra se torna um “parque” na tradição de Coney Island: oferece uma realidade alternativa agressiva, destinada a desacreditar e a substituir toda a realidade “natural”.

A área desses parques internos nunca pode ultrapassar o tamanho de uma quadra: esse é o limite máximo da conquista de um “planejador” ou de um “visionário”.

Como todas as quadras de Manhattan são iguais e enfaticamente equivalentes na filosofia tácita da retícula, qualquer mudança numa delas afeta todas as outras como uma possibilidade latente: teoricamente, cada quadra agora pode se converter num enclave fechado do “sintético irresistível”.

De Coney Island a Manhattan: Hipódromo de Frederic Thompson na Sexta Avenida (1905).



Cena de "Um circo ianque em Marte" – uma quadra inteira da cidade deslocada para outro planeta.



Esse potencial também implica um isolamento essencial: a cidade já não consiste numa textura mais ou menos homogênea – um mosaico de fragmentos urbanos complementares –; agora cada quadra está *sozinha* como uma ilha, entregue fundamentalmente a si mesma.

Manhattan se transforma num arquipélago seco de quadras.

IMAGEM CONGELADA

Um cartão-postal de 1909 apresenta uma imagem congelada da evolução arquitetônica – três grandes inovações coexistindo em Madison Square: a *multiplicação* do Flatiron, o *farol* do Metropolitan e a *ilha* do Madison Square Garden.

Na época em que o cartão-postal é feito – com seus múltiplos pontos de fuga, não é uma simples fotografia –, Madison Square “era o centro da vida metropolitana como Nova York nunca viu igual [...] moda, clubes, finanças, esportes, política e lojas, todos se encontravam aqui no auge [...]. Dizia-se que, se alguém ficasse tempo suficiente na Quinta Avenida com a Rua 23, encontraria todas as pessoas do mundo [...]. Vendo Madison Square da esquina do ‘velho’ Flatiron, era uma cena parisiense em seu aspecto caleidoscópico”.¹⁵

Como centro social de Manhattan, esse emaranhado de interseções é o teatro, onde os negócios estão sendo rejeitados e substituídos por formas de atividade mais férteis.

A praça é uma linha de frente, o que explica sua fertilidade urbanista para despertar novas tendências. Mas, além de documentar a múltipla inovação, o cartão-postal ilustra um triplo impasse: nenhuma dessas tendências, em si, tem futuro.

A mera multiplicação do Flatiron não tem sentido; o edifício Metropolitan Life tem sentido, mas é afetado pela contradição entre suas pretensões de isolamento e a realidade de sua localização em apenas um dos vários terrenos da mesma quadra, cada qual tentando chamar a atenção para si; e Madison Square Garden não consegue render o suficiente para justificar suas metáforas extravagantes.

Mas, quando os três estão juntos, seus pontos fracos se tornam fortes: a torre dá sentido à multiplicação, que, por sua vez, paga pelas metáforas no térreo, e a conquista da quadra garante isolamento à torre como única ocupante de sua ilha.

O verdadeiro arranha-céu é o produto dessa tripla fusão.



Múltiplas inovações, mas triplo impasse: Madison Square em 1909, fotografia alterada. Da direita para a esquerda: edifício Flatiron, edifício Metropolitan Life, Madison Square Garden – três mutações arquitetônicas distintas, antes de sua fusão para formar o verdadeiro arranha-céu.

CATEDRAL

O primeiro amálgama *construído* é o edifício Woolworth – concluído em 1913, quatro anos depois da imagem congelada. Os 27 andares inferiores correspondem à extrusão direta de uma torre de trinta andares; o enxerto ocupa uma quadra inteira.

Mas esse “glorioso conjunto, muito além do controle da imaginação humana”, é apenas uma realização parcial do potencial do arranha-céu. É uma obra-prima de puro materialismo: nela não se explora nenhuma das novas promessas programáticas. O Woolworth está totalmente ocupado, de cima a baixo, por escritórios.

A torre está subdividida em escritórios com temas decorativos descontínuos – uma sala estilo Império ao lado de uma sala de reuniões da diretoria que mistura o Renascimento flamengo com o italiano –, enquanto os andares inferiores abrigam atividades administrativas modernas – arquivos, teletipos, registradores de cotações, tubos pneumáticos para transporte de documentos, *pools* de datilografia.

Se o interior são apenas negócios, o exterior é pura espiritualidade.

“Visto ao anoitecer, banhado de luz elétrica como um manto, ou ao ar translúcido de uma manhã de verão, penetrando o espaço



“A Catedral do Comércio”:
edifício Woolworth, 1913,
sessenta andares
(arquiteto: Cass Gilbert) –
primeiro amálgama
construído das três
mutações.

* Expressão proveniente da física nuclear, no inglês teve seu significado ampliado para “qualquer tamanho, número ou quantidade suficientemente grande para produzir um determinado resultado”. [N.E.]

como uma ameia do Paraíso contemplada por São João, ele inspira sentimentos tão profundos que nem as lágrimas podem expressá-los [...]. O autor o fitou e imediatamente exclamou ‘A Catedral do Comércio!’”.

O Woolworth não contribui para nenhuma inovação ou modificação radical na vida da cidade, mas supõe-se que ele opere milagres pela simples emanção de sua presença física; a maior *massa* já construída, ele é ao mesmo tempo visto como um corpo desencarnado, sem peso: “O material bruto foi despojado de sua densidade e lançado ao céu para rivalizar com sua beleza”.

O edifício é ativado eletronicamente em abril de 1913, “quando o Presidente Wilson apertou um minúsculo botão na Casa Branca e 80 mil luzes brilhantes cintilaram instantaneamente em todo o Woolworth”.

Pelo simples fato de existir, o Woolworth tem uma dupla ocupação, uma concreta – “14 mil pessoas – a população de uma cidade” –, a segunda intangível – “aquele espírito do homem que, através da mudança e do intercâmbio, reúne estranhos na unidade e no espaço, e reduz os riscos de guerra e carnificina”.¹⁴

AUTOMONUMENTO

Para além de uma certa “massa crítica”,* toda estrutura se torna um monumento, ou pelo menos cria essa expectativa pelo seu simples tamanho, mesmo que a soma ou a natureza das atividades individuais por ele abrigadas não mereça uma expressão monumental.

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

Esse monumento do século XX é o *automonumento*, e sua manifestação mais pura é o arranha-céu.

Para que o arranha-céu automonumental se torne habitável, desenvolve-se uma série de táticas auxiliares para atender às duas exigências conflitantes a que ele está constantemente submetido: a de ser um monumento – uma condição que sugere permanência, solidez e serenidade – e, ao mesmo tempo, a de abrigar com a máxima eficiência a “mudança que é a vida”, a qual é, por definição, antimonumental.

LOBOTOMIA

Os edifícios têm um interior e um exterior.

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

Além de uma certa massa crítica, essa relação se sobrecarrega e ultrapassa o ponto de ruptura: essa “ruptura” é o sintoma da automonumentalidade.

Na discrepância deliberada entre continente e conteúdo, os criadores de Nova York descobrem uma área de liberdade sem precedentes. Eles a exploram e a formalizam com o equivalente arquitetônico de uma lobotomia – o corte cirúrgico da ligação entre os lobos frontais e o resto do cérebro, para aliviar alguns distúrbios mentais separando as emoções e os processos do pensamento.

O equivalente arquitetônico separa a arquitetura exterior e a arquitetura interior.

Dessa maneira, o “monólito” poupa ao mundo externo as agonias das mudanças contínuas que grassam dentro dele.

Ele oculta a vida cotidiana.

EXPERIÊNCIA

Em 1908, uma das primeiras e mais clínicas explorações desse novo território artístico ocorre na Rua 42 Oeste, 228-232, que então se chama “Rua do Sonho”.

O local da experiência é o interior de um edifício existente. Oficialmente, seu arquiteto Henri Erkins descreve seu projeto, “Jardins Romanos de Murray”, como “a *reprodução* realista, amplamente baseada nos originais sob a forma de cópias diretas, moldes etc [...] das casas de um dos povos antigos mais esplendidamente luxuosos do mundo – os romanos da época dos Césares –, a *reconstrução* de uma residência romana”.¹⁵

Dentro dele, é impossível a percepção exata do espaço e dos objetos devido ao uso sistemático de espelhos – “tão grandes e habilmente colocados que não se vê nenhuma junção, e na verdade é impossível descobrir onde cessa a forma concreta e onde começa o reflexo”. O centro da *villa* de Erkins é “um pátio aberto com colunatas de ambos os lados” – um jardim artificial ao ar livre, criado com os meios técnicos mais avançados: “O teto é decorado para representar um céu azul em que cintilam luzes elétricas, e a engenhosa disposição de um sistema óptico cria o efeito de nuvens varrendo o céu”. Uma lua artificial surge numa aparição acelerada, cruzando o firmamento várias vezes por noite. Os espelhos não só desorientam e desmaterializam, como também “duplicam, triplicam e quadruplicam os exotismos internos” para transformar o local num modelo de economia decorativa: somente a quarta parte da “Fonte Romana” eletrificada no Átrio é real, e da “barcaça”, apenas metade.

Onde não há espelhos, a presença de telas de projeção, complexos efeitos de iluminação e os sons de uma orquestra oculta sugerem uma infinidade de espaços proibidos além das partes acessíveis da *villa*.

Os Jardins de Murray hão de ser “o depósito de *tudo* o que havia de belo no mundo que os romanos conheceram, conquistaram e saquearam”.

O colecionador colecionado é a fórmula de Erkins para colher os frutos do passado, para tomar de empréstimo a memória e manipulá-la.



Espaço "proibido" no Murray's: Sala do Terraço, com dimensões impossíveis de avaliar, devido aos arranjos de telas, paredes, luzes, espelhos, sons, decoração. A fumaça do Vesúvio paira ameaçadora sobre o idílio greco-romano, como uma metáfora da qualidade de vida explosiva na metrópole.



Jardins Romanos de Murray, primeiro interior metropolitano autônomo gerado pela lobotomia arquitetônica: vista do “átrio” com uma barca refletida, fonte, céu artificial. Prossegue o avanço do Sintético Irresistível: contrafação histórica para os habitantes de Manhattan. “Tire os filhos da elite em seus lúgubres trajes de noite, parecendo espantalhos ou agentes funerários, e os atendentes de cara séria e com roupas igualmente escuras, e os substitua por figuras enfeitadas com as roupas multicoloridas de antigamente [...]. Substitua o motorista de óculos pelo auriga romano, e o policial de azul pelo legionário romano de cota, e, salvo por melhorias que devemos ao nosso progresso mecânico, o visitante do Murray’s logo pode se imaginar ‘de volta’ ao passado, dois mil anos antes, na cidade dos Césares, no Zênite de sua riqueza e esplendor”.

Com vista para o jardim, há um *mezzanino* que dá acesso a dois apartamentos distintos, onde elaborados murais tridimensionais e um sem-número de objetos adaptados e motivos decorativos representam o Egito, a Líbia e a Grécia: um obelisco se converteu em lâmpada, um sarcófago se transformou em “carrinho elétrico” para transportar os pratos de uma ponta a outra da mesa.

Essa combinação anula o sentido do tempo e do espaço: épocas antes sucessivas tornam-se simultâneas. Nesse Piranesi tridimensional, iconografias que se mantiveram puras invadem-se mutuamente.

Figuras de um baixo-relevo egípcio tocam música numa perspectiva romana, gregos saem de termas romanas na base da Acrópole e uma “figura feminina seminua reclinada [sopra] bolhas iridescentes com um canudo, castelos no ar”: a Antigüidade é investida de sexualidade moderna.

O botim acumulado é adaptado para transmitir mensagens contemporâneas ao público metropolitano: reinterpreta-se Nero, por exemplo. “Embora conste que ele foi um espectador indiferente do incêndio de parte considerável da cidade [Roma], insinua-se habilmente que ele estava mais interessado nas oportunidades de reforma que a conflagração lhe oferecia do que nas perdas resultantes”.

Para Erkins, essa hibridação representa uma verdadeira modernidade – a criação de “situações” que nunca existiram, mas que foram montadas como se tivessem ocorrido. É como se a história ganhasse uma prorrogação, em que cada episódio pode ser reescrito ou reprogramado retrospectivamente, todos os erros do passado podem ser apagados, as imperfeições corrigidas: “A máxima evolução da arte das eras passadas, aplicada à criação de um verdadeiro local de lazer moderno, [é] arte moderna ou *modernizada*”. Os Jardins Romanos de Murray são uma segunda chance para o passado, uma *utopia retroativa*.

CASA

Talvez o aspecto mais original nesse tumulto de luxúria congelada da decoração dos Jardins de Murray seja sua aparente

tridimensionalidade: toda uma população (os moradores originais da *villa*) está distribuída ao longo das paredes para animar os contatos sociais nas salas e nos apartamentos.

Eles convertem os “ricaços [...] vestidos de cores um tanto sombrias” em invasores da sacralidade desse seu império dos sentidos. O público é apenas hóspede.

Reforçando a metáfora da casa, os relacionamentos iniciados nos andares hipersaturados de baixo podem ser consumados em cima: “Na parte mais alta do edifício há 24 luxuosos apartamentos de solteiro, com sala de estar e dormitório, equipados com todos os confortos e conveniências, inclusive banheiros independentes”.

Com os Jardins, Erkins e Murray ampliaram o formato privado da casa de maneira a absorver o público. Esse é o domínio coletivo em Manhattan: seus episódios avulsos nunca podem ir além de uma série de enclaves privados expandidos que aceitam “hóspedes”.

ORGULHO

Após realizar sua lobotomia arquitetônica, o orgulho de Erkins é o do cirurgião bem-sucedido.

“O fato de que toda a engenhosidade do projeto, a riqueza da elaboração artística e a profusão de ornamentos deslumbrantes reveladas nesse estabelecimento único foram enxertadas, por assim dizer, num edifício de caráter essencialmente simples e regular, projetado e construído para uma finalidade *absolutamente estranha* ao uso que lhe é dado hoje, confere um interesse adicional aos resultados obtidos e reflete o mérito ainda maior do autor e criador desse soberbo exemplo da habilidade e do gosto moderno.

Henri Erkins [...] foi obrigado a adotar, como base dessa bela criação, um edifício originalmente projetado para ser um prédio escolar, mas que sua engenhosidade transformou com tanta felicidade que, em sua atual disposição, equipagem, decoração e ornamentação, *ele não deixa à mostra, em parte alguma, o mais leve indício de sua finalidade original*”.

A lobotomia satisfaz às duas exigências incompatíveis impostas ao automonumento, gerando duas arquiteturas distintas.

Uma é a arquitetura dos exteriores metropolitanos, cuja responsabilidade é para com a cidade como experiência escultural.

A outra é um ramo mutante do projeto de interiores, o qual, usando as mais modernas tecnologias, recicla, adapta e fabrica memórias e iconografias de apoio, que registram e manipulam as mudanças na cultura metropolitana.

Planeja-se um *sistema Murray* por toda Manhattan. Um Jardim Italiano na Rua 34 e a Nova Broadway de Murray – “mais de 12 mil metros quadrados de espaço útil dedicados à Sala de Jantar” – têm sua inauguração programada para 1909.

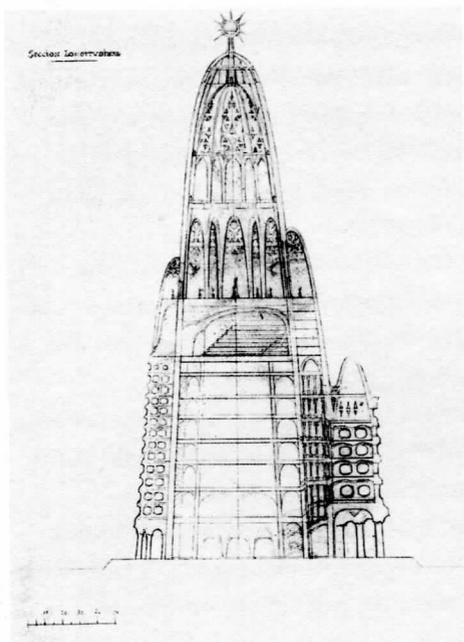
Desde o início do século XX, a lobotomia arquitetônica permite uma revolução urbanista em etapas. Com a instauração de enclaves como os Jardins Romanos – refúgios emocionais destinados às massas metropolitanas que representam mundos ideais afastados no tempo e no espaço, isolados contra a corrosão da realidade –, o fantástico suplanta o utilitário em Manhattan.

Esses fragmentos subutópicos são tanto mais sedutores por não ter ambições territoriais, além de preencher seus lotes internos com uma hiperdensidade de significados privados. Ao deixar intacta a ilusão de uma paisagem urbana tradicional do lado de fora, essa revolução garante sua aceitação por ser imperceptível.

A retícula é o agente neutralizador que estrutura esses episódios. Dentro da rede de sua retilinearidade, o movimento se torna uma navegação ideológica entre as pretensões e as promessas conflitantes de cada quadra.

CAVERNA

Em 1908, uma delegação de empresários norte-americanos visita Antonio Gaudí em Barcelona e lhe pede que faça um projeto para um Grande Hotel em Manhattan. Não há um terreno definido para a implantação do edifício: talvez eles queiram simplesmente um esboço inicial para levantar fundos e depois encontrar uma área. É improvável que Gaudí soubesse dos saltos quânticos e das inovações criadas pelo manhattanismo; os próprios empresários é que devem ter reconhecido a afinidade entre a histeria de Gaudí e o *frenesi* de Manhattan.



Mas, em seu isolamento europeu, Gaudí é como o homem da caverna de Platão; das sombras das descrições e dos requisitos propostos pelos executivos, ele é obrigado a reconstruir uma realidade fora da caverna, a de uma *Manhattan ideal*. Então, ele sintetiza uma premonição do verdadeiro arranha-céu, que aplica tanto a lobotomia como o ramo mutante do projeto de interiores não só ao térreo, mas a todo o interior em camadas.

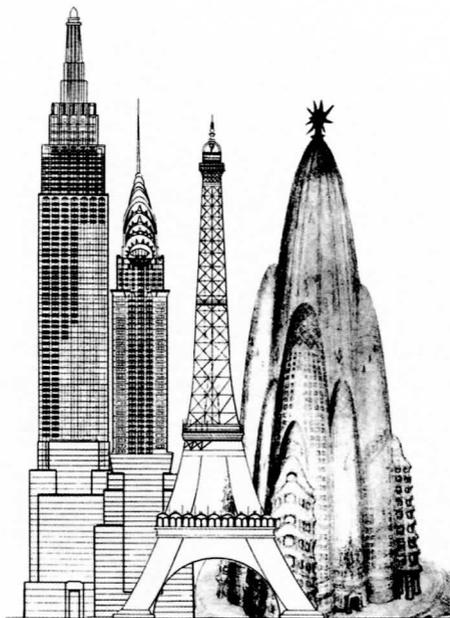
Seu hotel é um feixe de estalagmites, reunidas para formar um único conóide, que é inequivocamente uma torre. Ele fica num pódio ou numa ilha, ligada por pontes a outras ilhas. Ergue-se agressivamente solitário.¹⁶

O projeto de Gaudí é um paradigma da conquista do arranha-céu, andar por andar, pelas atividades sociais. Na superfície externa da estrutura, os andares baixos oferecem acomodações individuais, os quartos de hotel; a vida pública do hotel fica no centro, em enormes planos internos que não recebem nenhuma luz natural.

Esse centro do Grande Hotel consiste numa seqüência de seis restaurantes sobrepostos. O primeiro é decorado com um

Grande Hotel de Gaudí, corte transversal: pela lobotomia, o interior do hotel é separado da realidade externa por um nível de dormitórios. Como no teorema de 1909, os andares centrais se empilham como planos temáticos auto-suficientes numa seqüência aleatória. Com essa separação vertical, é possível obter mudanças localizadas na iconografia, na função e no uso sem qualquer impacto na estrutura como um todo.

Grande Hotel de Gaudí.
Restaurante europeu no 5º andar.



Comparação entre os tamanhos relativos do Grande Hotel de Gaudí, o edifício Empire State, o edifício Chrysler e a Torre Eiffel.

concentrado de mitologias européias, que serão reforçadas pela seleção do menu e da música européia, interpretada por uma grande orquestra sinfônica. Cada um dos demais restaurantes, com sua própria iconografia hermética, representa outro continente; o empilhamento de todos juntos representa o mundo.

Um teatro e um salão de exposições se sobrepõem ao mundo dos restaurantes. O conjunto é arrematado por uma pequena esfera de observação, que aguarda o momento em que a conquista da gravidade deixará de ser metafórica e se tornará um fato.

CISMA

Não há infiltração de simbolismos entre os andares. De fato, a disposição esquizóide dos planos temáticos implica uma estratégia arquitetônica para planejar o interior do arranha-céu, que com a lobotomia se tornou autônomo: o “cisma vertical”, uma exploração sistemática da desconexão deliberada entre os andares.

Ao negar a dependência entre os andares, o “cisma vertical” permite sua distribuição arbitrária dentro do mesmo edifício.

É uma estratégia essencial para o desenvolvimento do potencial cultural do arranha-céu: ela aceita a instabilidade de uma composição definitiva do arranha-céu para além de um único andar, enquanto, ao mesmo tempo, contrapõe-se a essa instabilidade, abrigo cada destinação *conhecida* com a máxima especificidade, se não com uma sobredeterminação.

SOMBRA

Por algum tempo, erguem-se simultaneamente arranha-céus “de verdade”, como o Woolworth, e outras versões do tipo mais antigo. Nestas, a simples operação de extrusão assume proporções cada vez mais grotescas. Com o edifício Equitable (1915), o processo de reprodução perde sua credibilidade, devido à grave deterioração – financeira e ambiental – que ele impõe às áreas circundantes. Sua simples sombra faz desvalorizar os aluguéis num vasto raio de propriedades adjacentes, enquanto o vazio de seu interior é preenchido à custa dos vizinhos. Seu sucesso é medido pela destruição de seu contexto. Chegou a hora de submeter essa forma de agressão arquitetônica a algum tipo de regulamentação. “Tornou-se cada vez mais evidente que o grande projeto era do interesse não de um só indivíduo, mas da comunidade, e que se deveria adotar alguma forma de restrição”.¹⁷

LEGISLAÇÃO

A Lei de Zoneamento de 1916 traça sobre cada terreno ou quadra da superfície de Manhattan um invólucro imaginário que define as alturas máximas permitidas para a construção.

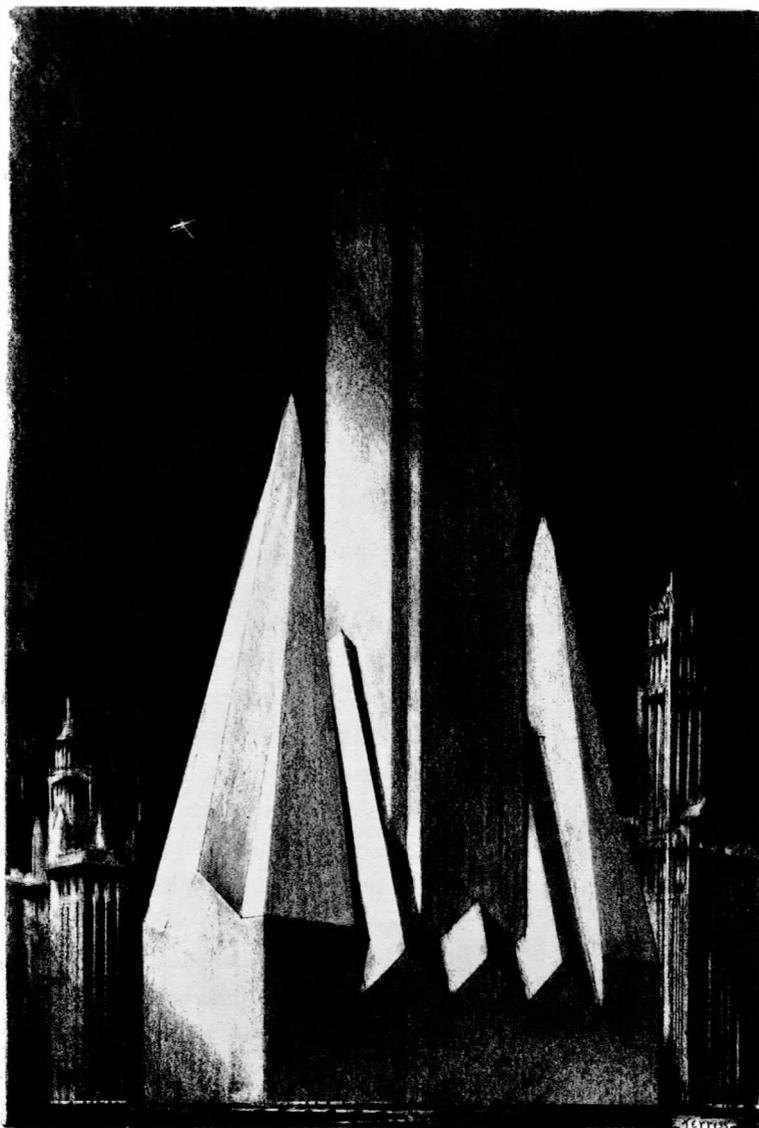
A lei toma o Woolworth como norma: o processo da mera multiplicação pode avançar até determinada altura; a partir dela, o edifício deve se estreitar em relação à linha do terreno, seguindo certo ângulo, para não impedir a entrada de luz nas ruas.

Portanto, se corresponder a 25% da área do terreno, uma torre pode alcançar alturas ilimitadas.

A última cláusula incentiva a tendência de uma única estrutura conquistar a maior área possível, isto é, uma quadra

Invólucro teórico da Lei de Zoneamento de 1916 entre o Edifício da Prefeitura e o Woolworth (desenho de Hugh Ferriss):

"A Lei de Nova York, formulada por um grupo de especialistas técnicos, baseou-se em considerações de ordem prática [...]. Ao se limitar o volume de um edifício, limitou-se o número de ocupantes; diminuiu-se a quantidade de entradas e saídas necessárias; o trânsito nas ruas próximas foi reduzido. A limitação da massa, evidentemente, também permitiu a entrada de mais luz e ar nas ruas e nos edifícios [...]. A Lei de Zoneamento não se inspirou absolutamente num interesse por seus possíveis efeitos na arquitetura" (Ferriss, *Metropolis of Tomorrow*). Depois de 1916, nenhuma estrutura em Manhattan podia ultrapassar os limites dessa forma espectral. Para explorar o máximo de retorno financeiro em determinada quadra, os arquitetos de Manhattan tinham de se aproximar dela o máximo possível.



O "piloto automático" no controle: Hugh Ferriss trabalhando em seu ateliê, dando um toque final à "Vista de uma Rua do Futuro"; o conjunto de suas pinturas forma uma série ilustrada, *Vision of the Titan City - 1975*, baseada na pesquisa de pensadores progressistas do manhattanismo, como Corbett, Hood e Ferriss. Encostada à parede e semi-oculta, a versão inacabada de *Argila bruta para arquitetos*. Na prateleira, remanescentes do Pártenon assistem ao nascimento da Nova Atenas.

inteira, a fim de que os 25% que constituem a torre sejam os maiores (e mais lucrativos) possíveis.

De fato, a Lei de Zoneamento de 1916 é uma certidão de nascimento atrasada que confere legitimidade retroativa ao arranha-céu.

VILA

A Lei de Zoneamento não é apenas um documento legal; é também um projeto de design. Num clima de euforia comercial em que o máximo permitido por lei é imediatamente transposto para a realidade, os parâmetros tridimensionais "restritivos" da lei sugerem toda uma nova idéia de metrópole.

Se Manhattan, no começo, era apenas uma coleção de 2.028 quadras, agora consiste na reunião de igual número de invólucros invisíveis. Mesmo que ainda seja uma *cidade-fantasma do futuro*, os contornos da Manhattan definitiva foram traçados de uma vez por todas:

A Lei de Zoneamento de 1916 define Manhattan *para sempre* como uma coleção de 2.028 colossais "casas" fantasmagóricas que, juntas, formam uma "megavila".

Mesmo que cada "casa" se encha de acomodações, programas, instalações de serviços, infra-estruturas, maquinários e tecnologias de originalidade e complexidade sem precedentes, o formato primordial da "vila" nunca correrá riscos.

A explosão da escala da cidade é controlada pela afirmação drástica do modelo mais primitivo de coexistência humana.

Essa simplificação radical do conceito é a fórmula secreta que permite seu crescimento infinito sem uma perda correspondente de legibilidade, intimidade ou coesão.

(Como mostra um simples corte, cada invólucro é uma ampliação gigantesca da casa holandesa original, com telhado de duas águas, e a torre como uma interminável chaminé. A cidade da Lei de Zoneamento – a "megavila" – é uma ampliação fantástica da Nova Amsterdã original.)



OS TEÓRICOS DO ARRANHA-CÉU

Nosso papel não é retornar às catacumbas, mas tornarmo-nos mais humanos em arranha-céus [...]

[Associação do Plano Regional de Nova York, *A construção da cidade*]

OFUSCAMENTO

No início dos anos 1920, personalidades identificáveis começam a se desprender das nebulosas da fantasia coletiva do manhattanismo para desempenhar papéis mais individualizados. São os teóricos do arranha-céu.

Mas toda tentativa, escrita ou desenhada, de criar consciência a respeito do arranha-céu, de sua finalidade e de seu uso é, na mesma medida, um exercício de ofuscamento: sob o manhattanismo – doutrina da consciência indefinidamente protelada –, o maior teórico é o maior obscurantista.

- Nova York, Doubleday, 1941, p. 161.
- 14 *History of Coney Island*, p. 10.
 - 15 *Ibid.*
 - 16 *Guide to Coney Island*.
 - 17 *History of Coney Island*, pp. 24, 26.
 - 18 Pilat e Ransom, *Sodom by the Sea*, p. 191.
 - 19 *Guide to Coney Island*.
 - 20 *Grandeur of the Universal Exhibition at St. Louis*, Official Photographic Company, 1904.
 - 21 *History of Coney Island*, p. 22.
 - 22 *Ibid.*
 - 23 *Ibid.*, p. 12.
 - 24 *Ibid.*, p. 15.
 - 25 *Ibid.*, p. 16.
 - 26 *Guide to Coney Island*.
 - 27 Pilat e Ransom, *Sodom by the Sea*, p. 168.
 - 28 Denison, "The Biggest Playground".
 - 29 James Huneker, *The New Cosmopolis*, Nova York, 1915.
 - 30 Górkí, "Boredom".
 - 31 Walter Creedmoor, "The Real Coney Island", *Munsey's Magazine*, agosto 1899.
 - 32 Anúncio in *New York Herald*, 6 maio 1906.
 - 33 Citações sobre a Torre do Globo extraídas de *Brooklyn Union Standard*, 27 maio 1906, e de *Brooklyn Daily Eagle*, 19 maio 1907.
 - 34 Artigo, *New York Herald*, 22 fevereiro 1909.
 - 35 Górkí, "Boredom".
 - 36 Pilat e Ransom, *Sodom by the Sea*, p. 169.
 - 37 *Ibid.*, p. 172.
 - 38 Texto no verso do cartão.
 - 39 Pilat e Ransom, *Sodom by the Sea*, texto na sobrecapa do livro.
 - 40 McCullough, *Good Old Coney Island*, p. 331.
 - 41 *Ibid.*, p. 333.

A DUPLA VIDA DA UTOPIA: O ARRANHA-CÉU

- 1 *Life*, outubro 1909.
- 2 *King's View of New York*, Nova York, Moses King, Inc., 1912, p. 1.
- 3 Benjamin de Casseres, *Mirrors of New*

- York*, Nova York, Joseph Lawren, 1925, p. 219.
- 4 Texto no verso do cartão.
 - 5 W. Parker Chase, *New York – The Wonder City*, Nova York, Wonder City Publishing Co., 1931, p. 185.
 - 6 Louis Horowitz, cit. in Earle Schultz e Walter Simmons, *Offices in the Sky*, Indianápolis e Nova York, Bobbs-Merrill Co., 1959, p. 80.
 - 7 *Ibid.*, p. 177.
 - 8 Todas as citações sobre o edifício de cem andares foram extraídas de um artigo in *New York Herald*, 13 maio 1906, cad. 3, p. 8.
 - 9 *Manna-Hatin, The Story of New York*, Nova York, The Manhattan Company, 1929, p. xvi.
 - 10 Chase, *New York – The Wonder City*, p. 184.
 - 11 Andy Logan, *New Yorker*, 27 fevereiro 1965.
 - 12 Essa seção se baseia em vários programas do Hipódromo; em Murdock Pemberton, "Hippodrome Days – Case Notes for a Cornerstone", *New Yorker*, 7 maio 1950; e "Remember the Hippodrome?", *Cue*, 9 abril 1949.
 - 13 Henri Collins Brown, *Fifth Avenue Old and New – 1824-1924*, Nova York, Official Publication of the Fifth Avenue Association, 1924, pp. 72-73.
 - 14 S. Parker Cadman et al., *The Cathedral of Commerce*, Nova York, Broadway Park Place Co., 1917.
 - 15 Todas as citações sobre os Jardins Romanos de Murray foram extraídas de Chas. R. Bevington, *New York Plaisance – An Illustrated Series of New York Places of Amusement*, n.º 1, Nova York, New York Plaisance Co., 1908.
 - 16 Esse edifício foi descoberto por Robert Descharnes e publicado em seu magnífico *Gaudi*. Agradeço muito sua colaboração no sentido de fornecer as ilustrações aqui reproduzidas.
 - 17 Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*,

- Nova York, Ives Washburn, 1929.
- 18 Hugh Ferriss, *Power in Buildings*, Nova York, Columbia University Press, 1953, pp. 4-7.
- 19 Howard Robertson, cf. cit. na sobrecapa do livro de Ferriss, *Power in Buildings*.
- 20 Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, pp. 82, 109.
- 21 Ferriss, *Power in Buildings*.
- 22 Thomas Adams, com a assistência de Harold M. Lewis e Lawrence M. Orton, "Beauty and Reality in Civic Art", in *The Building of the City, The Regional Plan of New York and Its Environs*, vol. 2, Nova York, 1931, pp. 99-117.
- 23 Cf. cit. in *ibid.*, pp. 308-10.
- 24 "Fête Moderne: A Fantasia in Flame and Silver", programa para o Baile Beaux-Arts, 1931.
- 25 Artigo, *New York Herald Tribune*, 18 janeiro 1931.
- 26 "Fête Moderne".
- 27 *Pencil Points*, fevereiro 1931, p. 145.
- 28 *Empire State, A History*, Nova York, Empire State Inc., 1931.
- 29 Edward Hungerford, *The Story of the Waldorf-Astoria*, Nova York, G.P. Putnam & Sons, 1925, pp. 29-53, 128-30.
- 30 Frank Crowninshield, org., *The Unofficial Palace of New York*, Nova York, Waldorf-Astoria Hotel Corp., 1939, p. x.
- 31 Hungerford, *The Story of the Waldorf-Astoria*.
- 32 *Empire State, A History*.
- 33 William F. Lamb, "The Empire State Building, VII: The General Design", *Architectural Forum*, janeiro 1931.
- 34 *Empire State, A History*.
- 35 Paul Starrett, *Changing the Skyline: An Autobiography*, Nova York, Whittlesey House, 1938, pp. 284-308.
- 36 *Empire State, A History*.
- 37 *Architectural Forum*, 1931.
- 38 Lucius Boomer, "The Greatest Household in the World", in Crowninshield, *Unofficial Palace*, pp. 16-7.
- 39 *Ibid.*
- 40 Kenneth M. Murchison, "The Drawings for the New Waldorf-Astoria", *American Architect*, janeiro 1931.
- 41 *Ibid.*
- 42 Textos no verso dos cartões.
- 43 Kenneth M. Murchison, "Architecture", in Crowninshield, *Unofficial Palace*, p. 23.
- 44 Francis H. Lenygon, "Furnishing and Decoration", in *ibid.*, pp. 33-48.
- 45 Lucius Boomer, cf. cit. in Helen Worden, "Women and the Waldorf", in *ibid.*, p. 53.
- 46 Clyde R. Place, "Wheels Behind the Scenes", in *ibid.*, p. 63.
- 47 Boomer, "The Greatest Household".
- 48 B. C. Forbes, "Captains of Industry", in Crowninshield, *Unofficial Palace*.
- 49 Worden, "Women and the Waldorf", pp. 49-56.
- 50 Elsa Maxwell, "Hotel Pilgrim", in Crowninshield, *Unofficial Palace*, pp. 113-36.
- 51 Ver "The Downtown Athletic Club", *Architectural Forum*, fevereiro 1931, pp. 151-66, e "The Downtown Athletic Club", *Architecture and Building*, janeiro 1931, pp. 5-17.
- 52 Arthur Tappan North, *Raymond Hood*, na série Contemporary American Architects, Nova York, Whittlesey House, McGraw-Hill, 1931, p. 8.
- 53 Chase, *New York - The Wonder City*, p. 63.

QUÃO PERFEITA PODE SER A PERFEIÇÃO: A CRIAÇÃO DO ROCKEFELLER CENTER

- 1 Grande parte dos dados biográficos de Raymond Hood provém de Walter Kilham, *Raymond Hood, Architect - Form Through Function in the American Skyscraper*, Nova York, Architectural Publishing Co., 1973, o qual, gentilmente, forneceu mais detalhes