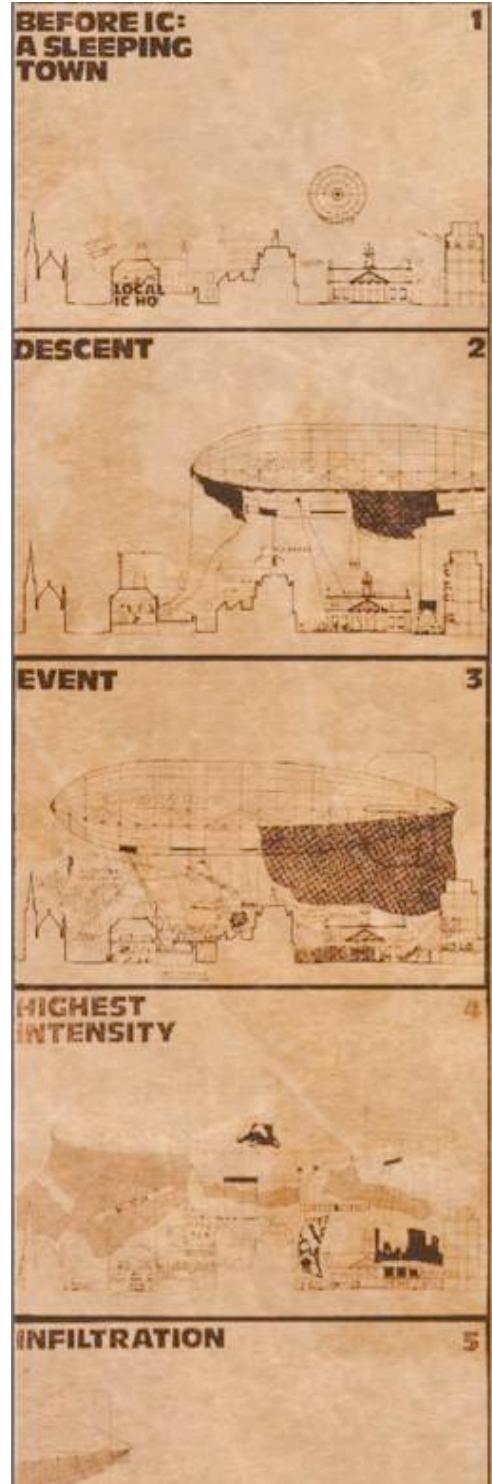


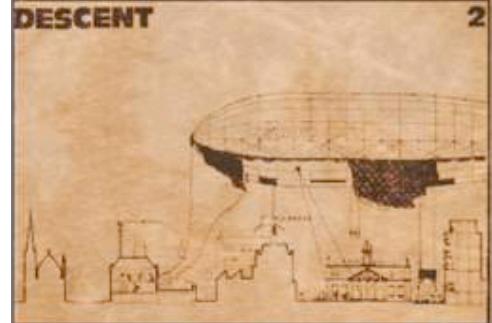
BEFORE IC: A SLEEPING TOWN



1 INFILTRATION



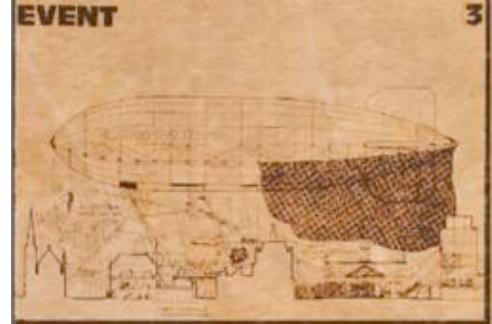
DESCENT



2 NETWORK TAKES OVER

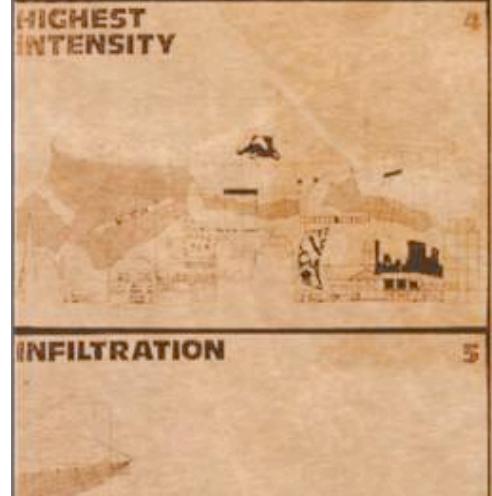


EVENT



Invenções de arquitetura

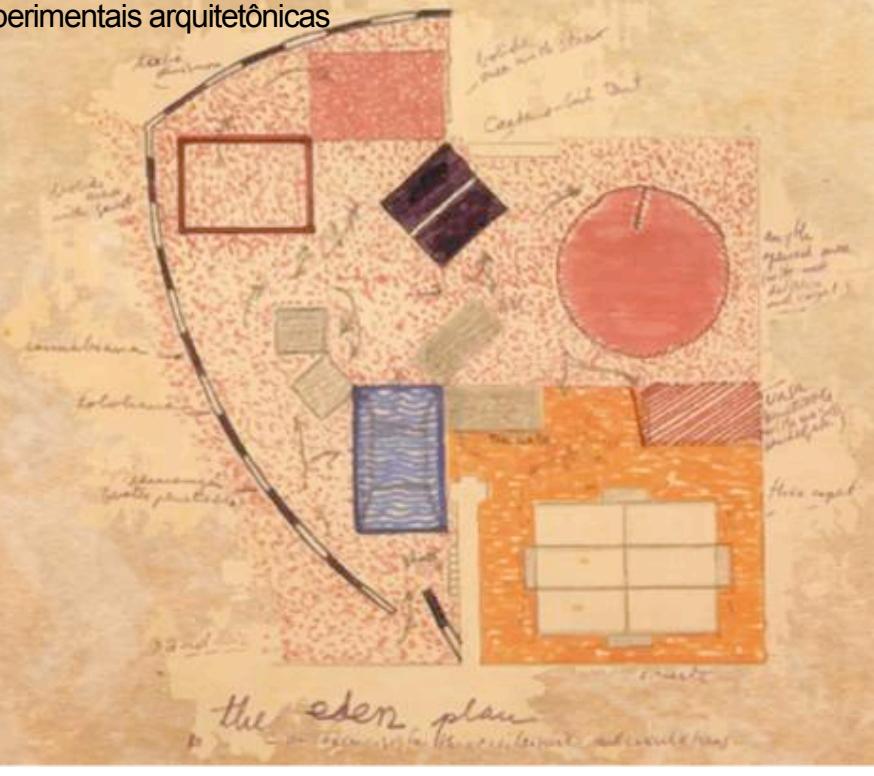
uma análise de *Instant City* e *Eden* como propostas experimentais arquitetônicas



三



三



Invenções de arquitetura

uma análise de *Instant City* e *Éden* como propostas experimentais arquitetônicas

Adriane Silvério Neto

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (PPGAU-FAUeD) da Universidade Federal de Uberlândia, para obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade.

Área de concentração - Projeto, Espaço e Cultura.
Linha de Pesquisa - Arquitetura e Cidade: teoria história e conservação.

Uberlândia – MG, julho de 2015



Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Contato: adrianesneto@yahoo.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S587i

2015

Silvério Neto, Adriane, 1975

Invenções de arquitetura: uma análise de Instant City e Éden como propostas experimentais arquitetônicas / Adriane Silvério Neto. - 2015.

157 f. : il.

Orientador: Marco Antonio Pasqualini de Andrade.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Inclui bibliografia.

1. Arquitetura - Teses. 2. Projeto Arquitetônico - Teses. 3. Eco, Umberto. 1932- - Teses. 4. Pós-modernismo - Teses. I. Andrade, Marco Antonio Pasqualini de. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDU: 72



Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de: Dissertação de Mestrado Acadêmico, 01/2015, PPGAU
Data: 21 de agosto de 2015 Hora de início: 14:00 Hora de encerramento: 17:00

Discente: Adriane Silvério Neto - 11322ARQ001

Título do Trabalho: Invenções de Arquitetura: uma análise de *Instant City* e *Eden* como propostas experimentais arquitetônicas

Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Linha de pesquisa: Arquitetura e Cidade: teoria, história e conservação

Projeto de Pesquisa de vinculação: Tratados experimentais: corpo ambiente e linguagem nas artes visuais e na arquitetura nas décadas de 1960 e 1970.

Reuni-se na sala de reunião do Bloco II - Campus Santa Mônica da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, assim composta: Professores Doutores: Sylvia Helena Furegatti - IA UNICAMP, Maria Beatriz Camargo Cappello - PPGAU- FAUeD-UFU e Marco Antônio Pasqualini de Andrade IARTE-UFU orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa Prof. Dr. Marco Antônio Pasqualini de Andrade apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição de seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a argüir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu os conceitos finais.

Em face do resultado obtido, a Banca Examinadora considerou a candidata APROVADA.

Esta defesa de Dissertação de Mestrado Acadêmico é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos às 17 horas. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.

Prof. Dra. Sylvia Helena Furegatti - IA UNICAMP

Maria Beatriz Camargo Cappello - PPGAU- FAUeD-UFU

Marco Antônio Pasqualini de Andrade IARTE-UFU
Orientador



Nome: NETO, Adriane Silvério.

Nº matrícula: 11322ARQ001.

Título: **Invenções de arquitetura - uma análise de Instant City e Éden como propostas experimentais arquitetônicas.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Uberlândia para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de concentração: Projeto Espaço e Cultura.

Linha de pesquisa: Arquitetura e Cidade: teoria, história e conservação.

Projeto de Pesquisa de vinculação: Tratados experimentais: corpo ambiente e linguagem nas artes visuais e na arquitetura nas décadas de 1960 e 1970.

Defesa aprovada em: 21 de agosto de 2015.

Agradecimentos

Ao orientador, pessoa que sempre admirei e que levo adiante essa admiração e a satisfação de tê-lo ao meu lado, respeitando meu tempo, dificuldades e caminhos escolhidos ao longo dessa pesquisa. Um OBRIGADA para o Professor Marco Antonio Pasqualini de Andrade.

Aos professores Maria Beatriz Camargo Cappello, Luiz Carlos de Laurentiz, Beatriz Soares Ribeiro e Marília Maria Brasileiro Teixeira Vale, pela colaboração preciosa em disciplinas importantes para meus direcionamentos.

Ao PPGAU e à FAUeD - UFU que me acolheram simultaneamente como aluna e como professora substituta, me oferecendo assistência sempre que necessário.

Aos companheiros desbravadores da 1ª turma do Programa PPGAU-UFU: Leonardo José Silveira, Luciana Mendes Carvalho Petraglia, Nayara Cristina Rosa Amorim, Guilherme Augusto Soares da Motta, Danielle Forlani Masini, ao desgarrado Muriel Costa e principalmente aos amigos com que tive mais contato na troca de experiências, conversas e cafezinhos: Clayton França Carili, Rafaela Nunes Mendonça e Gabriel Barros Bordignon.

Às caminhadas no Parque do Sabiá regadas de papos sempre produtivos com Alexandre Bueno e Lucas Martins.

À família sempre parceira: Minha mãe: Sônia Maria, minha maior confidente; minha irmã: Cristiane, pela ajuda na edição de texto e no estímulo, meu pai: Aziz, pelo patrocínio e pelo apoio de Rossi, Daniela e Hermógenis-ley.

Ao Lucas Silvério, que aprendeu a falar, andar e mecher na “pressora da Teté”, sempre à espera de um tempinho para brincar.

Obrigada.



O “trieiro do bezero” pode nos perseguir, mas vou persistir na luta para conquistar outros “trieiros”

Para minha família!

Resumo

Este trabalho, investiga como a linguagem arquitetônica foi abordada nas tendências conceitualistas dos anos 1960, tendo como referência duas obras: Éden e Instant City, respectivamente de Hélio Oiticica e Archigram. Utiliza-se como fundamentação do tema, a teorização e aplicação dos textos de Umberto Eco - principalmente Estrutura Ausente - juntamente com outros escritos e teóricos que foram selecionados, pesquisados e agregados para o enriquecimento dessa pesquisa. Afim de compreender como se determina a proposição projetual e as estruturas arquitetônicas nessas obras aqui estudadas, pretende-se situar as inovações dessas produções em meio às mudanças que então se processavam, problematizando como elas abalaram pontos fundamentais na produção desse grupo de arquitetos ingleses e do artista brasileiro - especialmente no que se refere à relação entre percepção espacial, o papel do projeto para a representação de suas proposições e a linguagem arquitetônica para a arte e arquitetura pós-modernas. Para tanto, o projeto e o desenho serão abordados como tema de investigação, como linguagem arquitetônica, analisando os interesses de seus criadores. Em última análise, esta pesquisa pretende identificar padrões e procedimentos comuns e, de acordo com o possível, apontar como as representações de desenho e objetos arquitetônicos foram empregados. E ainda, sua importância para a arte e arquitetura. Atentando em apresentar uma diferença e uma proximidade de comportamento dos objetos de estudo adotados aqui: acreditamos que o ponto de convergência seria a interpretação da arquitetura fragmentada em objetos; e o ponto de divergência seria o valor atribuído ao projeto como proposição para Éden e Instant City.

Palavras Chave: Instant City, Éden, proposição, projeto, estruturas arquitetônicas, participação.

Abstract

This work investigates how the architectural language was addressed in conceptualists trends of the 1960s, with reference to two works: Eden and Instant City, respectively Helio Oiticica and Archigram. It is used as theme rationale, theory and application of Umberto Eco texts - mainly Estrutura Ausente - along with other writings and theorists who were selected, researched and aggregated for the enrichment of this research. In order to understand how to determine the architectural design proposal and the architectural structures in these works studied here, we intend to place the innovations of these productions in the midst of changes which then processed, questioning how they shook key points in the production of this group of British architects and Brazilian artist - especially as regards the relationship between spatial perception, the design paper to represent their propositions and architectural language to the art and post-modern architecture. Therefore, the project and the design will be addressed as the subject of research, as architectural language, analyzing the interests of their creators. Ultimately, this research aims to identify common standards and procedures and, according to the possible point as the drawing representations and architectural objects were employed. And yet, its importance to art and architecture. Paying attention in making a difference and behavior of proximity of objects of study adopted here: we believe the convergence point would be the interpretation of the fragmented architecture objects; and the point of difference would be the value assigned to the project as proposition for Eden and Instant City.

Keywords: Instant City, Eden, proposition, design, architectural structures, participation.

Índice

Lista de figuras	09
Introdução	
Algumas escolhas para dois pontos de partida	11
Archigram - Uma breve história de uma história breve	
Revistas Archigram	19
Anos 1960 - Contexto de Londres	
A política e economia inglesa nos anos 1960: estímulo ao consumo	26
A contracultura inglesa	28
Primeiras conscientizações ecológicas X Megaestruturas de Archigram	32
A influência da ficção científica	35
Revisões contaminadas de uma arquitetura moderna	38
Arquitetura Pop - comprometimento com a cultura de massa	43
Indústria cultural e cultura de massa - os integrados	49
Da Megaestrutura para a arquitetura efêmera	54
Instant City	
Arquitetura como evento, cidade como informação	63
Detalhes de uma proposição nem tão fantástica assim	73
A cidade e o usuário de Instant City	75
O desenho e projeto na arquitetura como instrumentos e meios de comunicação	78
Hélio Oiticica - Em busca da pintura no espaço	
Hélio Oiticica - buscando a liberdade aprendida	83
O abandono do suporte tradicional	86
Os anos 1960 brasileiro - Ditadura e efervescência cultural	
Contracultura do desbunde	89
Os primeiros passos para as manifestações ambientais - Neoconcretismo e pós-moderno no Brasil	93
O corpo experimenta	
A antiarte do Parangolé	100
Do samba para a cidade	103
Participação do espectador	108
Tropicália e a transição do objeto para o espaço fechado-aberto	109
O jardim do paraíso	
Whitchapel Gallery - Entre o convite e a exposição	115
Acontecimento: Arquitetura como vivência	130
Re-definições de arquitetura	
Os estudos sobre semiótica da cultura	137
Arquitetura e comunicação	142
O Signo Arquitetônico	143
Considerações finais	148
Referências Bibliográficas	152

Lista de figuras

01 - Archigram. Archigram magazine 01, maio de 1961	20	48 - Archigram. Instant City Visits Bournemouth, 1968	74
02 - Archigram. Archigram magazine 02 (capa), abril de 1962	20	49 - Archigram - Ron Herron. Santa Monica + San Diego Freeway Intersection, LA, 1968 ...	75
03 - Archigram. Archigram magazine 03 (capa) agosto de 1963	20	50 - Archigram - Ron Herron. Typical Confi.- St. Monica + San Diego Freeway, 1968	75
04 - Archigram. Exposição Living City, 1963 - ICA Institute of Contemporary	21	51 - Archigram - Ron Herron. IC. Urban Action Tune Up, 1968	76
05 - Montagem Exposição Living City, 1963 - ICA Institute of Contemporary	21	52 - Archigram. Glamour, 1968	76
06 - Archigram. Montagem Walking City, Plug in City e Instant City, 1968	23	53 - Participantes do Movimento Neoconcreto (Grupo Frente), em 1956	85
07 - Autor desconhecido. Bombardamento nazista a Londres na 2 ^a Guerra dec.1940	26	54 - Grupo Frente - Hélio Oiticica. Pintura, 1955	85
08 - Milton Keynes. Estudo para uma das New Towns, 1967	26	55 - Hélio Oiticica, Metaesquema, 1957	86
09 - Grupo Provo. Plano da bicicleta branca, 1967	33	56 - Hélio Oiticica. Pintura Branca - Relevo de parede- 1959	87
10 - Grupo Provo. Panfleto ProvoKatie nº 05, 1965	33	57 - Hélio Oiticica. Bilateral 'Teman' BIL 003, 1959	87
11 - Ant Farm. Instalação Inflável, 1970	33	58 - Hélio Oiticica, Relevo espacial, 1959	87
12 - Archigram - Peter Cook. Detalhe Plug in City, 1964	34	59 - Peça Roda-Viva. 1968	91
13 - Archigram - Ron Herron. Free Time Node. 1966	34	60 - Caetano Veloso e Mutantes, 1968	91
14 - Stanley Kubrick. Cena de 2001- A Space Odyssey, 1968	36	61 - Glauber Rocha. Cartaz Deus e o diabo na terra do sol, 1963	92
15 - Robert Vadim. Cena do filme Barbarella, 1968	36	62 - Glauber Rocha. Terra em transe, 1967	92
16 - Archigram - Ron Herron. Walking City, 1968	37	63 - Hélio Oiticica. Grande Núcleo, 1960, placas de madeira pintadas	95
17 - Le Courbisié. Seção da Unité d'Habitacion de Marselle, 1947-1952	39	64 - Hélio Oiticica. Núcleo nº 06, 1960, placas de madeira pintadas	95
18 - Le Courbisié. Esquema da Unité d'Habitacion de Marselle, 1947-1952	39	65 - Hélio Oiticica. Penetrável - detalhe de PN1, 1960	96
19 - Archigram - Warren Chalk. Torre de cápsulas Plug in, 1965	39	66 - Hélio Oiticica. Trecho do Diário de Oiticica para Pequeno Núcleo 01	96
20 - Archigram. Control and Choice, 1966-67	41	67 - Hélio Oiticica. PN1 Penetrável 1, 1960	96
21 - Archigram - Ron Herron. Oasis, 1968	41	68 - Hélio Oiticica. Projeto Cães de Caça, 1961	98
22 - Richard Hamilton, John McHale. Painel de entrada da exposição This is Tomorrow, 1956	45	69 - Hélio Oiticica. B1 Bólido Caixa 1 Cartesiano. 1962	98
23 - Richard Hamilton. Just What is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1956	45	70 - Hélio Oiticica e o escultor Jackson Ribeiro e a "gênese do Parangolé", 1964	100
24 - Independent Group. Convite e cartaz de This is Tomorrow, 1956	45	71 - Hélio Oiticica. Parangolé Incorpooro a revolta, 1966	101
25 - Peter Taylor. Cartaz de exibição Living City, 1963	46	72 - Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira veste Parangolé "Estou Possuído", 1966	104
26 - Archigram - Peter Cook. Living City Diary, 1963	46	73 - Vista da Mangueira em 1964, Rio de Janeiro	105
27 - Alison e Peter Smithson. Casa do Futuro - The Ideal Home Exhibition, 1956	47	74 - Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965	105
28 - Alison e Peter Smithson. Planta da Casa do Futuro, 1956	47	75 - Jornal do Brasil. Fotografias de Cara de Cavalo – codnome de Manoel Moreira	106
29 - Alison e Peter Smithson. Casas Eletrodomésticas - The Appliance Houses, 1957-1959	47	76 - Hélio Oiticica. Hélio Oiticica com Bólido - Homenagem a Cara de Cavalo, 1966	106
30 - Archigram - Michael Webb. Cushicle: Variações de uso, 1966	55	77 - Hélio Oiticica. Vista do Penetrável PN3 "Imagético" Tropicália. 1967	110
31 - Archigram - Michael Webb. Cushicle: Elevação lateral, 1966	55	78 - Hélio Oiticica. Tropicália , Penetráveis PN2 e PN3, 1967	110
32 - Archigram - David Greene. Archigram magazine nº 09, página 11, 1970	56	79 - Hélio Oiticica. Tropicália - Detalhe PN01 (A pureza é um mito), 1967	111
33 - Envelope com sementes. Archigram magazine nº 09, página 11, 1970	56	80 - Hélio Oiticica. Tropicália, 1967	112
34 - David Greene: L.A.W.U.N. projeto nº. 1, 1969	58	81 - Vista externa Signals London at 39 Wigmore Street, London, 1966	116
35 - Archigram - Peter Cook. Sequências Blow-Out Village, 1966	60	82 - Mailing Signals Newsbulletin, 1964	116
36 - Peter Cook. Ideas Circus, esquemas de organização e modelo	60	83 - Exposição Sounding Two - Galeria Signals 1965	117
37 - Archigram - Peter Cook. Single Lorry Version, 1968	60	84 - Hélio Oiticica. Bólido Vidro, 1963. - Vidro terra e tecido	117
38 - Archigram: Monte Carlo Entertainments Centre (cortes), Mônaco, 1970-74	61	85 - Hélio Oiticica em frente à Galeria Whitechapel. Londres, 1969	118
39 e 40 - Archigram. Esboços de Ron Herron para Instant City, 1969	63	86 - Mapa de exp. de Hélio Oiticica na WhiteChapel Gallary. Londres 1969	119
41 - Archigram - Ron Herron, Dennis Crompton, Peter Cook. Instant City - Rupert IC2 , 1968	64	87 - Detalhe do mapa de exp. (Éden Plan), Londres, 1969.	120
42 - Archigram. Instant City - mapeamentos e projeções para instalações na cidade, 1968	65	88 - Hélio Oiticica. Éden, 1969, Whitechapel Gallery	121
43 - Archigram. Instant City - implantação, 1970	67	89 - Hélio Oiticica. Ninhos para Éden Plan, 1968	126
44 - Archigram. Instant City, sequência de operações de chegada e partida do dirigível, 1970	68	90 - Hélio Oiticica. Éden, 1969	126
45 - Archigram - Ron Herron. Instant City At Night, 1970	69	91 - Hélio Oiticica. Éden, 1969, Whitechapel Gallery	129
46 - Archigram - Peter Cook. Instant City Elevation, 1969	70	92 - Hélio Oiticica. The Éden plan, 1968.	130
47 - Archigram - Peter Cook. Instant City Airship M3, 1968	72		



Introdução

Algumas escolhas para dois pontos de partida

No início dos anos 1960, num contexto em que emergem pensamentos e processos com forças renovadas e acirradas entre os mundos industrial e pós-industrial; com pensadores influenciados por uma análise científica e filosófica de vanguarda; procurava-se desvendar o universo das relações entre arte, arquitetura, ciência, estética, tecnologia e comunicação, construindo pesquisas que abordavam temas de forma transdisciplinares. Começavam a aparecer os artistas interessados em expandir a pintura, a escultura e o filme para o espaço arquitetônico na mesma medida em que os arquitetos se deixaram permear nas artes visuais. Essas infiltrações arte-arquitetura comprometeram muitas instituições como museus, fundações, etc. Assim como o próprio caráter da pintura, da escultura e da arquitetura, que passaram a debater conceitos como: imaterialidade, flexibilidade, versatilidade, reciclagem, interatividade, interface, entre tantos outros. O que acaba por reforçar a sensação de incertezas para a própria arquitetura e artes.

As experiências e concepções de espaço que o corpo pode constituir é outro objeto de importância investigativa e também de transformações estéticas. Pois, nas palavras de Marcelo Maia, no texto *Depois do Fim da Arquitetura*¹ "...este espaço em torno do corpo se torna arquitetura, mas não mais como a arquitetura que conhecemos. Não mais como uma arquitetura funcionalista e determinista que gera o caminhar dos eventos do homem. Não podemos mais falar em uma arquitetura dada, predeterminada por suas funções e rígida..." (MAIA, 2001; 02).

Seguindo o raciocínio do arquiteto Álvaro Siza (2012)², reconhecemos que a arquitetura nunca se distanciou completamente da pintura e nem da escultura. Ainda assim, além de muitos considerarem que arquitetura também é arte, a de se apontar que há uma série de aspectos comuns à criação arquitetônica e as outras atividades artísticas. Siza comenta: "... No fundo, estendendo ainda mais, tudo é arte se tiver a capacidade de estabelecer relações e cada parte contribuir para um todo. Isso é do domínio da arte ..." (SIZA, 2012; 69 in SEQUEIRA, 2012; 258).

Pretende-se com essa pesquisa, observar as nuances ocorridas na transdisciplinaridade das artes visuais e da arquitetura, modificando a possibilidade em seus modos de pensar e produzir à partir de então.

Após a Segunda Guerra, vimos o impacto das tecnologias e cultura de massa invadirem esses campos de atividade humana, contribuindo para que na arte a criatividade desloca-se do objeto material para o conceito (proposição), e confrontando o espectador com dimensões que partem das "escalas que vão das instalações (*environments*) para a escala ambiental (*Land Art*) da ação (*performance*) até a participação corpórea e emocional do público." (SANDEVILLE JUNIOR, 2006;10).³ Nesse caso a arte assume uma situação tão híbrida quanto a arquitetura. Esse é o caso de Hélio Oiticica, que utiliza esses

¹ MAIA, Marcelo. *Depois do Fim da Arquitetura. A arquitetura não mais como forma no espaço, mas como movimento do corpo no tempo.* Arquitextos, São Paulo, ano 02, n. 014.11, Vitruvius, jul. 2001 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.014/874>>.

² SEQUEIRA, Maria Luísa Paiva de. *O Minimalismo nas produções Escultórica e Arquitetónica.* Tese (Doutorado - Belas Artes) Universidade de Lisboa. 2012. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8680/1/ulsd65825_td_Maria_Sequeira.pdf

³ SANDEVILLE JUNIOR, Euler. *Arte, Projeto e Paisagem: Potencialidade e Ambiguidades* in KAHTOUNI, Saide; MARTINELLI MAGNOLI, Miranda; TOMINAGA, Yasuko (Orgs.). *Discutindo a Paisagem. Paisagem Aberta*, volume 1. São Carlos, Rima, 2006. p. 45-74.

híbridismos para uma experimentação sensorial e antenado com as tendências internacionais pós 1960, sem perder o contexto de uma realidade latino-americana.

Arte vai se misturando à fragmentos arquitetônicos e contraculturais. Enquanto isso, algumas faces da arquitetura convergem gradualmente em fenômenos artísticos e em estudos de linguagem semiótica. Para esta pesquisa, debruçamos especificamente sobre a produção do artista plástico Hélio Oiticica e do grupo londrino de arquitetos Archigram - representantes importantes para a arte e arquitetura pós-modernas - de forma a analisar seus processos conceituais, no que diz respeito ao emprego de novas formas de se pensar arquitetura e artes visuais, permitindo, no caso dessas duas referências, uma maior aproximação entre as duas áreas.

Os códigos arquitetônicos tem, nesta pesquisa, o papel de dar maiores esclarecimentos na forma como Instant City (projeto de Archigram) e Éden (montagem de Oiticica) são concebidos e interpretados arquitetonicamente por seus elaboradores. Archigram desenvolve sua obra até à concepção de uma arquitetura fragmentada em objetos (TV, telefone, balões, tendas...). E Oiticica, em busca da participação do público, propõe ambientes também amparados em uma arquitetura fragmentada em objetos (cama, penetrável, tendas, ninhos...).

A escolha de Archigram, como objeto da pesquisa, é quase óbvia, pelo seu exemplo de arquitetura pós-moderna que expõe a contracultura no próprio projeto arquitetônico, de forma irônica e linguisticamente agregável, legível para o público leigo, através de suas experimentações gráficas e não apenas como material exclusivo para especialistas. Já a escolha de Oiticica para esse estudo, se dá por sua inserção incontestável pelas margens da arquitetura, que o leva inclusive a elaborar maquetes e projetos para suas proposições. São obras-fragmentos, ainda que se constituam como um conjunto eloquentemente uniforme, reunindo partes de um quebra cabeça dinâmico, por se tratarem também de pesquisas desenvolvidas por seus autores e apresentadas em suas obras anteriores. Por fazerem parte de uma particular trajetória evolutiva de sua arte e sua arquitetura, Instant City e Éden propõe uma relação híbrida e até mesmo lúdica com as outras obras anteriores de Archigram e Oiticica.

Fundamentar a pesquisa com os textos de Eco, pareceu pertinente devido aos estudos do autor sobre semiologia cultural. Em sua obra, utilizando-se da teoria dos códigos ele analisa os fenômenos da cultura produzidos pelo homem (arquitetura, artes, música) e colocados em circulação pelos meios de comunicação de massa, em busca de uma convenção cultural codificada por integrantes de uma mesma cultura. A semiótica para Eco é um estudo da cultura na sua formação social, e o conjunto de signos e fenômenos comunicativos, entre eles as artes e a arquitetura, que assumem papel estruturante dessa relação social. Será importante interpretar os elementos de Éden e Instant City como estruturas de uma linguagem arquitetônica para compreender o sentido de arquitetura e arte. É importante pedir licença para, respeitosamente, considerar Éden como arquitetura, quando for pertinente associá-la a uma linguagem arquitetônica, e para que essa leitura se faça possível.

Sobre as obras de Eco na década de 1960 - Obra Aberta (1962); Apocalípticos e Integrados (1964) e Estrutura Ausente (1968) - todas elas trazem coletâneas de ensaios, e neles, veremos temas recorrentes como: cinema, televisão, música, história em quadrinhos, filosofia, artes plásticas, Kitsch,

publicidade, teoria da informação e outros. “Obra Aberta” faz uma revisão sobre a criação e fruição da obra de arte. “Apocalípticos e Integrados” analisa os comportamentos do intelectual dentro da sociedade de consumo, influenciada pelos meios de comunicação de massa. E por fim, em “Estrutura Ausente”, Eco demonstra “...a esterilidade das posições extremas onde se estiolam as formas estrutural e serial do pensamento, aponta como nova meta a procura corajosa dessa outra forma que as supera, daquele ‘mecanismo gerativo’ que sob elas se estende, abrangendo- as e resolvendo-lhes as contradições...”(Pérola de Carvalho in ECO, 1976; XIII).

Dessa forma, uma das questões fundamentais que essa investigação se propôs a examinar, foram as tendências conceitualistas que pairavam nos ares artísticos e arquitetônicos dos anos 1960 tanto na Europa, quanto nas Américas. Trata-se de uma década importante para esse estudo, devido aos diversos debates que a crítica da época revoga, iniciados então com a revisão sobre a ortodoxia do movimento moderno e propondo a arquitetura e a arte como processos culturais. Essas tendências serão aqui expostas, particularmente a partir das Obras: Éden e Instant City, projetos concebidos tendo como base os pensamentos que apontam algumas questões relacionadas diretamente ao debate desses anos. Neles, pretende-se tentar explicar o seu processo projetual, pois, apesar de haver a presença do desenho em ambas, e das finalidades serem aparentemente similares, a compreensão de relevância parece ser distinta, já que no caso do Archigram, há uma sobrevalorização do papel do projeto, o desenho vai além da representação, enquanto que em Oiticica trata-se de mais uma etapa para um fim a ser atingido, posturas inclusive invertidas para o universo da arte e da arquitetura, já que na arquitetura, geralmente a representação gráfica projetual é tida como a ferramenta que apresenta um modelo, em forma de inventário desenhado do espaço a ser construído, enquanto que nas artes, até então, basicamente o artista era aquele que com suas habilidades manuais, “punha a mão na massa” e que não necessariamente elaborava projetos para isso. Além disso, se para Oiticica será importante compreender o modo como sua pesquisa cromática deixou de se situar no espaço pictórico para invadir o ambiente percebido e o espaço arquitetônico, para o Archigram será importante esclarecer como suas propostas de arquiteturas fantásticas migrarão da megaestrutura para a arquitetura parasitária das cidades existentes, e delas brotar uma outra cidade nômade e instantânea numa espécie de inserção de objetos em um espaço urbano pré-existente.

Para o desenvolvimento da dissertação, foi realizada uma revisão literária sob uma pesquisa bibliográfica, abordando não apenas o assunto específico, mas assuntos que pudessem ser também conexos à ele, para compor um referencial teórico pertinente ao tema e aos objetos estudados. Metodologicamente, optou-se por estruturar essa dissertação em três blocos:

O 1º bloco fará a apresentação do grupo Archigram, e o enquadramento de suas principais ações até a concepção de Instant City, apontando: sua produção em revistas e exposições; seus projetos; o contexto político, econômico e (contra)cultural de Londres nos anos 1960; as revisões contaminadas sobre a arquitetura moderna constituídas pelo grupo; as influências da arquitetura Pop, da cultura de massa e a indústria cultural; passagem das megaestruturas para a arquitetura fragmento; apresentação de Instant City - arquitetura como evento e arquitetura como informação; o desenho como proposição arquitetônica e o papel do usuário participativo na cidade instantânea.

O 2º bloco, segue o mesmo roteiro do primeiro, mas é direcionado para Hélio Oiticica, seguindo os rumos tomados por ele até a sua montagem de Éden, introduzindo sua análise desde seus primeiros passos do abandono do suporte tradicional às primeiras expansões para o espaço. Abordando também: os anos 1960 brasileiro com ditadura e efervescência cultural; a antiarte dos Parangolés, a importância do samba e da favela para a arte ambiental; a participação do expectador como matéria-prima; Tropicália; entre o convite e a exposição em Londres - anos produtivos de espera até a abertura da mostra; Éden como espaços dentro de espaço; Crelazer; e Éden como arquitetura.

Já o 3º bloco, dedica-se a estabelecer as bases teóricas da linguagem arquitetônica assim como dos códigos arquitetônicos, desenvolvendo algumas considerações a serem tecidas como argumentos necessárias para as leituras aqui propostas sobre Éden e Instant City: o papel do projeto como instrumentos e meios de comunicação; os estudos sobre a semiótica da cultura - Umberto Eco; Obra aberta; Apocalípticos e Integrados; e Estrutura Ausente.

Em última análise esta pesquisa pretende identificar padrões e procedimentos comuns e, de acordo com o possível, apontar como as representações de desenho e objetos arquitetônicos são empregados e sua importância para a arte e arquitetura. Nos atentamos em apresentar uma diferença e uma proximidade de comportamento dos objetos de estudo adotados aqui. Para isso, acreditamos que o ponto de proximidade seria a interpretação da arquitetura fragmentada em objetos, e o ponto de diferença seria o valor atribuído ao projeto como proposição para Éden e Instant City. Como fontes principais para coleta de informações, foram utilizados para essa pesquisa:

- O acervo on-line Archigram Project⁴, disponível pela Universidade de Westminster, que desde 2010 publicou mais de Dez mil imagens da obra do Archigram, incluindo cópias completas das revistas do grupo e suas transcrições;
- O acervo on-line Programa Hélio Oiticica do Itaú Cultural, sob a curadoria de Lisette Lagnado.⁵

Sobre Oiticica, por se tratar de um artista cuja importância para a História da Arte é validada por diversos pesquisadores, críticos e curadores, a pesquisa se fundamenta também, em sua própria produção intelectual. Mesmo que o grupo Archigram tenha sido julgado por ser um grupo acrítico, existe uma produção intelectual consistente de sua autoria e que também foi utilizada para esta pesquisa. Assim, foram utilizados além dos acervos citados, as publicações dos próprios autores e de pesquisadores especializados sobre os objetos de estudo.

Sobre Archigram, pode-se dizer que o grupo inicia, através de seus projetos uma série de questionamentos sobre a arquitetura vigente e propõe uma reflexão sobre novos parâmetros para a arquitetura, resgatando-a de seu estado passivo e estático, e permitindo uma maior interação com o “usuário”. Apesar

⁴ <http://archigram.westminster.ac.uk/>

⁵ <http://www.itaucultural.org.br/programaho/>

de seus méritos em dar forma física a esses questionamentos, muitos ainda acreditam que Archigram não tenha dado contribuições no plano teórico. Esses questionamentos evoluem à medida que suas obras caminham da megaestrutura para a ‘desmaterialização’ da própria arquitetura, a partir de um entendimento da relação entre homem, tecnologia e natureza. Na fase final do grupo, arquitetura é objeto segregado que intermedia essa relação. Em 1967, ao falar sobre trajetória do grupo até ali, Peter Cook⁶ relata:

Não somos politicamente superdesenvolvidos como grupo, mas existe uma espécie de movimento emancipatório central por trás da maioria dos nossos esquemas. (...) o homem precisa inventar-se a si mesmo fora das opções terrificantes de sua situação e inventar-se a si mesmo em um modo de vida que lhe dê uma escolha real de consumo. A casa-cápsula é bastante um objeto de comprar na loja, suas partes negociadas e trocadas, justapostas quase infinitamente. A natureza do ‘lugar’ será transitória na definição de suas partes, porém a personalidade real do dono poderá aflorar muito mais facilmente. Por ‘casa’ leia-se ‘homem’ ”. (COOK, 1967; 132 in CABRAL, 2001; 68).

O grupo desenvolveu suas explorações projetuais amparado no progresso tecnológico e sob uma perspectiva utópica, de cunho experimental e especulativo, que pretendiam ampliar seus discursos. Mas suas intenções não deixam de se relacionar com o contexto social e tecnológico existente, familiar à uma economia industrializada, em torno de uma arquitetura descartável e concebida como artigo de consumo para a partir daí, reconhecer suas possíveis consequências para a própria arquitetura. Reconheceu que a cidade “...como lugar do espaço público, enfrenta transformações; e neste quadro, a demarcação construída do espaço tende a converter-se em consequência, e os fluxos, de qualquer natureza, em princípio.” (CABRAL, 2001; 211-212). De certa forma, o espaço torna-se performático, resultado de ações produzidas pelo corpo e por novos componentes arquitetônicos. Não mais paredes, piso e teto, e sim redes de transmissão, aparelhos eletrônicos (audiovisuais) infláveis, e tendas que são instalados e desinstalados instantaneamente. Isso poderia ter levantado o questionamento sobre ser instalação e não arquitetura.

A ideia “espaço performático” foi atual nos anos 1960, tanto na arquitetura quanto na arte, trazendo várias implicações para a relação entre matéria e forma e o desejo de desmaterialização das mesmas. Sua abertura para novos componentes arquitetônicos e as tecnologias da informação, contribuíram para uma revisão do discurso e linguagem arquitetônica que rejeitava a arquitetura convencional e valorizava a liberdade pessoal, a flexibilidade de usos e as possibilidades de escolhas. Surgiram então, uma infinidade de trabalhos de arte e arquitetura que propõem espaços e objetos para interação. Para essa arquitetura, a proposta concebida não contempla o desenho de formas, tão rigoroso como aquele utilizado para a arquitetura a ser edificada, mas sim o desenho de sistemas, de programas representativos que geram formas. Archigram segue esse fluxo, ainda de forma híbrida para Instant City, mas de maneira criativa e especulativa, no limite entre real e o imaginário, traçando uma interface da arquitetura com os sistemas de transporte, de comunicação e informação. Entre suas outras especulações estão: o efêmero, a precariedade, a instantaneidade, a metamorfose, a emancipação e a indeterminação. Todos estes conceitos são úteis para diversificar, para ofertar uma proposta aberta de projeto que pudesse fornecer uma possibilidade de participação e escolha de

⁶ COOK, Peter. *Some Notes on the Archigram Syndrome*, [Perspecta Suplement, nº 11, 1967.p.132].

controle, por parte do usuário da cidade, sobre seu ambiente para viver. Por tudo isso, os temas fundamentais eleitos pelo Archigram defendem sua ideia de cidade em transformação.⁷

Se para Archigram, o projeto é a possibilidade de uma análise crítica sobre a arquitetura de seu tempo, para Hélio Oiticica, o projeto é a representação de algo que ainda não existe. Atividades artísticas como a instalação, o *site specific* e a *performance*,⁸ se constituem a partir da relação necessária entre o acontecimento e o lugar de sua apresentação, que por sua vez, constitui necessidades específicas, sugerindo a criação de novos espaços arquitetônicos capazes de dialogar e alojar esta produção artística atual. Por outro lado, estas mesmas proposições artísticas, muitas vezes, podem se apresentar sem uma clara distinção entre obra e lugar, e podendo ainda antecipar a existência do lugar, ou podendo ela mesma, a obra, criá-lo. A partir desse momento, o público passou de observador a partícipe da construção visual e sinestésica da arte.

Em vários lugares do mundo, assim como no Brasil, surgiram artistas que apresentavam ao espectador obras com o objetivo de interagir e compartilhar a criação artística, e que possibilitavam a fruição de subjetividade e a reflexão sobre o caráter do objeto artístico. Até a arte moderna, o público era o espectador, o apreciador, aquele que visitava um espaço expositivo para ver obras, ler imagens. A necessidade de envolver o espectador deslocou a produção artística a um fazer que se tornasse menos apreciação e mais colaboração. Surgiram formatos baseados em uma estética da recepção as quais propiciaram ao indivíduo uma possibilidade de apreensão, reflexão e estímulo de sentidos autênticos e peculiares sobre a realidade. Assim, muitas das obras de criação artística, e arquitetônica, propuseram-se a examinar os vários aspectos que norteiam a experiência humana. Nesse percurso, os objetos - artístico e arquitetônico- distanciaram - se das regras tradicionais comuns às suas disciplinas e incorporaram modos diversos de expressão.

Representante singular no cenário artístico nacional, Oiticica abandonou os referenciais daquele tempo para criticar a própria definição do que se entende por arte.⁹ Dos suportes tradicionais passou-se ao objeto e, deste, ao ambiente, reconfigurando a experiência visual em experiência polissensorial, desenvolvida em uma obra contínua onde arte seria comportamento e vivência em permanente transformação. Por isso, o que se experimenta em uma obra, é levado adiante para a próxima experiência e assim, uma presença frequente da relação entre artista/propositor, obra e espectador. Trata-se de uma obra evolutiva, repleta de fases e camadas que ora se distinguem, ora se convergem. Assim, traça-se uma rede de conectividades entre elas.

⁷ "Para o Archigram, a arquitetura não está mais relacionada a um trabalho sobre a forma ou sobre os materiais, mas sobre usos, fatos, eventos [...] Hologramas, monitores e televisores são os novos tijolos da arquitetura. A informação, as palavras e as imagens projetadas em telas suspensas e os dirigíveis constituem esta não-arquitetura. [...] A noção extrema que o Archigram possui a respeito do poder das imagens irá levá-los a projetar lugares constituídos apenas de projeções, ou seja, a abolir a própria ideia de arquitetura que o século vinte pensou, ainda como forma ou construção.' in Alain Guilheux. **ARCHIGRAM**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994. [Collection Monographie]. p. 9-10.

⁸ Podemos agregar aí, outras montagens como *in situ*, intervenção e vídeo instalações, a *Land Art*, a *Body Art*, a Arte Conceitual e a Arte Povera.

⁹ Ao contrário do julgamento atribuído ao grupo londrino, Oiticica é conhecido por sua produção teórica tão consistente quanto sua produção artística.

Mais que um conceituador de seu próprio fazer artístico,¹⁰ discute sobre a arte e seu campo, colocando-se, assim, no papel do crítico e sem escrever manifestos. Não vê distinção entre sua vida pessoal e artística integrando também seus pensamentos e construindo um mundo autônomo, particular apresentando suas obras sem egoísmos para que todos pudessem usufruir. Seu discurso passou a ser também uma forma de experimentação; além de uma forma a mais de expressão; caminhando juntos: produção artística e textual;¹¹ adicionando palavras nos objetos e ambientes; dando importância para cada objeto nomeado de forma tão apropriada; criando palavras e definições com propriedade de conhecimento linguístico. Em fevereiro de 1969, Oiticica expõe na *Whitechapel Gallery* em Londres. Guy Brett, apresenta Hélio Oiticica:

Esta exposição de Hélio Oiticica cobre o período de dez anos de seu trabalho, durante os quais ele tem radicalmente aprofundado as possibilidades acerca da participação do espectador -sempre dentro da zona de uma sensibilidade poética diferente da de Lygia Clark. Os primeiros trabalhos, os Núcleos, apesar de o espectador penetrá-los, são essencialmente visuais. Daí Oiticica em processo muito excitante. Gradualmente expande esta cor, você agora mergulha suas mãos dentro dela, pesa-a, sente-a, põe-na em volta de seu corpo e veste-se nela. Uma maravilhosa sensação de expansão surge ao sentir-se liberado do domínio da sensação visual. Tendo levado estas experiências a um alto grau de intensidade. Oiticica, em seu recente trabalho, especialmente em Éden, resolveu-os, tornando-os menos particulares e mais universais, de maneira tal que o espectador só comece a habitar o seu trabalho com a própria imaginação. (BRETT, 1969 in OITICICA, 1986)

Ao desenvolver, uma produção que rompe o suporte do quadro e se expande para o espaço, Oiticica traça o seu Programa Ambiental (abordaremos no futuro) e gradualmente se aproxima das táticas arquitetônicas.¹² Oiticica se interessa pela materialidade (propriedade) dos materiais: areia, vidro, grama, terra... propriedades pictóricas, mas propriedades de texturas... Mas além disso, reivindica a participação do espectador. Nesse processo de conhecimento da experiência e percepção corporal como matéria prima, Oiticica se não tende à uma desmaterialização do objeto artístico, ao menos, coloca presença desse objeto em segundo plano. Desmaterializa-se como acontecimento, instantaneidade, instabilidade.



¹⁰ Foi um daqueles artistas teórico-crítico dessa época, que teorizou e conceituou a sua própria arte de forma metódica e rigorosa, desde de 1954, quando escreve o seu primeiro texto. Segundo Glória Ferreira e Cecília Cotrim, para Oiticica “o ato de definição não estava separado do ato de apreciação”. O Artista transforma-se em Agente especializado em prática artística e pensamento histórico. FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003. p. 10

¹¹ Essa atitude tornou-se hábito comum dos artistas a partir de meados de 1960, por acreditarem que seriam eles próprios, os mais indicados para explicar as bases teóricas de sua obra, repudiando, em certa medida, o crítico. Hélio Oiticica tinha habilidade em introduzir bases teóricas advindas das ciências humanas para a estruturação de seus trabalhos. “[...] este diário é para mim, desenvolvimento de pensamentos que me aflijem noite e dia, mais ou menos imediatos e gerais. Não sei se há fragmentação de assuntos e ideias, o que eu sei é que é vivo, é documento vivo do que quero fazer e do que penso.” In OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rocco, Rio de Janeiro;1986: 30.

¹² “Ambiental é a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar - as já conhecidas: cor, palavra, luz, ação, construção, etc., e as que a cada momento surgem na ânsia inventiva do mesmo ou do próprio participador ao tomar contato com a obra.” (OITICICA, 1986, p. 78)



Archigram

Uma breve história de uma história breve

Revistas Archigram

“Por que Archigram? Vem do desejo original, não de lançar uma ‘revista’ regular e previsível com várias páginas e uma capa, mas de ‘expelir’ algo que explodisse sobre os estudantes e sobre os assistentes oprimidos dos escritórios [de arquitetura] londrinos no formato de uma grande folha, ou pôster, colagem de imagens, livreto... o que quer que fosse necessário naquele momento. Daí a necessidade de um nome que fosse análogo a algo como uma mensagem ou um tipo de comunicação abstrata, telegrama, aerograma, etc.” (COOK, 1967, p. 133)¹³

Um grupo de arquitetos recém graduados se reuniram para publicar uma revista, com um repertório fantástico de imagens criativas e humoradas, de caráter contestatório e provocativo. Instaurando uma crítica irônica e radical, e adotando o nome Archigram - junção entre as palavras arquitetura e telegrama,¹⁴ o coletivo inglês teve uma produção que vai de 1961 a 1974, consolidada em 9 1/2 edições. Inicialmente como um jornal informativo, o magazine foi lançado para, segundo Reyner Banham,¹⁵ salvar do esquecimento certos projetos admirados tanto de carreira quanto aqueles desenvolvidos para participações em concursos e que não foram premiados, podendo assim cair no esquecimento. Cumprindo o devido compromisso, tornou-se o principal veículo de divulgação de suas ideias adquirindo rapidamente uma notoriedade internacional.¹⁶ Suas ideias sobre arquitetura, logo ganharam repercussão e se dissiparam em diversos âmbitos da disciplina e da profissão.

Os integrantes, Peter Cook (Southend, 1936), Ron Herron (Londres, 1930-1994), David Greene (Nottingham, 1937), Michael Webb (Hendley, 1937), Dennis Crompton (Blakpool, 1935) e Warren Chalk (Londres, 1927-1987)¹⁷, decidiram reinventar a cidade e os conceitos do que era morar e utilizaram a arquitetura como ferramenta para uma cidade de interação, empatia e conectividade. Uma cidade que deveria ser entendida como um organismo vivo e com o compromisso de acompanhar as mudanças tecnológicas.¹⁸

¹³ COOK, Peter. **Some Notes on the Archigram Syndrome**, Perspecta Suplement, nº 11, 1967.p.132

¹⁴ Em inglês, o nome é a condensação de “*architectural telegram*” [“telegrama arquitetônico”].

¹⁵ BANHAM, Reyner: **Megaestruturas: Futuro Urbano del Passado Reciente**, Gustavo Gilli, Barcelona. 2001, p. 84.

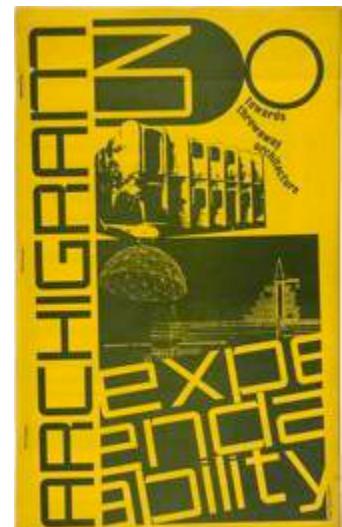
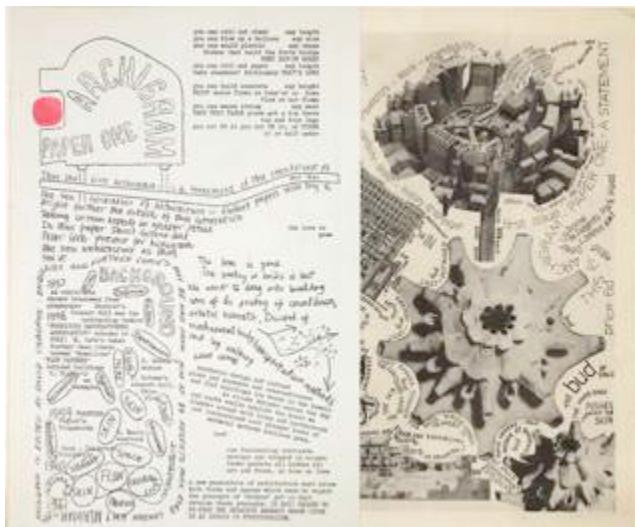
¹⁶ Além da publicação desses 9 1/2 magazines no período de existência do grupo, Archigram publicou também artigos em outras revistas tradicionais, como a *Architectural Design*. Eles acreditavam que era necessário montar uma revista para divulgar a ‘nova arquitetura’, entendendo que não haveria espaço nas revistas tradicionais londrinas como *The Architectural Review* e *Architectural Design*.

¹⁷ Em 1960, Cook, Webb e Greene, costumavam encontrar-se para discutir alguma forma de publicação onde pudessem colocar a próprias ideias e projetos, que evidentemente naquele momento não encontrariam espaço nas revistas de arquitetura estabelecidas em Londres, como *The Architectural Review* e *Architectural Design*. IN CABRAL, Cláudia Plantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica**. ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2001, p. 06.

¹⁸ A primeira revista foi lançada com os três recém formados arquitetos: Cook, Greene e Webb. Após o seu lançamento, Cook havia ganhado o primeiro lugar no concurso Gas Council House Competition em 1961 e resolveu investir o prêmio na publicação da próxima revista. Ele e seus parceiros convidaram para integrar a equipe os veteranos Warren Chalk e Ron Herron, que trabalhavam no London County Council desde meados e 1950, e Denis Crompton, também da London County Council, a partir de 1960.

Magazine Archigram - publicada entre 1961-1974 | 9 ½ números

Magazine n 01 - Londres, maio de 1961;
Magazine n 02 - Londres, abril de 1962;
Magazine n 03, *Expendability*, - Londres, agosto de 1963;
Magazine n 04, *Amazing Archigram* - Londres, maio de 1964;
Magazine n 05, Metrópolis - Londres, novembro de 1964;
Magazine n 06 - Londres, novembro de 1965;
Magazine n 07, *Beyond Architecture* - Londres, dezembro de 1966;
Magazine n 08, popular Pack - Londres, abril de 1968;
Magazine n 09 - Londres, XXXX de 1970;
Magazine n 9 1/2 - Londres, setembro de 1974.

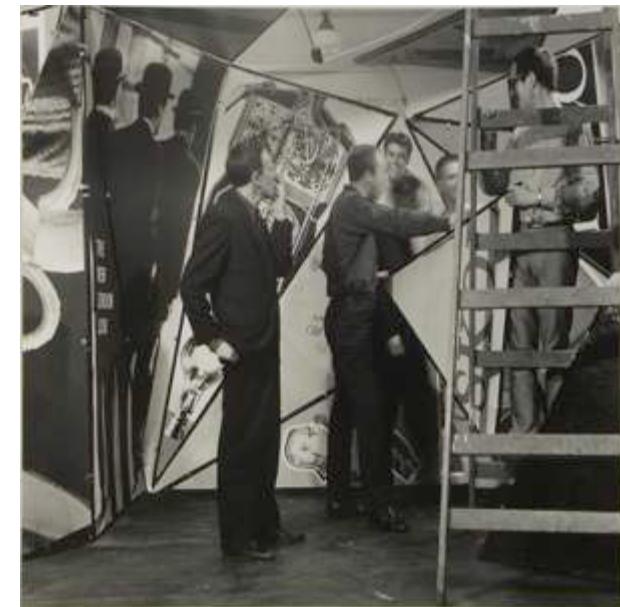
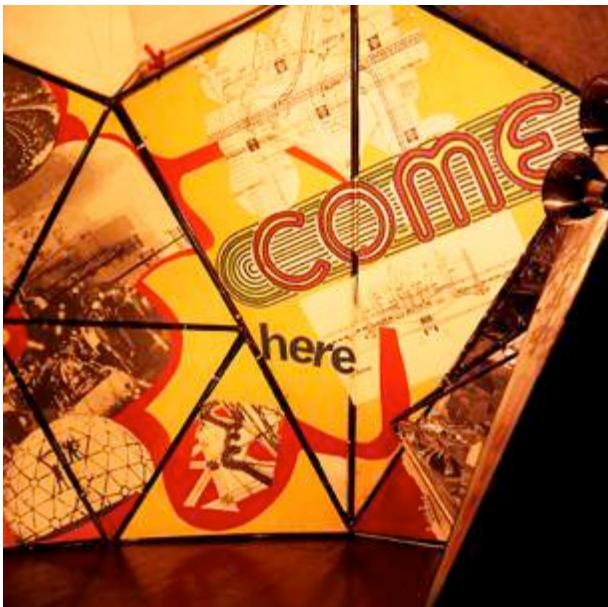


Archigram. Archigram magazine 01 , maio de 1961 | Archigram. Archigram magazine 02 (capa), abril de 1962. | Archigram. Archigram magazine 03 (capa) agosto de 1963 [Disponíveis em: <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=97&src=mg>].

Trabalharam pela primeira vez juntos a pedido de Theo Crosby para participar do estudo de remodelação de *Euston Station*,¹⁹ para a *Taylor Woodrow Construction Ltd.*, em Londres (1961-1962). Em seguida, também através de Theo Crosby, assumem a organização da *Exposição Living City*²⁰

¹⁹ Equipe da qual também faziam parte Robim Muddleton, Brian Richards, Frank Linden e Alex Pike.

(1963) para o ICA (*Institute of Contemporary Arts*). Essa exposição foi muito importante para o grupo, já que alguns temas abordados ali foram perseguidos por toda a sua produção caracterizando uma maneira peculiar de ver e entender a cidade, através de uma leitura entre arquitetura, tecnologia arte e sociedade.



Archigram. Exposição *Living City*, 1963 - ICA Institute of Contemporary. | Montagem Exposição *Living City*, 1963 - ICA Institute of Contemporary. Da esquerda para a direita: Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton e Peter Cook. [Disponíveis em: *The Archigram Archival Project* <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=97&src=mg>]

Desafiavam a cultura arquitetônica vigente, estimulando uma revisão ao funcionalismo e investindo nas novas realidades sociais, econômicas e tecnológicas com um mínimo de meios que ajudavam a difundir suas ideias por todo o mundo, fazendo circular as suas e aquelas apreciadas por eles. Os primeiros números, 1^a e 2^a edição da revista, apontam os interesses desses jovens. Ainda não havia aí a pegada megaestruturalista tão evidente nas próximas revistas do grupo. Nas 3^a e 4^a edições, tiveram espaços outras abordagens feitas por Buckminster Fuller, Cedric Price ²¹; as casas móveis com

²⁰ Montada no próprio ICA - *Institute of Contemporary*. O grupo londrino estava em contato constante com Hans Hollein e Cedric Price. Ambos freqüentavam o ICA de Londres, lugar onde também costumavam se reunir o *Independent Group* e os *Situacionistas*. Além da *Living City*, outras exposições que incluíam propostas arquitetônicas, mas também instalações e *happenings* importantes para suas elucubrações: *Living 1990* (1967) e *Milanogram* (1968).

²¹ O inglês Cedric Price (1934-2003) foi bastante ligado ao grupo, e colaborador do *Magazine Archigram*. Em 1962, participou do segundo número da revista com um artigo intitulado *Activity and Change*, em que defendia uma disciplina de desenho que não fosse obstáculo às transformações no uso. "Seu trabalho, como o *Fun Palace* (1961-1963) e *Think- Belt* (1965-1966), ambos referencias para *Ideas Circus* de Cook, (...) propunham um conjunto de serviços e instalações para educação superior (...) Os novos equipamentos estariam localizados de maneira dispersa sobre

estruturas plásticas de Arthur Quarmby, Ionel Schein, George Nelson, Yona Friedman; os equipamentos submarinos e espaciais; os expressionistas berlineses; os fantásticos russos dos anos 1920 e os futuristas. A partir da 5ª edição, já ao fim de 1964, a lista incluía os megaestruturalistas – Frei Otto, Paul Maymont, Paolo Soleri, Arata Isozaki, Leopold Gerstel, Sculze-Fielitz e Constant Nieuwenhuis, entre outros.²²

Conseguiram conquistar muitos apreciadores, mas também, colecionaram críticas negativas por parte de outros arquitetos e teóricos renomados como Siegfried Giedion e Manfredo Tafuri.²³ Os magazines eram publicações simples, inicialmente econômicas e caseiras. Exploravam a instantaneidade típica do telegrama, mesclando projetos compostos por desenhos técnicos, artísticos, fotografias, fotomontagens e textos organizados em uma linguagem gráfica extraída de histórias em quadrinhos, do universo pop, da TV e do rádio. Archigram desenvolve sua apresentação de projetos explorando a linguagem dos *storyboards*. Seus projetos não são expostos em pranchas padronizadas, e sim em revistas carregadas de personagens com alusões heroicas e narrativas fantásticas.

Nos anos 1960 e 1970, parece ter se tornado hábito a publicação de revistas de arquitetura no formato *underground* para expressar as ideias e questionamentos correntes naquele momento, instigando essa transformação radical na cultura arquitetônica de Londres. Estima-se que havia mais de setenta revistas de arte e arquitetura na Europa.²⁴ O debate da arquitetura, não se fazia apenas por meio das edificações, mas também por meio dessas pequenas revistas, que incluíam folhetos e manuais. Muitas delas, se expressavam em formatos irregulares, com erros ortográficos premeditados, improvisações e imagens de ficção científica. Nas publicações, o grupo idealizou grandes implantações urbanas com produtos pré-fabricados, configurados a partir de uma megaestrutura em forma de rede, com vias de comunicação intercambiáveis que poderiam ser alterados de acordo com a necessidade e o desejo de cada um, como: no projeto de Peter Cook denominado *Plug-in City* (1964); arquiteturas móveis, mutantes e expansíveis como as unidades em cápsulas habitacionais em *Living Pod* (1966) de David Greene; as unidades habitacionais transportáveis e compactas do *The Cushicle*²⁵ (1966) de Mike Webb; a cidade andante com arquitetura sem fundações e sem raízes de *Walking City*²⁶ (1963); e a cidade instantânea, efêmera, cidade do acontecimento de

toda a área, porém bem conectados através de diferentes meios de comunicação. A ideia de Price era aproveitar os caminhos ferroviários existentes, que, embora já pouco utilizados, formavam uma rede que reunia todas as partes da cidade." CABRAL, 2001; 218.

²² BANHAM, Reyner: *Megaestruturas: Futuro Urbano del Pasado Reciente*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001.

²³ Giedion identificava em Archigram a expressão da supremacia da máquina sobre o homem, achava o grupo pouco crítico em relação à sociedade de consumo. Criticava a concepção "inumana" de *walking City*, e considerava as propostas do Archigram ironicamente próximas às de Le Corbusier, alvo de críticas do grupo. Já Tafuri, em Teorias e História da arquitetura (1968) diz: [Archigram] "acolhe o caos e a tecnologia como mitos a levar ao extremo, mas não a revolucionar. Neste sentido, enquanto puras ironias, os projetos de Archigram são mais positivos que os do grupo Metabolismo." Manfredo Tafuri, *Teorias e História da Arquitetura* (1968), Lisboa, Presença/ Martins Fontes, 1979, pp. 129-130). In CABRAL, 2001:11.

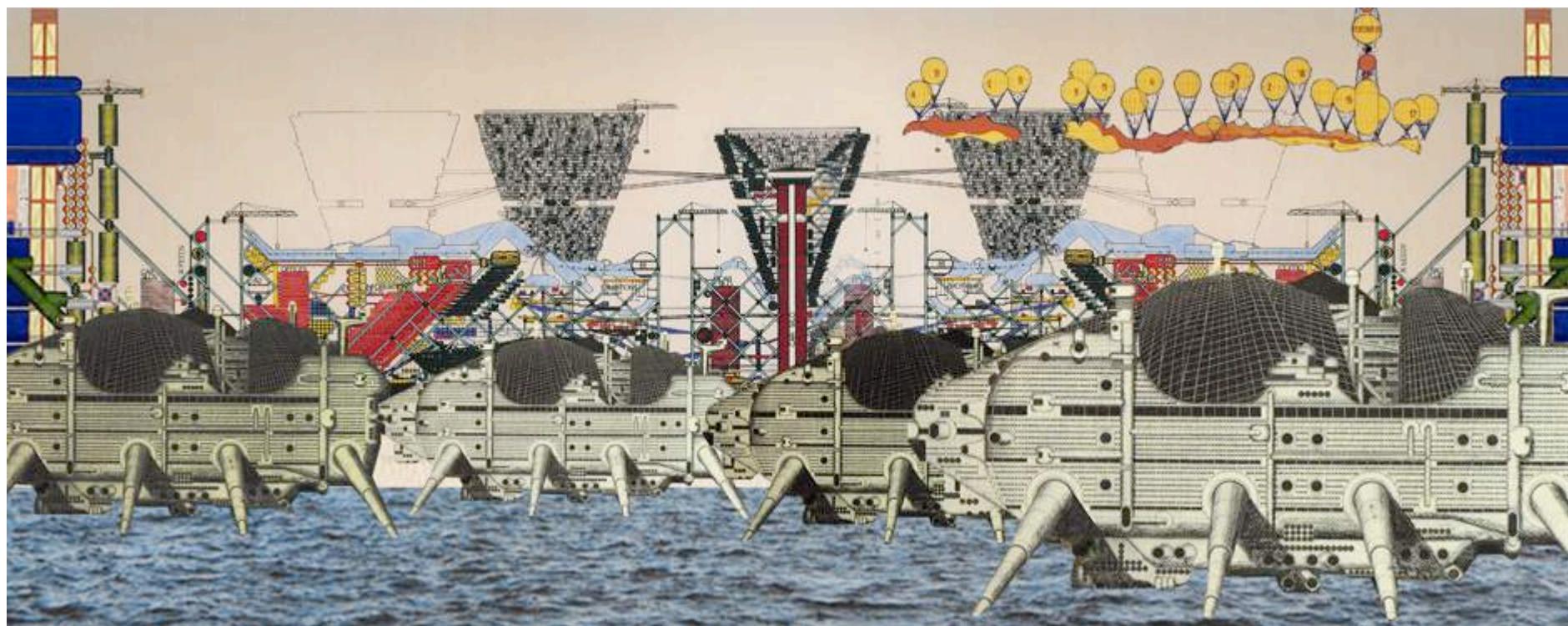
²⁴ John Outram, um dos colaboradores de Archigram 01 era também editor da revista *Polygon*, magazine estudantil de *Regent Street Polytechnic*, que atuava em âmbito semelhante à proposta de Archigram no sentido de potenciar a divulgação de projetos de alunos e incentivar alguma forma de participação no debate arquitetônico, ainda que em nível apenas doméstico. In PONTONIO, Bonifácio, *Arch Magazine - 1962-1979*.

²⁵ Microenvoltórios para o corpo favorecendo o deslocamento rápido e aéreo

²⁶ *Walking Cities*, cidades inteiras com gigantescos pés telescópicos retráteis que se movem sobre a água, um híbrido de cidade-plataforma de petróleo. *Walking City* é uma série de desenhos que apontam a cidade como uma cidade-máquina, com caráter nômade, que não pertence a nenhum lugar geográfico ou tempo concreto, que se move sobre patas.

Instant City (1968). Foram Influenciados por Buckminster Fuller (1895-1983) e seus kits pré-fabricados desenhados para serem transportados e montados facilmente em qualquer lugar. Acreditavam no custo benefício dessas tecnologias das estruturas.

Tratavam-se de propostas distintas, porém a cada novo projeto apresentado, elementos constituintes de propostas anteriores eram retomadas. O grupo promoveu a repetição de fragmentos de imagens, expondo os ruídos urbanos distintos a cada instalação. *Instant City* contém fragmentos de cidades (projetos) anteriores e seria também fragmentos para outras que surgiram posteriormente a ela. Sua proximidade com a indústria cultural permite que Archigram desenvolva projetos mediados entre a técnica e a cultura de massa. Suas imagens são capazes de dar legibilidade tanto ao observador leigo quanto ao observador especialista. Suas revistas eliminam qualquer possibilidade de existência de um *grid* ou qualquer outra forma de malha como disposição geométrica dos objetos em um *lay-out* rígido. A espontaneidade de cada grupo de projetos é que parece determinar o formato da hora.



Archigram. Montagem mostrando Walking City (posicionadas na água), Plug in City (torres em segundo plano) e Instant City (tendas suspensas por balões), 1968. [Disponíveis em: http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group4/building39003/media/oxol_archigram.jpg]

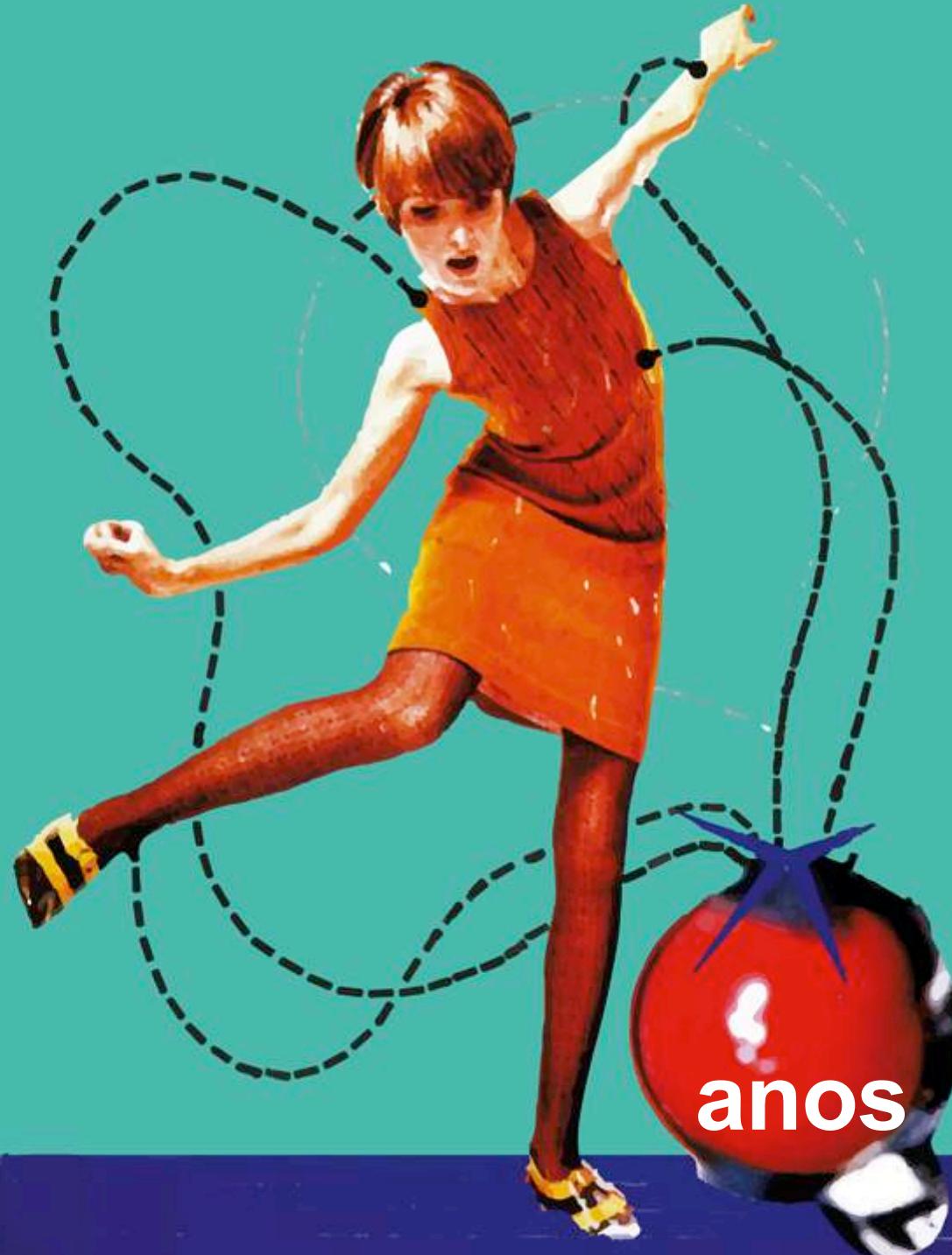
Para o grupo, as extensões para mobilidade do homem também eram possibilidades para a mobilidade de suas cidades e para percepções do espaço dinâmico, fruto de suas ações: rodas, dirigíveis, pernas, telefones e computadores. Os movimentos de suas cidades são então, experimentadas de

forma interativa com o ambiente existente que interfere na instalação da cidade instantânea definindo trajetos, percursos e volumes possíveis. Dessa forma, Archigram realizava uma arquitetura como não - autônoma, já que não se constituiria apenas como resultado do processo de produção e uso, mas seria resultado também do contexto cultural, tornando-se inherentemente polissêmica.

Hoje, é inegável o papel do Archigram, como um dentre os pioneiros, em reconhecer o potencial que a tecnologia da informação exerce sobre a arquitetura, e de sua recusa ao entendimento tradicional da arquitetura e de seus princípios fundamentais: estabilidade, durabilidade, rigidez, estaticidade. Para o grupo, os princípios fundamentais seriam opostamente outros: a mobilidade, a flexibilidade, a instabilidade, a mutabilidade, a instantaneidade, a efemeridade, a obsolescência e a reciclagem. Como componente essencial do grupo, podemos dizer que as redes de comunicação como estrutura urbana; a tecnologia para concretizar a ideia de arquitetura intercambiável e mutável; e o movimento desempenham papéis extremamente importantes nas ideias que o grupo difundia, colocando a partir deles, o formato urbano tradicional das cidades em questionamento. Entenderam a importância de se compreender a nova vida urbana e sua mobilidade e/ou metamorfose como necessidade arquitetônica para que essa pudesse se adaptar a cada nova situação. Acreditavam na transformação da arquitetura amparados na vida alternativa, no movimento paz e amor, e principalmente na tecnologia de transportes, da comunicação, da informática, da robótica e nos novos meios de comunicação de massa. Investiam em equipamentos já existentes como o rádio, a televisão, os jornais e as revistas da segunda metade do século XX, acreditando que esses avanços seriam as ferramentas capazes de transformar essa forma de compreensão do mundo e as relações do homem através da arquitetura.

Na tentativa de desenhar um contexto histórico e cultural na década de 1960, e para compreender melhor sua trajetória até a realização de *Instant City*, parece importante apresentar quais e como os fatores históricos, políticos e culturais acabaram por suscitar em Archigram uma recusa dos projetos 'modernos' ainda em voga, o abrangente interesse pela cultura de massa seguido depois pela ampla oposição à indústria cultural favorecendo a perspectiva de uma revolução comportamental, as abordagens pop artísticas e arquitetônicas efervescentes em Londres da primeira década da segunda metade do século, assim como as entradas contraculturais. No contexto histórico aqui apresentado, pretende assim ler Archigram do ponto de vista político e econômico de Londres; das manifestações contraculturais dos anos 1960; da arquitetura pós-moderna londrina, da arte e arquitetura pop inglesa; e da ideia de cultura de massa para o grupo. O objetivo dessas abordagens não é de apresentar uma historiografia completa de cada um desses temas, mas de situar o grupo no contexto de sua formação, reconhecendo, portanto, algumas das fontes e choques culturais que o influenciaram. Um contexto cheio de indicativos de uma mudança de sensibilidade no âmbito da cultura, das artes e da arquitetura, colocando em debate a relevância e a essência de cada uma.

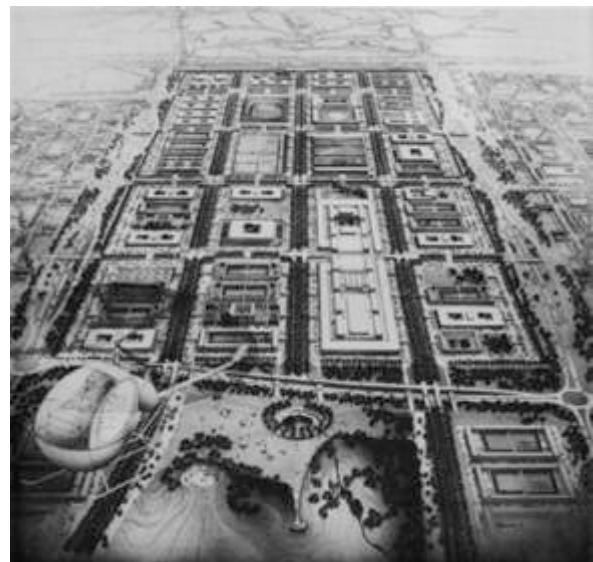




anos 1960 Contexto de Londres

A política e economia inglesa nos anos 1960: estímulo ao consumo

A partir dos anos 1950¹ o governo conservador inglês aprovou o plano para a construção das *New Towns*² - uma proposta de revitalização do centro de Londres, principalmente na área portuária da cidade, que se encontrava totalmente degradada e abandonada em função do deslocamento das docas para o norte da cidade. A pré-fabricação foi um recurso economicamente viável - muito interessante para o Archigram - e ainda, apropriado para essa política habitacional gerenciada pelo setor público, que exigia então a construção rápida e barata, para atender a demanda local. Embora, economicamente o sistema de pré-fabricação tenha atendido às necessidades construtivas, por outro lado, atingiu uma aparência nomeada por Charles Jencks de medíocre.³ O projeto fazia uma evidente referência às cidades jardins de Ebenezer Howard de 1902, com conjuntos residenciais em sobradinhos, de tijolos à vista, telhado de duas águas, e esquadrias em sua maioria brancas, claramente numa linguagem que cheirava ao pitoresco rural.



Autor desconhecido. Bombardeio nazista a Londres na 2ª Guerra na década de 1940. [Disponível em: <http://histmag.org/Grudzien-1940-w-Wielkiej-Brytanii-6285>] | Milton Keynes. Estudo para uma

¹ Participando das Forças Aliadas , que incluíam principalmente: EUA, a União Soviética, a França e o Império Britânico. As Forças Aliadas saíram vitoriosas, mas o contextos desses países não foram similares, os EUA tomaram se uma superpotência invertendo as posições culturais da Europa para os EUA.

² As *New Towns* eram integrantes de um amplo plano de reorganização regional que envolvia o planejamento de um grande complexo multiuso com escritórios, shopping centers, residências e hotéis, entre outros.

³ JENCKS, Charles. **Movimientos Modernos en Arquitectura**, Madrid, Herman Blume, 1983, p. 242.

das *New Towns*, 1967. [Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/concrete-bungle-exhibition-of-history-of-milton-keynes-fails-to-capture-flawed-urban-experiment-9029377.html>]

Esse pitoresco rural representou, para os críticos de arquitetura, um retrocesso arquitônico, tornando-se alvo para críticos severos, entre eles Os Smithsons. Archigram, na década de 1960, também engrossou o caldo das críticas, ao defender a cidade como acontecimento e assim, valorizando o caos da metrópole e questionando a higiene, a comodidade e o empenho da descentralização da cidade de Londres através da política das *New Towns*.⁴ O grupo faz essa crítica direta na exposição *Living City* (1963), com o texto de abertura da exposição de Peter Cook deixando evidente seu posicionamento, destacando justamente aquelas qualidades de que mais sentiram falta nas *New Towns*, tais como: a vitalidade urbana, a densidade e a intensidade das grandes cidades.

Na primeira metade dos anos 1960, a Inglaterra já havia superado o empobrecimento do pós-guerra existente nos anos 1950. A época então, assistiu o governo britânico fazer o esforço de reconstrução de uma ampla política social interna,⁵ que propunha amparar integralmente cada cidadão inglês, e assim, implantar o estado do bem estar (*Welfare britânico*), por meio do comprometimento com o emprego pleno, a previdência social (saúde, pensões, seguro desemprego) e as políticas públicas de habitação e educação.

Os anos de afluência trouxeram uma nova era, com opulências e facilidades. Um novo fôlego foi fornecido pelos avanços do progresso científico e tecnológico, tanto em conforto, quanto em tempo disponível para se curtir esse conforto. Os recém formados na década de 1960, encontraram um mercado oferecendo vagas de emprego em abundância, em consequência da era de reconstrução, da origem de novos produtores da revolução pós-industrial e de novos consumidores. Instaura-se um otimismo social, que mantém uma economia em que o consumo e o descarte eram tratados como hábitos domesticados. Hábitos esses, que segundo Archigram, acompanhando as teorias inicialmente desenvolvidas na década de 1950, pelo *Independent Group*, deveriam ser inseridos no terreno da arquitetura.⁶ E, no primeiro momento de sua produção, foi exatamente isso o que o grupo fez: representou o otimismo social aproximando as mídias eletrônicas e o progresso tecnológico ao cotidiano das pessoas.

⁴ CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: Uma fábula da técnica.** Barcelona, 2002. p. 36

⁵ Uma das ações reconstrutivas britânicas será a aplicação do Plano Marshall (1948-1952) que permitia da liberalização do comércio e a implantação de políticas menos restritivas nas transações internacionais, amenizando o problema crônico da superacumulação capitalista abrindo novos mercados e, ao mesmo tempo, garantir a hegemonia americana sobre a Europa, perante o bloco soviético.

⁶ De acordo com Cláudia Piantá, a origem do grupo coincide com o período de afluência de países industrializados sob a liderança econômica e militar dos EUA. A partir dos anos 1960 "Londres não era mais a mesma cidade dos racionamentos, onde Alison Smithson se queixava de 'esperar na fila para entrar na vida'." O *Independent Group* promove uma estética da abundância diante de uma Inglaterra vitoriosa, porém empobrecida, que realizava racionamentos até 1954. E cita Cristopher Booker: "...Em três anos, graças à televisão, o impacto da publicidade se havia incrementado em um grau que jamais se poderia repetir. (...) E com tantas embalagens novas nas prateleiras, tantas novas quinquilharias para comprar, tanta nova magia no ar monótono na Inglaterra industrial, havia um sentimento de modernidade e aventura que jamais seria outra vez avançado tão facilmente. Pois nunca mais tantas famílias inglesas estariam comprando seu primeiro final de semana continental. Nunca mais seria o novo tão ubíquo como neste despertar da era da afluência." BOOKER, Cristopher. **The Neophiliacs**, Londres, 1969, p. 132. In CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: Uma fábula da técnica.** Barcelona, 2002. p. 24-26.

Quase sem perceber, absorvemos em nossas vidas a primeira geração de descartáveis... sacos de compras, papéis de embrulho, canetas, EP's... tantas coisas sobre as quais não temos que pensar. Nós as jogamos fora quase tão rapidamente quanto as adquirimos. [...] Devemos reconhecer este fenômeno como um sinal positivo, saudável e generalizado. É o produto de uma sofisticada sociedade consumidora, não estagnada⁷. (CHALK, 1973;16 in COOK, 1973; 17).

Com as políticas de liberalização do comércio, surge na Inglaterra um mercado de massa global e uma nova cultura internacional e urbana, carregada de esperanças em uma nova era de progresso cultural e social, que persiste até o fim dos anos 1960, sendo encerrado por uma crise que se desencadeia na queda do sistema monetário internacional e a subida do preço do petróleo em 1973. Lembrando que o grupo se dissolve em 1974.

Não só na Inglaterra, mas também em toda Europa assim como nas Américas, a efervescência cultural da década de 1960, a partir de um rápido processo de desenvolvimento tecnológico e da influência da televisão e da publicidade que promoviam também a música popular, (no caso de Londres, principalmente o Jazz e o Rock), que tornou-se bastante presente nos circuitos alternativos, e em seguida no ambiente cultural de um modo geral. Esse é o contexto que desencadeia a contracultura. Archigram encontrava-se também nesse contexto, herdando dos Smithsons que, desde sua participação do Team X já contestavam a rigidez da arquitetura moderna e, consequentemente dos CIAMs. Os projetos de Archigram expunham uma tentativa de trazer para o campo da arquitetura esta agenda de questões que a sociedade colocava no plano da cultura, representando essas novas experiências em uma outra possibilidade tectônica. Assim, com um olhar nas utopias coletivistas hippies dos anos 1960, faziam uma crítica à cidade moderna ortodoxa, de uma forma bastante peculiar.

A contracultura inglesa

Nas duas primeiras décadas da segunda metade do século XX, entravam em foco: as experiências sensoriais e psicodélicas; uso das drogas como forma de ampliar as percepções; a cultura hippie; o *Flower & Power*; o excesso de cores; as fotografias policromáticas; entre tantos outros produtos e resultados dos anseios em se consolidar uma nova visão de mundo.⁸ “Esses exemplos ilustram o panorama da década de 1960, a partir da qual a teoria da

⁷ CHALK, Warren. *Housing as a consumer product*. In: COOK, Peter. **Archigram**. New York: Praeger Publishers, 1973. p.16-17.

⁸ Sobre os anos 1960, o pesquisador Armando Almeida em “A contracultura e a pós-modernidade” (2007) diz que: “...É síntese, mas também produto e resultado dos anseios de uma época comprometida em consolidar uma nova visão de mundo. Ela foi além do partidarismo. Ampliou o seu campo de luta, politizando o cotidiano. Trouxeram-se para o terreno da política questões de gênero, sexo, de liberdades individuais, ambientais, de raça etc. Questões que transcendem o universo da luta de classes, porque são de uma outra ordem. Vão além de meras relações de trabalho. Indissoluvelmente ligadas a valores, ideias e costumes. Questionava-se o próprio modo de viver da sociedade ocidental. Suas relações de reprodução da vida social.” In ALMEIDA, Armando. **A Contracultura e a pós - modernidade**. 2007. p. 05.

arquitetura começa a transformar-se, de um domínio de críticos e historiadores de arte, para um campo aberto e interdisciplinar, onde ciência e tecnologia ditavam novamente as regras."(RIBEIRO, 2005; 03)

Nesse ambiente, os objetos artístico e arquitetônico distanciaram-se das regras tradicionais comuns às suas disciplinas e incorporaram modos diversos de expressão, redescobrindo assim, tudo o que havia sido relegado pelo racionalismo da arquitetura moderna. Se a arquitetura e a arte exercem a função de materializar uma visão de mundo, interagindo "através de sua cultura", é provável que ambas possam depender de um meio sociocultural e tecnológico-econômico, conforme sugere Umberto Eco.⁹

A arquitetura move-se numa sociedade de mercadorias, está sujeita a determinações de mercado, mais do que as outras atividades artísticas e tanto quanto os produtos da cultura de massa. O fato de que um pintor esteja sujeito ao jogo das galerias, ou de que um poeta tenha que fazer contas com editor, pode influenciar praticamente a sua obra, mas nada tem a ver com a definição de seu trabalho. De fato, o desenhista pode desenhar para si e para os amigos, e o poeta escrever sua obra num único exemplar para a amada, mas o arquiteto (a menos que formule no papel um modelo utópico) não pode ser arquiteto senão inserindo-se num circuito tecnológico e econômico e procurando assimilar-lhe as razões ainda quando que contestá-las. (ECO,1976; 225)

Os anos sessenta são frequentemente descritos como um período de efervescência social,¹⁰ composto por revisões radicais não apenas para a arquitetura e o urbanismo internacionais, mas para a política, as artes, a sociologia e a antropologia, entre outros. Armados de rebeldia, o ambiente continha uma grande diversidade de posições: dos movimentos estudantis às reivindicações das minorias sociais; da revolução da moda com a inserção do jeans, a camiseta e da minissaia como peças principais; da explosão do rock, da cultura pop, contracultura; dos protestos contra a guerra do Vietnã; do boom midiático da televisão; e do *underground* das contraculturas e subculturas.¹¹ Desbravavam-se caminhos de maior liberdade e busca da valorização das individualidades, e nesse caminho não havia mais espaço para um "Estilo Internacional" na arquitetura, rejeitando-se a especialização, padronização e estética minimalista da arquitetura moderna. Menos espaço havia ainda, para uma arte asséptica moderna.

Marcado então, por reivindicações de múltiplas exigências culturais, movimentos urbanos, agrupamentos em prol das minorias étnicas, juvenis, feministas, do ecologismo, oposição à Guerra Fria e à Guerra do Vietnã, a valorização das individualidades, a quebra de tabus culturais etc., e intervindo nas contradições geradas pela modernização, é na euforia dos anos 1960 que o planeta conectava-se quase que completamente, consolidando aquilo que se chamou de grande aldeia global ou, como conhecemos hoje: Globalização. Aldeia global é o conceito abordado pelo sociólogo Marshall McLuhan que

⁹ ECO, Umberto. **Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 225.

¹⁰ O quadro de efervescência cultural se altera a partir de 1972, quando se instaura um período de profunda crise econômica mundial, encerrando a era de crescimento e prosperidade a partir do pós-guerra. CARRANZA, Edite. **Arquitetura Alternativa:1956-1979**. 2012, p. 32.

¹¹ A arquitetura , juntamente com o cinema, música, teatro, literatura e artes plásticas, integra as manifestações de contracultura e pós-modernidade que eclodiram no período entre a segunda metade da década de 1950 e a primeira metade da década de 1970.

influenciou Archigram, Oiticica e tantos outros. Levando-os à reformulações da política da forma sobre o conteúdo, à ampliação de liberdades individuais ou o seu oposto: o direito de isolar da sociedade e construir grupos alternativos em seus modos de pensar, agir, viver e vestir.¹²

Nessa conjuntura, Archigram, enquanto discurso arquitetônico, fez inúmeras reflexões sobre o contexto social e cultural de sua época. De uma forma peculiar, havia uma influência advinda das utopias coletivistas hippies dos anos 1960 em suas propostas. Namorava a vida alternativa, o movimento paz e amor, além de flertar elegantemente bem com a tecnologia de época, entendendo-a como ferramenta útil para apresentar novas possibilidades de se pensar a cidade. Entre elas, os equipamentos domésticos como o rádio e a televisão. Espiavam principalmente a tecnologia de transportes, da comunicação, da informática, da robótica e nos novos meios de comunicação de massa. Surge nessa década uma tendência de arquitetura e arte tecnológica - Arte Óptica e Arte Cinética - explorada em caráter experimental em diversos suportes e entendimentos:

Diferentemente da influência de uma ciência ortodoxa sofrida pelos Modernistas, a ciência que agora dialogava abertamente com a arquitetura era a ciência da complexidade nascida no pós-guerra: Cibernética, Teoria da Informação, Teoria Geral dos Sistemas e Teoria dos Sistemas Auto-Organizados. Complexidade em processo - caminhos para uma prática transdisciplinar. "Estamos em um período dinâmico no qual o corpo é instável, onde tempo e espaço não são percebidos como permanentes, mas como instantes, eventos. Entramos na era nomádica na qual a descontinuidade do espaço e fratura do tempo são a condição moderna." (DECQ, CORNETTE, 1999, p.39-41 trad. in RIBEIRO, 2005; 03)¹³

Brotam uma série de movimentos de contracultura, com expressões artísticas bem distintas, que conviviam respeitosamente: Pop, Conceptualistas, Minimalistas, Arte Povera, Neo-Dada ou performances orientadas - cada qual com uma posição crítica própria. O fenômeno da contracultura¹⁴ já foi explorado por vários teóricos, os quais sugeriram as mais diversas interpretações, nem sempre concordantes. Mas, de uma forma geral, podemos dizer que como um movimento social de massa no mundo ocidental, a contracultura não se limitou à esfera artístico-cultural, mas abrangeu todos os âmbitos do conhecimento e estimulou pesquisas, que espalhadas por áreas aparentemente improváveis, revelou o próprio caráter revolucionário, multifacetário e fragmentário desse

¹² A divisão de trabalho, o estatuto das mulheres, dos jovens, dos marginais, da vida urbana, da sexualidade entram definitivamente em pauta coletiva, se posicionando como temas para manifestações de protestos contra o contexto cultural tradicional vigente. Era um momento de críticas ou reivindicações, de caminhos alternativos, pondo em xeque valores morais, comportamentais, religiosos e políticos. Todas essas ações acabam ganhando grande dimensão, com repercussão internacional em várias áreas através dos meios de comunicação de massa, promovendo uma ruptura nas formas de pensar e se relacionar quanto valores e meios." LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras.** UNESP. São Paulo, 2014. p.12-14.

¹³ Do original em inglês: "We are now in a dynamic period in which the body is unstable, where time and space are perceived not as permanent, but as instants, as events. We have entered the nomadic era in which the discontinuity of space and the fracture of time are the modern condition." In DECQ, O. and CORNETTE, B. *Hyper Tension. The Power of Contemporary Architecture*. London: Academy Editions, 1999, p.39-41. Traduzido em RIBEIRO, Clarissa; PRATSCHKE, Anja. **Transdisciplinaridade e complexidade na arquitetura.** In: II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade. 2005. p. 03.

¹⁴ Apesar de o termo ter se tornado generalizante para vários movimentos sociais distintos que apelavam para uma identidade social específicas e nem sempre convergentes, como por exemplo: ecológico; estudantil; feminista; lutas raciais aos negros; política sexual, homossexualidade; o movimento antibelicista segundo Armando Almeida, o foco da contracultura foi a cultura, não dizendo respeito apenas a um país e a um círculo restrito. In ALMEIDA, Armando. **A Contracultura e a pós - modernidade.** Universidade Federal da Bahia, 2007.

fenômeno e de seus adjacentes – os quais surgiram em meados da década de 1950 e se consolidaram de fato nos anos 1960.¹⁵ Ainda que inicialmente aparentasse ser efêmera e temporária, a contracultura, coordenada por jovens de classe média, gerou impacto no pensamento e nas práticas sociais, que reverberam ainda hoje.¹⁶

Em função da simultaneidade de manifestações em várias partes do mundo, o que parece claro, é que Londres, Paris, Leste Europeu e América Latina, desenvolveram sua contracultura com suas especificidades locais, mas, de alguma forma foram influenciados por uma certa cultura juvenil norte-americana.¹⁷ A contracultura se desenvolve em Archigram principalmente em forma de criatividade como marca da subversão “contra” os discursos modernos. É frequente a ironia, o iconoclasmo, inversões e paradoxos, apropriações e usos inesperados ou não planejados oficialmente. O grupo não abraça oficialmente uma causa revolucionária, que propõe a substituição de um paradigma por outro, mas uma causa evolutiva que permite a constante transformação. Isso é perceptivo no decorrer de sua produção e de seu discurso, principalmente quanto à ideia da descartabilidade, que até o fim da década de sessenta, já se transformou em efemeridade. Para Cláudia Piantá Costa Cabral, o termo adequado é subcultura.¹⁸ Já para R. Banhan, Archigram participa do movimento arquitetônico britânico “*underground*”, o qual reflete toda a cena cultural de então, uma vez que incorporam imagens comerciais, desenhos de cartum, humor e letras, cores e temas da cultura jovem”.¹⁹

¹⁵ A década de 1960 ficou conhecida como “Anos Rebeldes”, justamente devido aos grandes movimentos pacifistas de protesto que ocorreram no mundo todo. Milhares de pessoas saíram às ruas de Paris, Londres e Nova York. Embora a sensibilidade da cultura jovem internacional, que emergiu durante a segunda metade dos anos 1960, tenha se expressado principalmente através da música pop e do vestuário, também se manifestou, em uma dimensão significante, nas artes visuais. (WALKER, 1978, p. 40) in. LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras.** UNESP . São Paulo, 2014. p.07.

¹⁶ Segundo Carlos Alberto M. Pereira em O que é Contracultura, um novo termo para representar o espírito libertário e questionador da racionalidade, aos poucos começava a veicular nos meios de comunicação, principalmente pela imprensa norte-americana, nos anos 1960, passando assim, a denominar os novos movimentos culturais que surgiam na Europa e nos EUA e sendo cada vez mais apropriado por esta juventude a partir dessa década . PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é Contracultura** - Col. Primeiros Passos. Brasiliense. 1984. p. 08-09.

¹⁷ Um dos primeiros estudos sobre o fenômeno da contracultura, e que teve bastante importância para a divulgação de seu ideário no mundo e com importante relevância também no Brasil, foi publicado pelo sociólogo norte americano Theodore Roszak sob o título de *The Making of a Counter Culture* no ano de 1969. Nesta obra, Roszak traça uma diferenciação entre as manifestações contraculturais norte-americanas e europeias.

¹⁸ Para o Grupo Archigram, Cláudia Piantá utiliza o termo ‘subcultura’ em lugar de ‘contracultura’ conforme as precisões feitas pelo historiador dos anos 1960, Arthur Marwick. Para Marwick, o termo “subcultura” envolve igualmente a noção de cultura - “rede ou totalidade de atitudes, valores e práticas de um grupo particular de seres humanos”- mas, permite sublinhar justamente esta ideia de ‘rede’ pré-existente, com relação a qual nenhum grupo singular pode atuar de forma totalmente independente. Ver Marwick, *The Sixties: Culture Revolution in Britain, France, Italy, and the United States*, c. 1958-1974, Oxford University Press, 1998, p. 11. In CABRAL, 2001:13.

¹⁹ R. Banham analisou a produção dos jovens arquitetos britânicos e as mudanças do cenário arquitetônico numa sequência de artigos. Em “Towards a Pop Arcitecture”de 1962, ele discute a influência da cultura popular tanto na Pop Art quanto na Pop Architecture. Considera a revista Archigram undergroud por refletir toda a cena cultural daquele momento. Ou seja, a cena contracultural. Artigo originalmente publicado na revista Architectural Review, julho de 1962. BANHAM, Reyner. **Design by Choice**. London Academy Editions. London, 1981, pg 61-63.

Existem críticas feitas ao movimento underground afirmando que se configuraram apenas como uma alternativa de escape ou um estilo de vida, não se comprometendo inteiramente com a mudança radical das estruturas sociais. LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras.** UNESP . São Paulo, 2014. p.10.

Além dessas várias pautas presentes para a contracultura, certamente também foram objetos de interesse para o Grupo Archigram: a passagem da cultura mecânica industrial para uma cultura eletrônica de automação e da cibernetica; a explosão de massas e o impacto das tecnologias da comunicação. A questão da reação à tecnologia não é uniforme dentro da contracultura. Há prós e contras. É claro que o Archigram situa-se no grupo dos favoráveis à ela, acreditando em seu potencial transformador e libertador. Aqueles contrários à tecnologia - posição defendida por Theodore Roszak- lembram de seu aspecto dominador, destruidor e tecnocrático.

Primeiras conscientizações ecológicas X megaestruturas de Archigram

O ambiente dos anos 1960, assiste ao nascimento de uma nova mulher reivindicadora de direitos iguais por meio do feminismo. O Feminismo aprofundou o debate do papel dos gêneros na sociedade, que se anunciava no meio de grandes mudanças no âmbito educativo, político, moral e cultural. Lutavam contra a ideia do lar como único espaço de ação da mulher, questionando a distinção entre o público e o privado e o tratamento do gênero feminino como minoria. Com mais esse ingrediente, as discussões familiares saem dos espaços privados - até então, sua zona de conforto - e ganham atenção pública devido ao seus debates nos meios de comunicação e nos espaços políticos, mudando completamente o jeito de analisar o papel da mulher nas relações sociais: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc.

Na arquitetura, dois exemplares do ponto de vista feminino são os livros: "Primavera Silenciosa",²⁰ de 1962, de Rachel Carson, considerado um marco inicial do Ecologismo e da revolução ambiental, apontando os impactos do uso de pesticidas na agricultura; e "Morte e vida das Grandes Cidades", de 1961, de Jane Jacobs, apresentando uma crítica à cidade moderna e defendendo a vida cotidiana (escala da rua, bairros e dos usos da cidade existente) como noção para uma urbanidade amparada na qualidade da interação através da informação.

Ao denunciar as experiências traumáticas da segunda guerra e em especial a bomba atômica, ambas acabam se aproximando de outro fenômeno contra cultural: os movimentos ambientais emergentes, que gradualmente abrem espaço para questionar a depredação e exploração da natureza, vista pelo sistema capitalista antes como fonte de recursos energéticos, do que como condição para a vida e perpetuação da humanidade, fazendo sérias críticas à modernidade. Um dos representantes mais importantes desse momento, que luta contra a indústria em prol de questões ecológicas era o grupo holandês *Provo*.²¹ Dos representantes da arquitetura pós-moderna que se enquadram em uma postura ecológica, sempre veremos a citação do grupo *Anti-farm*,²² se autodenominando também, integrantes da contracultura.

²⁰ Essa publicação na década de 1960, amplia o conhecimento sobre o Ecologismo. A conscientização da sociedade promove debates sobre as consequências das atividades humanas ao meio ambiente, estimula a diminuição do impacto destrutivo e oferta uma alternativa de relacionamento com a natureza. CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. **Arquitetura Alternativa:1956-1979**. São Paulo, 2012. Universidade de São Paulo, 2012. p. 48.

²¹ Coordenado de forma provocativa e irônica por Jasper Grootveld, Rob Stolk e Roel Van Duijn, o *Grupo Provo* (1965-1967) lutava contra uma sociedade "apática, conformada, caretiva e sem graça." Organizavam *happenings* e encabeçaram a publicação mensal da revista *Provos* - que iniciou com panfletos provocativos, as "provo-katies", colocados clandestinamente no interior dos jornais

Este grupo, lança uma série de performances e intervenções artísticas em forma de ambientes infláveis - efêmeros, baratos e móveis - que desafiam a cultura do consumismo americano, sugerindo arquitetura não convencional para uma maneira radicalmente diferente e comunitária de se viver, com uma realidade nova, mesmo que momentânea. É a maneira que encontram para discutirem a questão ambiental e a inserção da disciplina nas discussões do Ecologismo que, na década de 1970 se "...consolida com temas como: desenvolvimento sustentável, educação ambiental, agricultura orgânica, economia energética e construções sustentáveis para uma Arquitetura Verde." (CARRANZA, 2012; 50). Em 1970, o grupo produziu um conjunto de ambientes infláveis temporários.²³



Grupo Provo. Plano da bicicleta branca - ação promovida pelo grupo que utilizava a bicicleta para frear a indústria automotiva, 1967. [Disponível em <http://www.provo-katie.com.br/provokatie/>] | Grupo Provo. Panfleto *Provokatie* nº 05, 1965. [Disponível em <http://provo-images.info/Provokaties.html>] | Ant Farm. Instalação Inflável, 1970. [Disponível em <http://golancourses.net/2010spring/03/15/looking-outwards-ant-farm/>].

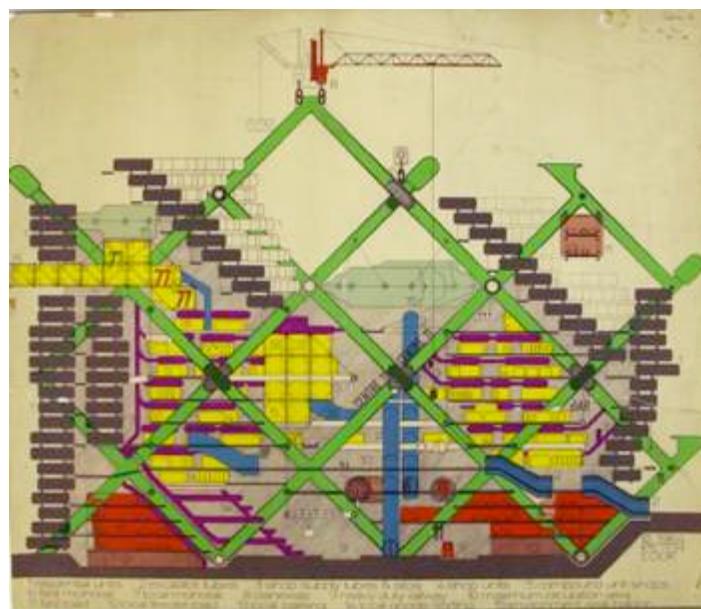
conservadores da cidade. O grupo conseguiu eleger cinco representantes para o conselho municipal de Amsterdam e tentaram implementar algumas medidas originais e criativas que intitularam de "Plano Branco". "O mais famoso desses planos foi o "Plano da Bicicleta Branca", que previa o fechamento do centro de Amsterdam para veículos motorizados. A ideia era fazer com que 40% das pessoas usassem o transporte público. O plano previa a compra de 20 mil bicicletas por ano, que seriam de uso público. Como a proposta foi rejeitada pela prefeitura, os *Provovs* reuniram mais de 50 bicicletas por conta própria, pintaram-nas de branco e espalharam pela cidade. A polícia apreendeu as bicicletas com o argumento de que elas precisavam ter cadeados. A solução criativa para a situação foi colocar cadeados em cada uma e pintar o código em preto nas próprias bicicletas." In *A Provó-Katie*, p.3 Disponível em <http://www.provo-katie.com.br/provokatie>.

²² *Ant Farm* (1968-78) foi um grupo de São Francisco e Houston, constituído por Chip Lord, Doug Michels, Hudson Marquez e Curtis Schreider, "...o grupo fez diversas performances e vídeos que tentava combinar os impulsos anti-consumistas com efeitos espetaculares, impulsionando de novo a Pop no sentido da arte." SEQUEIRA, Maria Luísa Paiva de. **O Minimalismo nas produções Escultórica e Arquitetónica.** 2012. p. 165-166.

²³ CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. **Arquitetura Alternativa:1956-1979.** São Paulo, 2012. Universidade de São Paulo, 2012. p. 50.

Se a contracultura, para alguns grupos, como o citado Anti-Farm, é marcada por um contra discurso anticonsumista e de repúdio ao lucro e ao comércio, esse contra discurso não será bandeira levantada por Archigram no início de sua produção. Em um primeiro momento, o grupo não dá a devida importância para as questões ecológicas. Em suas diversas propostas megaestruturais, há a presença de dispositivos mecânicos, aparentemente tão onerosos, sofisticados e descartáveis. A *Plug-in City* de Peter Cook (1964) foi um exemplo típico. Nesse projeto Cook estabelece um tempo pré-estimado de uso para seus componentes: 40 anos para toda a megaestrutura; 20 anos para as estradas; 05 a 08 anos para dormitórios; 03 a 06 anos para shoppings; 03 anos para banheiros, cozinhas, e assim por diante.

“[...] O compromisso subsequente do Archigram com uma abordagem infra-estrutural, leve e *high-tech* [...] levou o grupo, de modo um tanto paradoxal, a entregar-se a formas irônicas de ficção científica, em vez de projetar soluções que fossem ou realmente indeterminadas, ou passíveis de serem realizadas e apropriadas pela sociedade.” [...] o Archigram não via motivo para preocupar-se com as consequências sociais e ecológicas de suas diversas propostas megaestruturais. Da mesma maneira, em sua obsessão pelas cápsulas suspensas da era espacial, Dennis Crompton, Michael Webb, Warren Chalk e David Greene são se sentiam obrigados a explicar por que alguém optaria por viver num dispositivo mecânico tão caro e sofisticado, enfrentando, ao mesmo tempo, uma existência num espaço tão brutalmente exíguo.” (FRAMPTON, 1997; 343).



Archigram - Peter Cook. Detalhe *Plug in City*, 1964. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=56>] | Archigram - Ron Herron. *Free Time Node*. 1966. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=81>]



Archigram utiliza as pautas dessa contracultura, que muito lhe interessa, convertendo-as em estratégias de projeto. O seu processo de reflexão sobre o papel da natureza em detrimento da arquitetura, ou vice-versa, é algo gradual em sua forma projetual. Antes disso, o grupo reforça a ênfase na tecnologia e consumo em prol de uma estética do descartável. *Plug-in* (1964) e *Drive-in* (1966), mostra alguns projetos emblemáticos das primeiras edições do magazine, cuja ênfase recai sobre a mobilidade metropolitana e a questão do consumo. Em um segundo momento, o grupo explora o tema da mobilidade e da dispersão, recorrendo à tecnologia.²⁴

A influência da ficção científica

Outro fato transformador para a década de 1960, foi a chegada do homem à lua. Fato este que colaborou com a tendência pela alta tecnologia nos países industrialmente mais avançados.²⁵ Durante toda a década, expedições humanas ao espaço são demandas do domínio espacial presentes, resultando na chegada do homem à Lua, em 1969. Foguetes e satélites eram lançados tanto pelos EUA quanto pela URSS. Este interesse se estende para a década seguinte. As histórias de ficção científica tinham nisso seu território de ação, representando cidades do futuro intergalácticas, como robôs e foguetes. As histórias em quadrinhos também contribuíam para essa ambição.

Se por um lado havia o tema da bomba atômica, como fantasma pairando sobre os anos de pós-guerra, por outro se fomentava a sublimação desse sentimento com a epopeia espacial. Se o desarmamento nuclear era uma demanda tomando corpo no contexto inglês, como havia mostrado a marcha de Aldermaston em 1958, por outro a tecnologia derivada da economia de guerra estava modificando o padrão de vida, e sustentava os discursos políticos como bandeira progressista. “O excedente de guerra encontrou seu caminho no mercado de consumo, e tudo, dos jeeps às jaquetas, influenciou-nos desde então.” lembrava Warren Chalk em The Forties, Magazine Archigram nº 6, novembro de 1965, s/p. (CABRAL, 2001; 28)

Estas conquistas e a novidades tecnológicas influenciam arquitetos e urbanistas, entre eles Archigram, R. Banham e J. MacHale que ampliam seus horizontes no desenvolvimento sobre a cidade e nos novos arranjos da sociedade urbana. O grupo Archigram utilizou-se de todos os meios tecnológicos

²⁴ LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras.** UNESP . São Paulo, 2014. p. 28

²⁵ FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 342 e MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitectónicos contemporáneos.** Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

disponíveis. Surgem, nesse momento, várias propostas conceituais e muitas vezes utópicas. No cinema, 2001 Uma Odisseia no Espaço²⁶ de Stanley Kubrick e 'Barbarella',²⁷ de Robert Vadim são exemplos da mudança nas cenas cultural e arquitetônica, de então. Em sua dissertação sobre modelo de habitação,²⁸ Ana Rita Gomes Carvalho cita:



Stanley Kubrick. Cena de 2001- A Space Odyssey, 1968 [Disponível em: <https://intratecal.wordpress.com/2012/03/31/screencaps-2001-a-space-odyssey/>] | Robert Vadim. Cena do filme Barbarella, 1968. [Disponível em: <http://www.sky.com/tv/movie/barbarella-1967>]

A arquitetura espacial demonstra a necessidade de pensar em sistemas fechados, limitados e autossuficientes, introduz-se o conceito na sociedade de cápsula de (sobre)vivência. A um nível citadino são estruturas tridimensionais compostas por vários níveis, tendencialmente suspensos, em que o habitante pode deslocar-se livremente e sem barreiras arquitetônicas, segundo a trama da estrutura que a concerne. A um nível mais pessoal são células que fornecem todas as condições de habitabilidade, é um conceito experimental e provocativo, aliando a tecnologia espacial à definição de um novo espaço orgânico e modular. (CARVALHO,2013; 43)

Walking City de Ron Herron, de 1964, é um bom exemplo de Archigram para expressar essa questão de mobilidade ampliada, sugerida pelos avanços na área da informação, da comunicação, cibernética e da transmissão de informações por meio de satélites, estimulando o questionamento sobre o

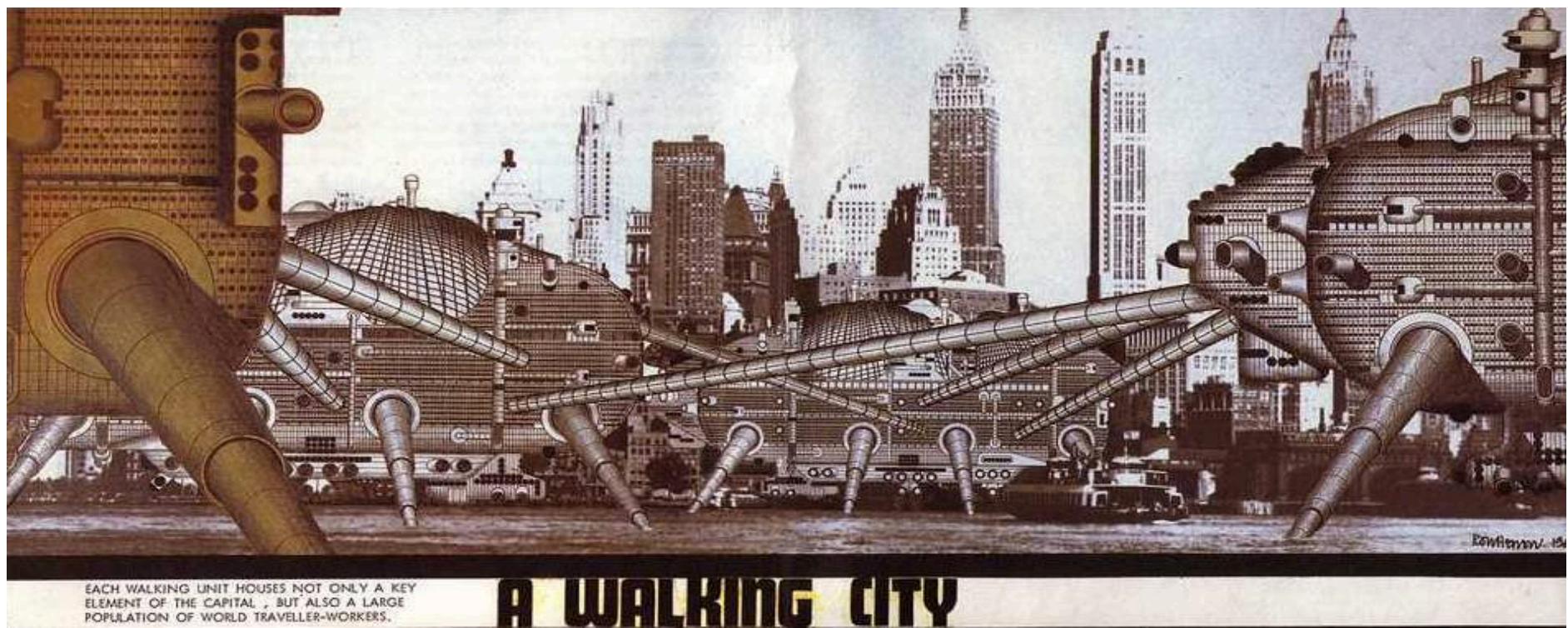
²⁶ Filme de 1968 dirigido e produzido por Stanley Kubrick, roteiro de Kubrick e Arthur C. Clarke. Apresenta cenas psicodélicas: materiais polidos, plástico, botões e interruptores sugerindo uma arquitetura tecnológica, inteligência artificial e vida extraterrestre.

²⁷ Filme baseado em uma série de história em quadrinhos para adultos, criada em 1962 pelo ilustrador e escritor francês Jean-Claude Forest. A primeira heroína e erótica, apresentava um perfil feminino bastante diferente de outros personagens como A Feiticeira e Jeannie é um gênio, cujas criações e reproduções deram-se no mesmo período, escandalizou o público, sendo proibida em alguns países. Recebendo apoio feminista, Barbarella foi lançado no cinema pelo diretor Roger Vadim em 1968, transformando a atriz norte-americana Jane Fonda, que a interpretou, no símbolo sexual da época. Demonstra o interesse de temas da época como a corrida espacial; a revolução sexual, a sensualidade e o erotismo em forma de comédia e ficção científica.

²⁸ CARVALHO, Ana Rita Gomes. **A casa tanto é minha como tua! Kambioos – modelo de habitação mínima**. Universidade da Beira Interior, Covilhã. 2013.

caráter estático da arquitetura existente. Kenneth Frampton, chamou a atenção para o fato de *Walking City* ter sido concebida como estruturas que se arrastassem por um mundo destroçado depois de uma guerra nuclear, sugerindo uma espécie de salvação do pesadelo, que resgataria homens e artefatos depois de um desastre cataclísmico.²⁹

Archigram, colocava a casa como um produto de consumo, e o trânsito juntamente com a publicidade, como elementos mais importantes que os ambientes construídos, ultrapassando as fronteiras do pensamento arquitetônico rígido e imóvel. As diversas peças gráficas com fotomontagens, colagens e serigrafias que o grupo elaborou para representar suas cidades utópicas ou fantásticas, contendo casas e objetos que poderiam ser tecnologicamente nômades, davam uma melhor ideia espacial científica que os planos técnicos arquitetônicos. Discurso de ficção arquitetônica crítica, apresentando um mundo ainda não real, mas possível de ser habitado, pois trata-se de um mundo que tem toda uma lógica interna e pertinente com o seu momento tecnológico.



Archigram - Ron Herron. *Walking City*, 1968. [Disponível em <http://archigram.westminster.ac.uk/drawing-zoom.php?id=185>

²⁹ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 342.

Revisões contaminadas de uma arquitetura moderna

"Uma nova geração de arquitetura deve surgir, com formas e espaços que pareçam rejeitar os preceitos do Moderno" (Peter Cook in Archigram 01. 1961).

Na segunda metade do século XX, os velhos ídolos estão desmoronando, os velhos conceitos resultam estranhamente irrelevante e os velhos dogmas perderam validade. Buscamos uma ideia, um novo idioma vernáculo, algo que nos aproxime das cápsulas espaciais... (COOK, 1995, p.113).

Percebemos um certo repúdio do grupo ao "modernismo domesticado do Estilo Internacional"³⁰, expresso em frases manifesto como a citada por Peter Cook no primeiro magazine, ignorando a "decadente Bauhaus"³¹. Mas se essa repulsa foi efetivada de fato, parece ter ocorrido apenas nos últimos anos de existência de Archigram, quando aprimorou a ideia de instabilidade e efemeridade da arquitetura. Ainda que não estivessem inteiramente de acordo com os princípios modernos, não se poderia dizer que a ruptura efetiva ocorreu simultaneamente à consolidação do grupo, o que não desmereceu o grupo, pois uma releitura do moderno serviu de fonte para muitos no contexto pós-moderno, mesmo que essa releitura servisse para confirmar que o espírito do tempo moderno havia sido ultrapassado, com a perda de confiança nos critérios universais à afirmação de que não há verdades objetivas de um contexto cultural fechado, e sim partes de uma concepção sociocultural aberta. Em suas primeiras propostas como *Walking City* (1964) e *Plug-in-City* (1964), é evidente o encantamento pela mecanicidade que alimentou também a arquitetura moderna.

Na primeira fase de suas propostas o grupo se enquadrou também à cultura das megaestruturas seguindo o argumento de Banhan que defende a premissa moderna de que a arquitetura deveria ser o resultado das novas tecnologias disponíveis.³² Entre os projetos megaestruturais de Archigram citamos *Plug-In City*, *Walking City*, *Interchange City*, *Underwater City*. Todos esses projetos foram iniciados no ano mais megaestrutural do grupo: 1964. Entretanto, havia uma estética da máquina, mas havia também uma estética orgânica em sua produção. Para o grupo, seus desenhos não são uma representação frustrada de um futuro utópico, o qual possa sugerir um novo lugar ou uma nova sociedade. Seus projetos expõem técnicas, processos e repertórios que já

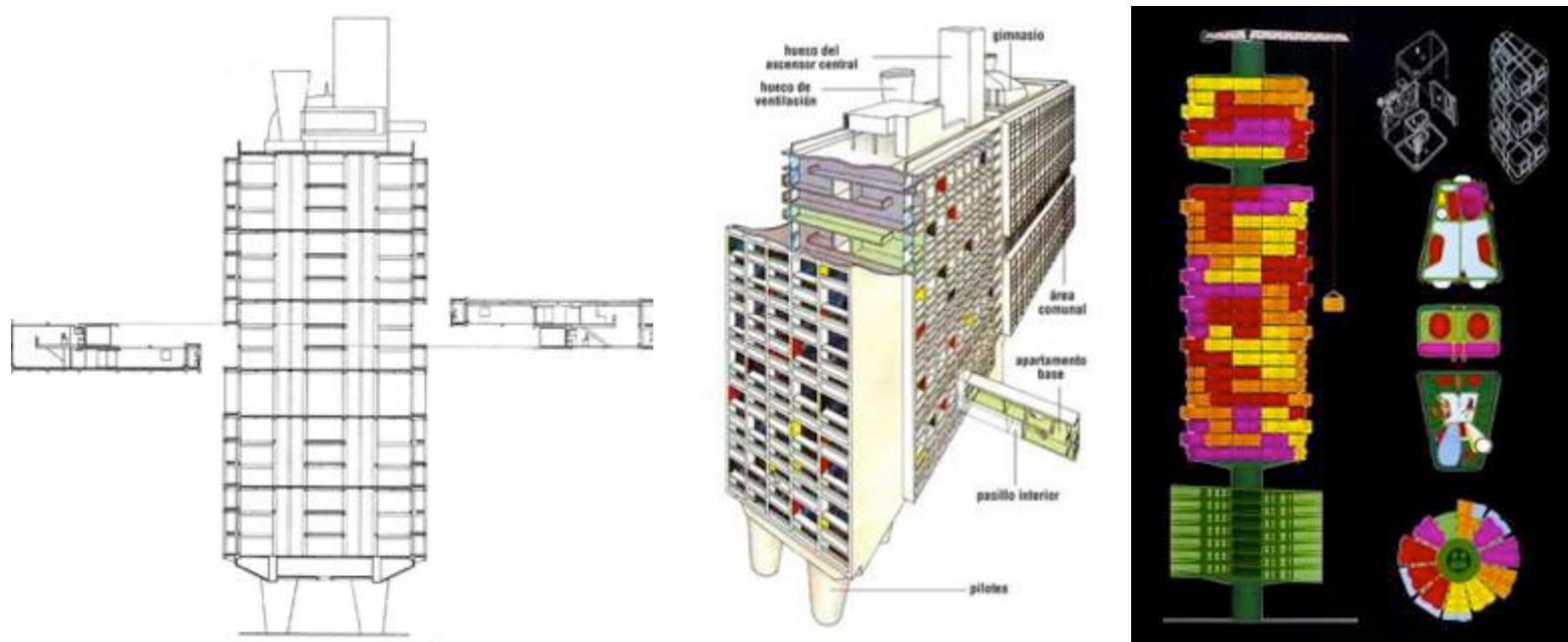
³⁰ O Movimento Moderno, que desde o inicio do século XX, dava uma certa prioridade à racionalidade aplicada na arquitetura e urbanismo, através de circunstâncias modulares de desenho e produção e caracterizava-se pela convenção no processo linear, utilizando amparos de orientação como o mito da "máquina de morar" de Le Corbusier, assim como o papel do homem universal, não mais faria sentido a partir de 1960, por ter se tornado repetitivo, previsível e desinteressante. Para Frederic Jameson, o pós-modernismo é "um enquadramento sugestivo para explicar o que aconteceu com a cultura nos anos 60". Estando associada a algo para além da modernidade e comprometida com uma nova consciência, a pós-modernidade foi marcada pelo alto grau de urbanização e pela consolidação da comunicação de massa e sociedade de consumo para apontarem os novos caminhos que a sociedade contemporânea almejava. JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. Editora Ática, 1991. p.105.

³¹ Peter Cook, no primeiro magazine fala: "Nós escolhemos ignorar a imagem decadente da Bauhaus, que é um insulto ao funcionalismo".

³² Archigram bebia nas fontes dos futuristas italianos e dos construtivistas, que despertavam interesses em Reyner Baham, mergulhando no mundo industrial. Entretanto admitiam que reconheciaiam a "agenda de problemas própria da realidade dos anos sessenta, que parecia consideravelmente distinta daquela agenda dos anos vinte, nas quais se haviam produzido as vanguardas modernas. (...) Esta sociedade que parecia estar sendo rapidamente transformada pela explosão da cultura de massas, pela obsolescência como norma, pelo impacto das tecnologias da comunicação e pela ascensão da telecultura." CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Plug-in City: em algum lugar do passado, era uma vez um futuro**. ARQTexto, Porto Alegre, n. 3-4, p. 52-62.

existem, que são possíveis de serem assimilados, e de comum acordo com os problemas dos anos sessenta. Solicitando que o investimento da arquitetura não deveria ser apenas amparado nas novas tecnologias, mas também nas novas circunstâncias sociais e econômicas vigentes a partir do pós-guerra, como a explosão da cultura de massas e o impacto das tecnologias da comunicação, entre outros. Para Robert Venturi³³ as Megaestruturas contém indícios modernistas e isso demonstraria que o grupo não seria totalmente opositor do projeto modernista.

“A megaestrutura tem sido promovida pelo jornalismo sofisticado de grupos tais como Archigram, que rejeitam a arquitetura, mas cujas visões urbanas e grafismos em escala de mural vão além dos últimos suspiros megalomaníacos dos desenhistas tardios das belas-artes” (VENTURI, 2003, p.187).



Le Courbisier. Seção da Unité d'Habitacion de Marselle, 1947-1952. [Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/218495019398040759/>] | Le Courbisier. Esquema da Unité d'Habitacion de Marselle, 1947-1952. [Disponível em: <http://histarq.wordpress.com/2012/11/23/aula-5-le-corbusier-2a-parte-1930-1960/>] | Archigram - Warren Chalk. Torre de cápsulas Plug in, 1965. [Disponível em: <http://www.architakes.com/?p=1441>]

³³ VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. p 187

Para Manfredo Tafuri em Projeto e Utopia, publicado em 1973 (2^a ed:1985, p. 86-87), o desenvolvimento tecnológico de Archigram não era uma posição genuinamente nova. Se opondo a Reyner Banham³⁴ que exaltava a produção megastrutural como recurso tecnológico inevitável, Tafuri, considerou que o desenvolvimento tecnológico para a arquitetura já havia assistido sua antecipação há algumas décadas antes, na ideia arquitetônica precursora da cidade de Le Corbusier no plano Óbus; para Argel (1931)³⁵, e na *Unité d'Habitacion de Marselle* (1947-1952).

Essas Obras, se aproximam muito das megaestruturas de cápsulas e torres tecnológicas de Archigram. Archigram admirava o heroísmo das vanguardas artísticas, mesmo que o sexteto fizesse essa aproximação acreditando na atualização do pensamento arquitetônico de acordo com o espírito de seu tempo.³⁶ De acordo com Fábio Lopes de Sousa Santos, no artigo *Da função à ficção*, em *Plug-in City*, o grupo apreendeu algumas propostas desenvolvidas por Le Corbusier nas unidades de habitações, como: "... a absoluta flexibilidade; o total planejamento e industrialização da construção; a estrita divisão espacial das funções; e o fluxo desimpedido como a espinha dorsal do projeto." (DE SOUZA SANTOS, 2005; 67)

No projeto *Control and Choice*, de 1966-67, há uma associação da megaestrutura com a necessidade de oferecer mais tempo para o lazer, permitindo a emancipação do homem em detrimento das tarefas mecânicas. De acordo com Rodrigo Kamimura,³⁷ "Control and Choice previa uma megaestrutura fixa onde poderia se escolher livremente a conformação das habitações de acordo com as necessidades do momento, sendo montadas e desmontadas através de equipamentos (robôs). Esta emancipação do homem em relação às tarefas mecânicas era vislumbrada na 'semana de 2-3 dias de trabalho', e um grande período de lazer – um fim-de-semana hiper-prolongado, por assim dizer – poderia ser aproveitado beneficiando-se das facilidades da 'nova era da máquina'." (KAMIMURA, 2009; 13)

³⁴ Segundo Tafuri, Banham estaria equivocado em “Teoria e Projeto na primeira era da máquina”, ao acusar a “estaticidade tipológica dos mestres do ‘Movimento Moderno’”. Já no livro de Banham, *Megaestruturas: Futuro Urbano do passado recente* de 1976, com uma análise histórica mais sedimentada, reconheceu o projeto para *Fort l’Empereur* como o precursor das megaestruturas, ainda que tal estratégia de projeto não tenha sido assumida como tema de importância central para Le Corbusier e admitiu um esgotamento da euforia supertecnológica nos anos 1960) In KAMIMURA, Rodrigo. **Multiplicidade Versus a “Imagem” da Multiplicidade: Um Olhar Sobre o Projeto do Grupo Archigram para a “Plug-In City”**. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, v. 11, n. 2, p. 20, 2012. p. 190.

³⁵ A grande estrutura prevista, seguindo o esquema “Dom-ino”, consiste de lajes suspensas por pilotes que compõem uma matriz neutra, capaz de comportar vários tipos de configurações espaciais, à maneira de um parcelamento urbano vertical; ou seja, é possível personalizar a célula unifamiliar de acordo com as necessidades — e o gosto — de cada usuário. A máxima liberdade permite mesmo que elementos excêntricos e ecléticos sejam utilizados dentro da malha, “permitindo ao próprio público — ao proletariado no caso da serpentina que se desenrola à beira-mar e à alta burguesia nas colinas de *Fort l’Empereur* — a explicação do seu ‘mau gosto’” (é conhecido o esboço feito por Le Corbusier no qual prefigura, no centro do desenho e em meio à megaestrutura, a residência em estilo “árabe”). Propõe-se, assim, “uma participação total do público”, convidando-o a “tornar-se projetista ativo da cidade” (TAFURI, 1985, p. 88-90) in KAMIMURA, Rodrigo. **Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio**. USP, São Carlos, 2010. p.190.

³⁶ Em 1966 publicam a revista Archigram “Pra lá de Arquitetura”, como uma provocação à publicação de Le Corbusier “Por uma arquitetura”. Nessa revista, assumem uma conduta anti-monumental e propositiva de uma “cidade viva”. “Para eles, a arquitetura deveria abandonar seu reduto artístico, artesanal e histórico e penetrar no mundo da produção industrial. Boa qualidade de vida poderia ser proporcionada apenas pelo desenvolvimento tecnológico, aplicado aos sistemas de organização voltado para os desejos individuais do homem e de sua sociedade.” In **Territórios da história**. Disponível em: http://www.territorios.org/teoria/H_C_archigram.html.

³⁷ KAMIMURA, Rodrigo. **Archigram: Além da Arquitetura**. 2009. p. 13.

Assim como na contracultura, no debate pós-moderno a inclusão da cultura de massa, constitui fator fundamental para analisar as transformações na área cultural. No grupo daqueles que propunham esta revisão e o descrédito ao racionalismo do projeto moderno, a necessidade de novas e inexploradas expressões afastavam-nos das convenções formais de determinadas maneiras de pensar e viver o momento presente. O papel da arquitetura e da arte avançava agora nos questionamentos sobre sua posição social, seu campo de conhecimento e de suas práticas. Em ambas as disciplinas, as noções contemporâneas de espaço e o que acontece nele, são explorados em busca de ressignificações na forma de derivas, exposições ou *happenings* e *performances* como um convite à participação e ao corpo. Na arquitetura, o pós-moderno³⁸ é predominantemente marcado como uma contraposição projetual ao funcionalismo e ao racionalismo modernos, na tentativa de libertar a arquitetura desses cânones construtivos impostos até então. Se Archigram não conseguiu ser de fato uma contraposição ao moderno, também não caberia a eles a classificação de “moderno revisado”.



Archigram. *Control and Choice*, 1966-67. [Disponível em: http://www.archigram.net/projects_pages/control_choice_2.html] | Archigram – Ron Herron. *Oasis*, 1968. [Disponível em: COOK, 1973, p. 79]

Se o Archigram é um ponto de partida insubstituível para pensar a arquitetura atual, é também por ter sido esta a última tentativa de imaginar ativamente a condição da habitação contemporânea, o tema da arquitetura, sem entretanto cair num projeto de

³⁸ Alguns críticos classificam como pós-modernismo o momento que se sucedeu com o fim do Movimento Moderno em meados da década de 1940. Entretanto, há pensadores como o filósofo Marshall Berman (*Tudo que É Sólido Desmancha no Ar*, de 1982) ou Gilles Lipovetsky (*Os Tempos Hipermodernos*, 2004) que contestam o termo e afirmam que nunca houve um movimento Pós-Moderno, ou que pode ser considerado um equívoco tratar o modernismo e o pós-modernismo como sendo movimentos opostos em todos os sentidos.

sociedade, na demiurgia terapêutica da arquitetura moderna. O Archigram se liberta do ‘homem-necessidades’ do CIAM e do homem cultural e relacional do TEAM X, para identificar um ser fictício que inventa seu teatro particular. (GUILHEUX;1994: 10)³⁹

A partir dos anos 1960, inicia-se o fim dos Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna (CIAMs).⁴⁰ Desde 1928, com a ascensão da geração de jovens arquitetos, que perseguiam a identificação do homem com a sua cidade,⁴¹ os rumos da arquitetura e do urbanismo passou a ser discutido. Esse processo de encerramento teria princípios no CIAM VIII, que chama a atenção para a função cívica da cidade através do reconhecimento da espontaneidade e da escala humana, com a sua experiência emocional. “Queriam transformar o indivíduo passivo na sociedade em um participante ativo da vida social. Sentiam a necessidade de subversão da funcionalidade ortogonal do urbanismo, da criação de “ângulos de significação” e da interação de várias esferas da produção de conhecimento.” (MARQUEZ, 2000: 18).

Depois da segunda Guerra Mundial, algumas ciências humanas como a Antropologia Cultural, a Psicologia, e a Teoria da Comunicação de Massa, adquiriram grande importância para a crítica arquitetônica. Além dessas interferências, a arquitetura dos anos 1960 assiste uma multiplicação de textos críticos e eufóricos, promovendo revisões, algumas bem radicais, e apontando diversidades de posições, que desenvolvem uma nova forma de pensar essas esferas. Além de obras como a de Jane Jacobs citada anteriormente, temos: a obra de Robert Venturi⁴² com: *Complexity and Contradiction in Architecture* (“Complexidade e Contradição em Arquitetura”), publicado em 1966; Kevin Lynch, com: *The Image of the City* (A Imagem da Cidade)⁴³, em 1960; Giulio Carlo Argan com: *Progetto e Destino* (Projeto de Destino), em 1964; Aldo Rossi⁴⁴, com: *Larchitectura Della Cittá* (Arquitetura da Cidade), em 1966; Manfredo Tafuri,

³⁹ Alain Guilheux, **ARCHIGRAM**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1994. (Collection Monographie). p. 9-10. 1994.

⁴⁰ CIAMs - Eventos organizados pelos principais nomes da arquitetura moderna internacional. Responsáveis pela definição do International Style promovendo uma arquitetura considerada limpa, sintética, funcional e racional. Foram realizados dez CIAMs com temas definidos: 1928, CIAM I (La Sarraz, Suíça). Fundação dos CIAM - Industrialização | 1929, CIAM II (Frankfurt am Main, Alemanha). Unidade mínima de habitação (Existenzminimum) | 1930, CIAM III (Bruxelas, Bélgica). Desenvolvimento racional do lote - unidades de vizinhança (Rational Lot Development) | 1933, CIAM IV (Atenas, Grécia). Publicação da Carta de Atenas; A Cidade funcional (The Functional City) | 1937, CIAM V (Paris, França). Moradia e recreação (Dwelling and Recreation) | 1947, CIAM VI (Bridgwater, Inglaterra). Reafirmação dos objetivos dos CIAM. Nossas cidades podem sobreviver? Superar a cidade funcional (Can Our Cities Survive?); e a Nova Monumentalidade. | 1949, CIAM VII (Bérgamo, Itália). Sobre a cultura arquitetônica - formação dos arquitetos nas escolas (Concerning Architectural Culture) | 1951, CIAM VIII (Hoddesdon, Inglaterra). O Coração da cidade - centro cívico (The Heart of the City) | 1953, CIAM IX (Aix-en-Provence, França). A Carta da habitação (The Charter of Habitat) | 1956, CIAM X (Dubrovnik, Iugoslávia). Surgimento do Team 10 - relações entre cidade, sociologia e psicologia que é considerado o último Congresso.

⁴¹ Entre esses jovens, estavam: Alison e Peter Smithson; ATBAT Georges Candilis e Shadrach Woods; Aldo van Eyck; William e Jill Howell; R. Gutmann; Jacob Bakema, John Voelcher e Giancarlo de Carlo, que formaram o Team X (1954-1959 até 1984).

⁴² Venturi explora o potencial da arquitetura onde os espaços se permitem mais de uma função, da possibilidade de estabelecer e transgredir ordens, etc., induzindo outras reflexões sobre a interação entre cidade histórica e projeto contemporâneo. In FROTA, José Artur D.’Aló. **Re-Arquiteturas**. Arqtexto. N. 05, 2004, p.130.

⁴³ Juntamente com Leslie Martin, Christopher Alexander e Gordon Cullen, cada um seu modo, foi responsável pela reintrodução dos conceitos de morfologia urbana, procurando ver a cidade a partir da perspectiva do ser humano.

⁴⁴ Para Aldo Rossi, a cidade é um meio ou um campo visual, assim como pode se inserir na cidade como estrutura, o que permitiria reconhecer a existência de um contexto. Aldo Rossi apresenta visão historicista e recupera o debate do objeto arquitetônico como elemento fundamental constitutivo da malha urbana. Analisa cada edifício dentro de conceitos mais abrangentes, assinalando o quanto o edifício pode participar na cidade através de sua forma como imagem. Considera o Funcionalismo como ingênuo e propõe a analisar a cidade histórica com o grau de profundidade suficiente

com: *Teoria e Storia Dell'Architettura* (Teoria e História da Arquitetura) em 1968; entre outros. Esses são apenas alguns dos textos significativos que propõem uma renovação de posições que até então permaneciam, de uma forma ou de outra, ainda ligadas às premissas do Movimento Moderno.

Demonstrando o interesse pela origem de novos valores para a arquitetura que possam sugerir sistemas arquitetônicos imbuídos de alta tecnologia para aquela época, Archigram traz em suas propostas um preciosismo técnico e uma coerência projetual dignos de qualquer projeto moderno. Existe em Archigram, uma tentativa de expressar, iconograficamente, uma cultura industrial e urbana. Apesar do efeito fantástico e lúdico contido em sua obra, com uma narrativa de ficção que articula um discurso arquitetônico crítico e de sua fama como uma arquitetura do papel, os projetos do grupo são desenhados de modo detalhado, passíveis de serem construídos.

Mas segundo Banham, a reação contra o moderno, não é parte integral da produção do grupo. Mais importante que isso, foi a difusão de informação, uma forma de comunicar aos estudantes e jovens arquitetos toda a extraordinária atividade que seus professores e a imprensa profissional oficial estava lhes ocultando.

Arquitetura Pop - comprometimento com a cultura de massa.

“O mais contraditório do Archigram foi querer expressar a científicidade dos avanços tecnológicos recorrendo à superficialidade da imagem pop.” (MONTANER, 2002)⁴⁵

Segundo Argan, cunhada primeiramente na Inglaterra e depois independentemente, em nova York, a Arte Pop explodiria também em vários lugares do mundo industrial: Canadá, França, Itália e Alemanha.⁴⁶ O período de reestruturação econômica do Reino Unido no pós guerra permitia a infiltração e sedução da cultura de consumo norte-americana. “O consumismo alterou não apenas o aspetto das coisas, mas a natureza da aparência.” (SEQUEIRA, 2012; 160). Enaltecedo um mundo de ostentação de imagens e produtos, afetando consideravelmente a cidade, a arquitetura, a pintura e a escultura. Esse é o contexto em que surgem inúmeras metodologias estruturalistas e semiológicas construindo análises sobre a linguística e seus derivados, para explicar a arte e a arquitetura. “Este aspecto estava relacionado com o fato de se acreditar na possibilidade de estabelecer, apesar da crise de modelos, interpretações globais e unitárias. (SEQUEIRA, 2012; 161).

para chegar ao seu “esqueleto”, ou seja, aquilo que através dos tempos se mantém igual e inalterável e que continuará a servir de base para o futuro. LOPES, João Gonçalo Almeida. **Discursos de cidade: Lisboa anos 80.** Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2010.

⁴⁵ MONTANER, Josep Maria. **Las Formas del Siglo XX.** Barcelona, Gustavo Gili. 2002. p. 92-94

⁴⁶ Nesse período acontece, no universo das artes, além da arte Pop com seus ready-mades e colagens, a arte psicodélica, a arte naïf, a arte bruta, a op arte, a arte concreta, o expressionismo abstrato, as instalações, fluxus, happenings, o gosto pela arte africana e oriental.

Dessa forma, todas as obras dos artistas pop britânicos aceitaram a cultura industrial e assimilaram aspectos dela. Ignorando a cultura popular tradicional e vernácula, se amparava aos signos produzidos em série pela sociedade, tratando daquilo que era eleito pelo gosto popular e não diretamente produzido pelo povo. Em “Arte Moderna”, Argan diz sobre a Arte Pop:

Uma concepção seguramente não utópica e até mesmo desalentada e passiva, da realidade social, encontra-se na raiz de outro amplo fenômeno (na verdade, não se pode qualificá-lo de movimento ou tendência): a chamada *Pop Art* (Pop de Popular). O termo popular, ao menos no sentido que tem na Europa, é impróprio. A *Pop Art* expressa não a criatividade do povo, e sim a não - criatividade de massa. É verdade que manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na uniformidade da sociedade de consumo, e por vezes suas inúteis veleidades de rebeldia. (ARGAN,1992; 575).

Na Inglaterra, a Arte Pop surgiu através de estudos que procuravam analisar o que significam aquelas imagens midiáticas e as inovações tecnológicas que as acompanhavam.⁴⁷ São considerados pioneiros da Arte Pop na Inglaterra os artistas: Francis Bacon e Eduardo Paolozzi. Mas, foi o grupo chamado *Independent Group* (*IG*), fundado em 1952 o responsável por agitar o cenário pop londrino da época, por meio de reuniões e exposições realizadas oficialmente entre 1952 e 1955. Incentivadas pelo *Institute of Contemporary Arts* (*ICA*),⁴⁸ continha entre os participantes, o já citado Eduardo Paolozzi, mas também Reyner Banham,⁴⁹ Lawrence Alloway, Alison e Peter Smithson, Nigel Henderson, William Turnbull, Richard Hamilton, John McHale. Um grupo de artistas, jornalistas, arquitetos, fotógrafos, que se reunia no *Institute of Contemporary Art* em Londres.

A maior influência de Archigram se deu pela última exposição do *Independent Group: This is Tomorrow*, de 1956, na Galeria de arte *Whitechapel Gallery*. Esta exposição foi organizada por Theo Crosby, arquiteto ligado ao editorial de *Architectural Design* durante os anos cinquenta, que a seguir teria um papel importante com relação ao Grupo Archigram. *This is Tomorrow* abordava temas⁵⁰ pelos quais Archigram demonstraria interesse na década de 1960. Essa exposição foi inclusive a maior referência da exposição *Living City* em 1963.⁵¹

⁴⁷ Segundo Aline Pires Luz, há uma diferença específica entre a Arte Pop norte-americana e a Arte Pop inglesa diferença em relação à Arte Pop norte-americana. A inglesa se interessa mais por esse mais científico, buscando avaliar o impacto da cultura de massa e investigar seus meios de produção aproximando-os da arte. LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras.** Tese (Doutorado) UNESP . São Paulo, 2014. p.104.

⁴⁸ As primeiras reuniões foram convocadas por Reyner Banham para discutir sobre o movimento moderno e a tecnologia, e uma segunda convocação por parte de Lawrence Alloway e John McHale com o objetivo de investigar as relações entre as belas artes e as artes populares para a aplicação de novas formas de representação. O grupo juntou por alguns anos os esforços de artistas, arquitetos e teóricos (Banhan, Richard Hamilton, Alison e Peter Smithson, Lawrence Alloway, etc.) justamente em volta do interesse que lhes despertava: a "cultura de massas". CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** Barcelona, 2001. p. 48.

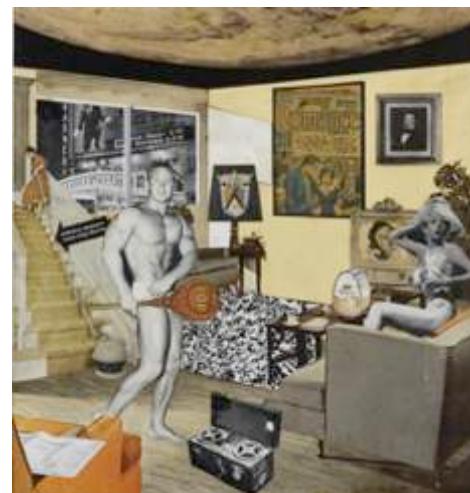
⁴⁹ Antes do Independent Group, Reyner Banham, Peter e Alison Smithson, Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Theo Crosby, formaram o grupo Século XX; Já gostavam da arte bruta de Jean Dubuffet, da estética do trivial, dos ready-mades, do expressionismo abstrato de Jackson Pollock e do universo "pop americano" dos carros e eletrodomésticos.

⁵⁰ A interação entre homem e tecnologia e a cultura do consumo emergente de forma irônica e inclusiva. "Eletrodomésticos, comida enlatada, a celebração do corpo, a cultura do ócio, a presença abrumadora dos meios de comunicação de massa; televisão, quadrinhos, um cartaz de cinema e um gravador sob o céu de McLuhan: o mundo no forro com a aldeia global retrabilizada pela tecnologia com a implicação simultânea de todos os lares nos mesmos eventos." (CABRAL,2001: 52)

⁵¹ Segundo Claudia Piantá Costa Cabral, Hon Herron, declarava-se impactado por uma outra exposição do Independent Group: a Parallel of Life and Art (*ICA*, 1953)

“[...] o que o *Independent Group* realmente compartilhavam era uma entusiasmo pela cultura urbana e industrial de pós guerra - especialmente elementos da cultura americana, os quais colecionavam de imagens de publicidade, Filmes, ficção científica e popular - e vontade de investir em novas perspectivas de interpretação que permitissem lidar com este tipo de material”. (CABRAL, 2001: 48)

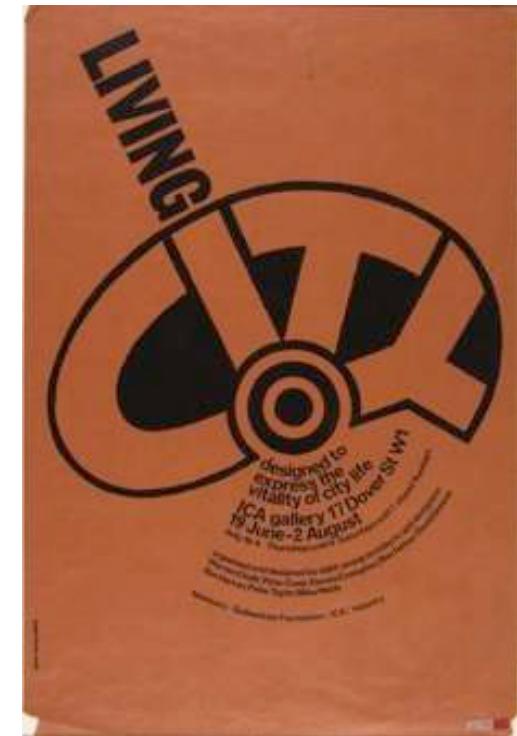
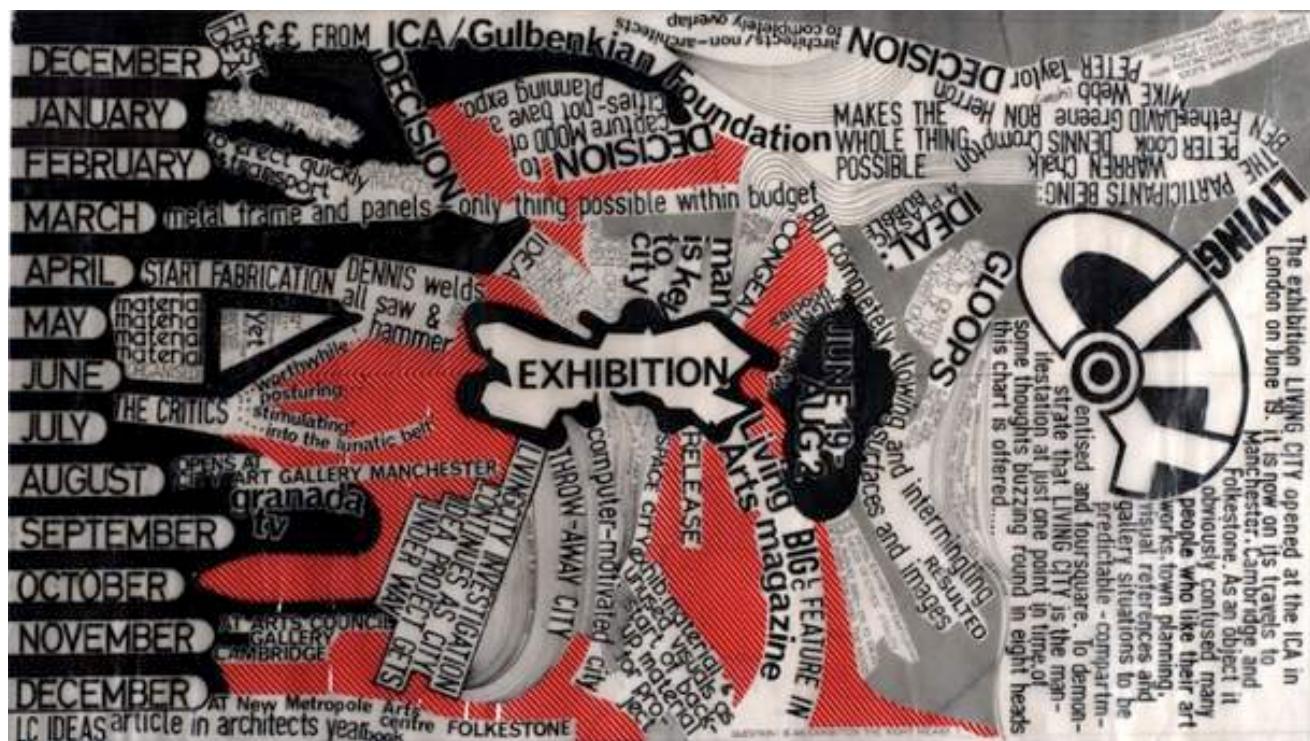
Reyner Banham⁵² foi importante ao grupo Archigram, tanto em sua difusão como um grupo megaestruturalista, quanto como os sucessores capazes de prosseguirem o projeto pop ao incluir em seus projetos: a cultura de massa, o consumismo mundial do pós guerra, o kitsch e as tecnologias contemporâneas, elaborando novos modos de existência. (SEQUEIRA; 2012; 164) Desde suas primeiras ações, Archigram estabelece uma ponte bem consistente da arquitetura com o imaginário pop e explora esse imaginário através das novas tecnologias aplicadas aos seus projetos, que investem na possibilidade de uma nova forma de representação, a partir da linguagem pop, para identificar novas possibilidades de moradia, de cidade e de relações urbanas.



Richard Hamilton, John McHale. Painel de entrada da exposição *This is Tomorrow*, 1956. [Disponível em: <http://www.gizmoweb.org/2011/02/james-g-ballard-su-this-is-tomorrow/>] | Richard Hamilton. *Just What is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956. | *Independent Group*. Convite e cartaz de *This is Tomorrow*, dividindo a responsabilidade com o espectador sobre sua interação de serem ao mesmo tempo consumidores e produtores das múltiplas mensagens propostas pela exposição. 1956. [Disponível em: <https://comunicacaoeartes2012.files.wordpress.com/2013/01/22.jpg>]

⁵² Reyner Banham foi um dos influenciadores intelectuais de Archigram, mas foi também um grande admirador divulgando sua produção e seus ensaios tecnológicos, como um crítico de arquitetura, que divulgava também as megaestruturas.

A exposição *Living City*,⁵³ montada pelo grupo em 1963, seguindo os rastros deixados pela exposição *This is Tomorrow* do *Independent Group*, foi um ponto de referência importante para as investigações sobre a cidade. Tratando de relação entre cultura do consumo e entorno urbano, interpretando a cidade como o lugar onde os acontecimentos são mais importantes que a arquitetura e por isso devendo esta ser interpretada de forma interdisciplinar e aberta⁵⁴. A incorporação das imagens do cotidiano expressam um certo caos visual com tratamentos abstratos, *nonsense* para apresentar signos do mundo habitado dos anos 1960, como uma janela aberta para observação do grupo sobre seu entorno, numa linguagem subversiva e caricata de um futuro recente.



Peter Taylor. Cartaz de exibição Living City, 1963 | Disponível em: | Archigram - Peter Cook. Living City Diary, 1963 |Disponíveis em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=36>

⁵³ O ex-integrante do *Independent Group*, Theo Crosby, Ligado ao ICA - *Institute of Contemporary Arts*, convida como equipe de montagem o grupo Archigram e o desenhista gráfico Peter Taylor, responsável também pelo logotipo da exposição. *Living City* é o tema principal da revista Archigram 03, em 1963. Ver mais em COOK, Peter. **Archigram**. Londres, Studio Vista, 1972. Pp 18-24.

⁵⁴ CABRAL, Cláudia Plantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** Barcelona, 2001. p. 80

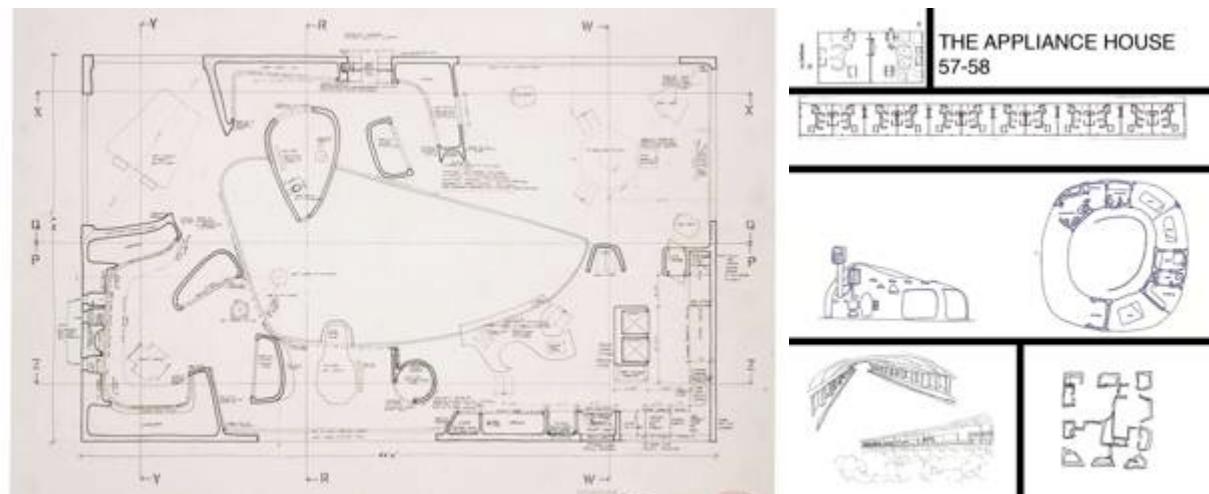
Com estruturas, que se não eram leves pretendiam ser, computadorizadas antecedendo redes digitais atuais e imagens de consumo de massa, que permeavam o limite entre o real e o imaginário. Trabalhando com símbolos e colagens que se apropriam de ícones já utilizados em outras apresentações ou de outras autorias, originados de outros meios - jornais ou revistas por exemplo. Imagens de segunda mão já carregadas de um repertório icônico, que, ao serem rearranjadas pelo grupo, agregam-se novos valores e constroem outras paisagens bidimensionais. O projeto, a cada montagem e apresentação, assim como as imagens e os elementos que a constituem, sofrem transformações conceituais.

É esta atitude mental que condiciona a leitura que faz Archigram da cidade. De um lado oferece um estoque de imagens comuns e vulgares que logo serão apropriadas por Archigram em seus projetos: o *Robot* de, *Superman*, fragmentos de quadrinhos, helicópteros carregando casas pré-fabricadas, os fortões do Tâmisa; de outro se busca apresentar os sete âmbitos como implicados nessa oscilação entre aspectos positivos e negativos, “escuros cinzas assim como luzes”. (CABRAL, 2001: 88)

O projeto abre espaço para o fenômeno do consumo e para o signo da utopia tecnológica através de metáforas irônicas. Segundo o pesquisador Simon Sadler, em Archigram, a tecnologia não se aplica da mesma forma que se aplicava nos navios, silos, aviões, produção seriada dos anos 1920. Mas, sim como nas tecnologias ocultas do ar-condicionado, refinarias de óleo, motores, televisões portáteis, equipamentos de *camping*, plástico, *nylon*, bolsas de celofane, dispositivos e conectores, cabos e redes. Archigram estava atualizando o inventário moderno.⁵⁵



Alison e Peter Smithson. Casa do Futuro - The Ideal Home Exhibition. Evento promovido pelo jornal The Daily Mail, em Londres, 1956. [Disponível em: <https://www.pinterest.com/pin/546976317218009504/>] | Alison e Peter Smithson. Planta da Casa do Futuro, 1956. [Disponível em: <http://unalhistoria3.blogspot.com.br/2014/02/casa-del-futuro-alison-peter-smithson.html>] | Alison e Peter Smithson. Casas Eletrodomésticas - The Appliance Houses, 1957-1959 [Disponível em: <http://www.afewthoughts.co.uk/flexiblehousing/house.php?house=165&number=7&total=26&action=between&data=1950%20and%201969&order=keydate&dir=ASC&message=projects%20between%201950%20and%201969&messagead=&photo=3>]



⁵⁵ CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** Barcelona, 2001. p. 45.

Além de Banham que era vizinho de Peter Cook em *Aberdare Gardens* (Londres), os Smithsons são influências diretas para Archigram, mesmo que essas influências não sejam tão referenciais para uma arquitetura pop e, mesmo ainda, que o casal negasse o compromisso com as posturas de Archigram. Interessavam ao grupo, a Casa do Futuro⁵⁶, de 1956 e as Casas Eletrodomésticas (*Appliance Houses* 1957-1959) dos Smithsons. Essas influências foram importantes em vários aspectos, como: o desenvolvimento das cápsulas como protótipo industrial e da técnica de pré-fabricação; na aceitação do plástico como material construtivo; do desenho habitacional fora dos padrões convencionais (do chalé e cabana em madeira pré-fabricados) e de sua organização interna orgânica e fluída.

As cápsulas de Archigram eram uma expressão arquitetônica que deveriam ser inseridas nos moldes da pré-fabricação daquela atualidade. Essas embalagens autônomas, projetadas para uma pessoa ou um casal (motivo de crítica à não inclusão de crianças) deveriam ser adquiridos, montados, consumidos, desmontados, trocados e descartados de acordo com a necessidade de cada indivíduo. As partes deveriam ser produzidas beneficiando-se da ergonomia e da tecnologia dos materiais leves, como o plástico e aço. A tecnologia da produção seriada também era considerada. As cápsulas deveriam estar acompanhadas de uma catálogo de montagem ao estilo faça você mesmo.

“Se acudimos ao verso das páginas da imprensa popular, encontramos anúncios de ampliações de sala de estar ou Kits instantâneos de garagem do tipo faça você mesmo. Vamos aceitar isto, não podemos mais dar as costas ao duro fato de que todos em uma comunidade possuem instintos criativos latentes e que nosso rol será eventualmente dirigir estes instintos em alguma forma tangível e aceitável. O abismo atual entre as pessoas, entre a comunidade e o designer pode ser eventualmente salvado pelo intercambiável kit de partes faça-você-mesmo.” (CHALK, Warren in CABRAL, 2001: 75).

Archigram comprehende bem a cultura pop londrina de seu tempo e a utiliza para apresentar sua arquitetura em quadrinhos. Porém, apesar de todas as influências, a arte e arquitetura pop londrina, assim como os questionamentos sobre a arquitetura, servem como um ponto de partida para Archigram. Não é um ponto de chegada.

Desde a década de 1960, arte e arquitetura estabelecem uma relação dual com a indústria cultural, de proximidades e repulsas, na qual se destaca a necessidade de aproximação de um público não especializado com a obra. (...) após a elaboração dos projetos megaestruturais de *Plug-in City*, *Walking City*,

⁵⁶ “O projeto mais Pop de Alice e Peter Smithson foi a proposta *The House of the Future* (1955-56). Comissionado pelo *Daily Mail* para sugerir o *habitat* suburbano do futuro, esta casa modelo estava repleta de *gadgets* propostos por patrocinadores (por exemplo, um chuveiro-secador-lâmpada solar), mas a sua plasticidade curvilínea era inspirada na imagem ética do filme *sci-fi*, tanto quanto por qualquer imperativo que traduzisse novas tecnologias em formas arquitetônicas.” SEQUEIRA, Maria Luísa Paiva de. **O Minimalismo nas produções Escultórica e Arquitetónica**. Universidade de Lisboa. 2012, 162.

Intergenge City, Underwater City - todos do “mega-ano” de 1964 - voltava suas atenções para dispositivos móveis e ubíquos de interface homem-ambiente, através dos quais gradativamente desaparece a ênfase dada ao desenho total da cidade.⁵⁷

Não só a cidade moderna é um sistema de informação e comunicação, como se integra em uma cultura reduzida, ou em vias de reduzir-se, a nada mais do que um sistema de informação e comunicação. O processo em andamento é o da transformação estrutural da cultura de classe em cultura de massa, isto é, uma cultura cuja grande estrutura é, justamente, a informação. As perguntas que nos fazemos, portanto, são as seguintes: haverá e como será uma arquitetura de massa? A cultura de massa, reduzida a circuito da informação, é conciliável com a historicidade constitucional da cidade? E, em outro plano, é possível uma passagem, nem traumática, nem destrutiva, do sistema da história ao sistema da informação? Na situação atual, parece absolutamente certo que o instituto cidade está destinado a sobreviver, que para sobreviver terá de reformar-se e que é a arquitetura que o deverá reformar, desde que consiga impor a sua ética e a sua lógica disciplinares aos grupos que detêm de fato o poder de decidir a sorte das cidades. É preciso, portanto, que se pare de considerar a arquitetura como uma das “belas artes” e se reconheça que é a primeira das técnicas urbanas, à qual, portanto, cabe toda a responsabilidade da gestão da cidade e de suas transformações. (ARGAN, 1995; 245).

Indústria cultural e cultura de massa - os integrados

Tendo a sociedade jovem como principal alvo de consumidores, a indústria cultural, com suas leis de mercado, técnicas de produção e difusão maciça, já participava tanto da contracultura quanto da arte pop reforçando a ideia da questão da indústria cultural e cultura de massa servirem de análises contextuais da arquitetura e artes nas décadas de 1960 e 1970. Nas décadas anteriores a 1960, o Modernismo atuou com resistência à cultura de massa. Aceitava a produção em massa, mas desejava reformá-la. Um dos maiores colaboradores para esta resistência, figura na imagem do teórico Clement Greenberg, patrocinador do modernismo americano, que publica um ensaio, em 1936, intitulado “Vanguarda e Kitsch”, no qual o crítico apresenta suas profundas reservas diante das tendências que já se instalavam desde a Revolução Industrial, promovendo, na visão de Greenberg, uma degeneração da sociedade. Dessa forma, depositando poder à arte e à arquitetura para promover uma sublimação dos impulsos consumistas, o Movimento Moderno baseou sua produção em um ideal seletivo que restringia a cultura de massa. Criando simpatizantes ao cenário crítico que inaugura, o teórico modernista exerce influência sobre o trabalho dos artistas e por conseguinte, sobre a história da arte modernista que promove a crítica a partir do interior do campo de conhecimento, e defendendo a ideia de que a arte deve partir em busca da especificidade da pureza do meio. Por isso, a arte deve, em geral, estar de acordo consigo mesma.

Revelou-se, então, que a verdadeira e mais importante função da vanguarda não era “experimentar”, mas encontrar um caminho no qual fosse possível manter a cultura em movimento em meio a violência e a confusão ideológicas. Afastando-se

⁵⁷ Ver mais em KAMIMURA, Rodrigo. Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio. Tese (Doutorado FAU) USP, São Carlos, 2010. p. 134. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-05012011-153250/pt-br.php>

completamente, do público, o poeta ou artista de vanguarda procurava manter o alto nível de sua arte, restringindo-a e elevando-a simultaneamente à expressão de um absoluto, em que todas as relatividades e contradições seriam resolvidas ou descartadas. Surgem a "arte pela arte" e a "poesia pura", e o tema ou conteúdo torna-se algo a ser evitado como uma praga. (GREENBERG, 1997)

Este é, aliás, um dos postulados para considerá-la vanguardista. "[...] A essência do modernismo está relacionada ao uso dos métodos característicos de uma disciplina com o objetivo de criticar essa mesma disciplina". Dessa maneira, o que Greenberg⁵⁸ promove, é um olhar unilateral para as especificidades formais da arte, isoladamente de sentidos ou de percepções do público.

Realizar, em oposição à cultura burguesa, a função de encontrar novas e adequadas formas culturais para a expressão desta mesma sociedade, sem ao mesmo tempo sucumbir a sua divisão ideológica e a sua recusa de permitir que as artes justifiquem a si próprias, esta haveria de ser a tarefa da vanguarda. (GREENBERG, 1997).

Para ele a arte de vanguarda estava ameaçada por aquelas ações de cultura popular, designadas pelo próprio, como kitsch.

Não basta hoje em dia, num país como o nosso, ter uma inclinação para a cultura. É preciso sentir por ela uma verdadeira paixão, que dê forças para resistir aos artigos falsos que a todos cercam e são impostos desde o momento em que se tem idade bastante para ler os suplementos de histórias em quadrinhos. O kitsch é ardiloso. São muitos os diferentes níveis em que opera, e alguns destes são elaborados o bastante para colocar em perigo quem busca ingenuamente a verdadeira luz. Uma revista como a New Yorker, que é fundamentalmente um kitsch de alta classe para o comércio de luxo, transforma e dilui uma grande quantidade de material de vanguarda para seus próprios fins. (GREENBERG, 1997).

Entretanto, o entendimento de arte de vanguarda modernista de Greenberg e sua repulsa sobre a cultura de massa são enfaticamente questionadas e renegadas a partir de 1960. A cultura de massa é absorvida como experimento pela Pop Art, que incorpora ao repertório da pintura toda uma série de emblemas da indústria cultural, como os temas, a repetição ou as técnicas gráficas, no que seria uma superação da diferença entre alta e baixa cultura, excluindo a barreira entre arte de elite e de massa.

Contemporâneos da expansão dos objetos descartáveis no cotidiano e da obsolescência programada do produto industrial, os membros do grupo Archigram elevaram a pasta dental ou o copo de papel ao status de objeto paradigmático. (DE SOUZA SANTOS, 2005; 69).

⁵⁸ GREENBERG, Clement. **Pintura Modernista. 1960** in COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001. Disponível em: https://asno.files.wordpress.com/2009/06/greenb_pintmod1.pdf

Ao abordar sobre a informação e a comunicação de massa, Argan, mais cauteloso, chama a atenção para os problemas sobre o bombardeio de imagens distribuídas nas cidades, e às quais as pessoas estão expostas, podendo transformá-los em leitores alienados, passivos. Seria importante achar suas abordagens menos prejudiciais e manter a comunicação dos indivíduos entre si e o meio ambiente. (ARGAN, 1995; 265).

Entretanto, seria um erro considerar a informação de massa, inclusive a informação sonora e visual, como irremediavelmente negativa, alienante, repressiva. Temos exemplos de publicidade de bom nível estético; exemplos de novos produtos cujo emprego não é mais opressivo ou repulsivo; sistemas de sinalização que dirigem (quando observados) o uso correto da cidade. A reportagem fotográfica já é um primeiro instrumento para fazer a história da realidade contemporânea. O fato de que a informação visual e sonora tem tempos muito rápidos não deve ser considerado, a priori, paralisador da avaliação, que porém, deverá adaptar-se a seu ritmo. (ARGAN, 1995; 266).

Em *Apocalípticos e Integrados*, publicado em 1964, em uma etapa pré-semiótica, Umberto Eco, examina o fenômeno da cultura de massa de uma forma original, trazendo conceitos ainda genéricos, mas polêmicos e que marcam presença nos inúmeros debates sobre indústria cultural e a cultura de massa. Eco comenta que a obra de arte contém espaços vazios que aguardam para serem preenchidos. A obra se faz aberta, passível de diversas interpretações efetuadas por intérpretes que, assim, participam da execução da mesma. Ou seja, a obra precisa do intérprete para funcionar. O quanto este intérprete interfere sobre a obra, dependerá, segundo Eco, se ele é um leitor crítico ou leitor ingênuo, de seu posicionamento como sujeito ativo diante da obra e das possibilidades comunicativas da própria obra, cujo propósito deve conter capacidade de decodificação acessível.

Na tentativa de estruturar estas possibilidades de comunicação das poéticas visuais, Umberto Eco expõe seu interesse pela cultura de massa, pela vanguarda e pelo kitsch, o que é confirmado pela presença do linguista italiano nas discussões sobre a indústria cultural e a cultura de massa. Para ele, **apocalípticos e integrados** é uma análise sobre os que recusam [pessimistas] e os que aceitam [otimistas] a cultura de massa. Aqueles que viam a comunicação de massa como anticultura, uma degeneração, uma decadência, eram chamados de **apocalípticos**, representados geralmente por aqueles que consideravam a cultura de forma aristocrática e a comunicação de massa como decadente. E aqueles que acreditavam em uma possibilidade de mediação entre indústria cultural, cultura popular e evoluções artísticas ampliadas para todas as camadas sociais, às vezes de forma passiva e acrítica, eram chamados de **integrados**⁵⁹. Argan, partindo de uma análise teórica de Eco, chama a atenção para a inevitabilidade da inserção da cultura de massa:

⁵⁹ O duelo aqui representado por Greemberg e Eco, poderia envolver outros personagens representativos para a mesma polêmica. Como exemplo de análise para a recepção das vanguardas perante a indústria cultural, Fábio Lopes Souza Santos aborda o embate entre Walter Benjamin e Theodor W. Adorno: "O primeiro encarou o fenômeno como um dado central da atualidade, por mais daninho que fosse para as práticas artísticas e categorias estéticas anteriores, enxergando na nova percepção, "tátil", promovida pelos meios técnicos uma promessa, pois ela poderia abrir possibilidades de intervenção política e cultural. Em sua opinião, a vanguarda não deveria abandonar esta oportunidade a seus inimigos. Com este posicionamento, Benjamin fazia-se porta-voz das vanguardas que pregavam a dissolução da arte na vida. Foi Adorno quem cunhou o termo "indústria cultural": "O riso dos espectadores no cinema (...) pode ser tudo, menos bom e revolucionário", foi sua resposta a Benjamin. Criticava a situação atual por identificá-la com uma nova barbárie: "Ambos (a arte modernista e a indústria cultural) carregam as marcas do capitalismo, ambos contêm elementos de mudança. (...) Adorno desenvolveu uma teoria crítica que, vinculando estética e sociedade, defendia intransigentemente a autonomia estética desde um ângulo pessimista. (Ele reprovava as teses de Benjamin por não trazerem à luz o antagonismo que reside no próprio interior do conceito de técnica, pois pensava que os produtos da indústria cultural, como qualquer

O fato é que o artista - integrado ou apocalíptico que seja - não pode deixar de existir no contexto social , na cidade; não pode deixar de viver suas tensões internas. A economia do consumo, a tecnologia industrial, os grandes antagonismos políticos que delas derivam, a disfunção do organismo social, a crise da cidade, são realidades que não se pode deixar de tomar - mesmo involuntariamente - uma posição. Depois da ultima tentativa de segregação romântica do informal - mas não era ainda um salvamento in extremis no "sublime"? - , a arte não pôde deixar de qualificar-se com relação à produção industrial. Tivemos a arte como superproduto, as correntes visuais cinéticas; tivemos a arte como subproduto, as correntes pop; hoje temos a arte como não-produto, o que é evidentemente, a mais drástica - para usar um termo hoje corrente - das contestações do sistema, porque em um sistema em que tudo se compra e se consome, o que reivindica para si o privilégio de não ser nem vendável, nem comprável é evidentemente algo que se declara irredutível ao sistema. (ARGAN, 1995; 221)

Os meios de comunicação de massa colocou, de forma mais democrática, os bens culturais à disposição de todos e também em circulação uma arte e uma cultura popular, graças às novas tecnologias. Fábio Lopes de Souza Santos, também comenta sobre as transformações causadas pela indústria cultural na sociedade, e suas consequências como novos comportamentos do usuário, aumentando os debates sobre qual posição deveria assumir as vanguardas diante dessa inserção kitsch:

O consumo acelerado de objetos de obsolescência programada e o fluxo inflacionado de imagens materializaram este processo de mudanças ao invadir pela primeira vez o cotidiano de amplas camadas da população. A presença dos objetos perdeu ainda mais seu antigo poder e significado. E sua percepção como metáfora de estabilidade esvaneceu. Os objetos aparecem agora como momentos efêmeros de um processo inexorável, em que "tudo o que é sólido desmancha no ar", convertendo-se em suporte descartável de um fluxo contínuo e acelerado de informações. Mas, detentores de uma carga de informação cada vez maior, os novos objetos técnicos invadiram o cotidiano, exigindo novos comportamentos do usuário. Este deveria continuamente aprender a interagir com a constante emergência de objetos técnicos altamente programados, que o induzia a novos comportamentos. Assim, as diversas ondas de novos "sistemas de objetos e ações" no cotidiano contemporâneo promoveram importantes mudanças na percepção, individual e coletiva. (...) O comportamento dos corpos também passa a ser crescentemente moldado pelos aparelhos, que induzem novas posturas, outros tipos e ritmos de atenção. O usuário obedece às suas diferentes e absorventes solicitações ao dirigir, andar ouvindo walkman ou ao sentar-se e acionar um computador. (DE SOUZA SANTOS, 2005; 71-72).

Nos anos de euforia da cena cultural do pós-guerra, nasce uma arte e arquitetura pop que incluía aos elementos da alta cultura, o novo consumo, a evolução tecnológica, e a publicidade, acentuando as diversidades de atitudes e várias revisões sobre a excelência estética. Veremos que nesse duelo entre apocalípticos e integrados, Archigram se alia aos integrados, nos primeiros seis anos de grupo, devido às suas interpretações da arquitetura como consumo e do interesse em agregar a ela elementos da cultura de massa, já a partir dos últimos oito anos, sua aproximação aos integrados, se dá por seus interesses em

produção em série, trariam impressas a racionalidade da técnica e, portanto, a racionalidade do próprio domínio social." DE SOUZA SANTOS, Fabio Lopes. Da função à ficção. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online)**, n. 2, p. 56-78, 2005. p. 63.

interpretar as cidades como aldeias globais conectadas pela tecnologia e a indústria cultural para a difusão da cultura de massa. Oiticica integra o grupo dos integrados absorvendo uma cultura popular. A cidade de Archigram era a cidade carregada pela cultura de massa e um mundo de imagens em que se viviam imersos. Pareciam não acreditar que essa imersão seria capaz de converter o homem em uma imagem estática e alienada como temia Argan, mas respeitando a dinâmica da vida cotidiana. Como veremos em *Instant City*, acreditavam no desenvolvimento urbano, por meio da dispersão espacial e de uma integração por meio da informação, como afirma Polise Moreira de Marchi:⁶⁰

A rede de televisão, assim como a dinâmica eletrônica do audiovisual, seria o mecanismo capaz de conectar realidades culturais e físicas distintas, aproximando as grandes metrópoles formadoras da cultura urbana às pequenas cidades, construindo um ambiente virtual que se hibridizaria na materialidade das várias escalas de cidade e na efemeridade do período de conexão. (DE MARCHI, 2011; 29).

Podemos assim afirmar, que há em Archigram uma afirmação sobre uma estética do consumo e de uma cultura de massas para a emancipação do indivíduo, “mais do que uma aceitação incondicional e acrítica das novas realidades impostas por uma economia em expansão.” (KAMIMURA; 2009; 09). Como citado anteriormente, o canadense Marshall McLuhan seria a fonte de inspiração para o grupo e muitos artistas e arquitetos da década de 1960, que tentaram dar forma para a aldeia global, resultado do progresso tecnológico, permitindo a possibilidade de se comunicar com qualquer pessoa. Sobre a habitação McLuhan revela: “(...) Como abrigo, a habitação é uma extensão dos mecanismos corporais de controle térmico – uma pele ou roupa coletiva. As cidades são extensões ainda mais amplas dos órgãos corpóreos, visando a atender às necessidades dos grandes grupos. (...)”. (MCLUHAN, 1964; 144).

Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem, de 1964, sugeriu uma forma de análise que se baseia no veículo de comunicação: “o meio é a mensagem”. Os meios de comunicação, são tão importantes quanto qualquer coisa que ele transmite. Eles seriam a própria mensagem: o rádio, a TV, o jornal, mas também a eletricidade, o carro, a roupa, o trem. Aliados aos sentidos - visão, audição, tato e olfato- ajudam o homem a formar o meio ambiente no qual ele vive.⁶¹ Para McLuhan, signos diferentes produzem efeitos diferentes. Em concordância com McLuhan, Archigram investia na tecnologia como uma extensão dos sentidos, definindo-a com poder de unir e dispersar os participantes da cidade, e na importância da comunicação como algo inegável para a arquitetura.

A cultura de massa não tem em si, uma qualificação política - é a única cultura possível em um mundo fortemente industrializado, que por necessidades econômicas e tecnológicas, tem em vista um máximo de padronização ou de

⁶⁰ DE MARCHI, Polise Moreira. *Interface entre cidade e tecnologia: a experiência do espaço tecnológico*. *Urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana*, v. 3, n. 1, p. 27-39, 2011. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/urbe?dd1=4766&dd99=view&dd98=pb>

⁶¹ Segundo ele, o telefone seria extensão do ouvido, o livro da visão, a roda do pé. Esses meios formam uma espécie de segunda natureza, que formaria o próprio homem uma vez que moldam seus padrões de percepção do mundo e de si mesmo. “Isso apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio (...) constituem o resultado do novo estado, introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos. MCLUHAN, Marshall, O meio é a Mensagem. In: *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, São Paulo: Cultrix, 1969. p. 21.

uniformidade dos produtos. É sabido que a cultura de massa se efetua através do sistema de informação e dos seus canais de comunicação. Estes, como simples aparelhos técnicos, podem favorecer tanto os processos progressistas como os processos retrógrados da sociedade. (...) Não é certo que uma sociedade de massa é necessariamente uma sociedade de consumo. A mudança de uma série de produtos é sempre determinada pelo desgaste do produto, mas este desgaste pode ter motivos objetivos ou subjetivos (evolução tecnológica por exemplo (ARGAN, 1995; 261).

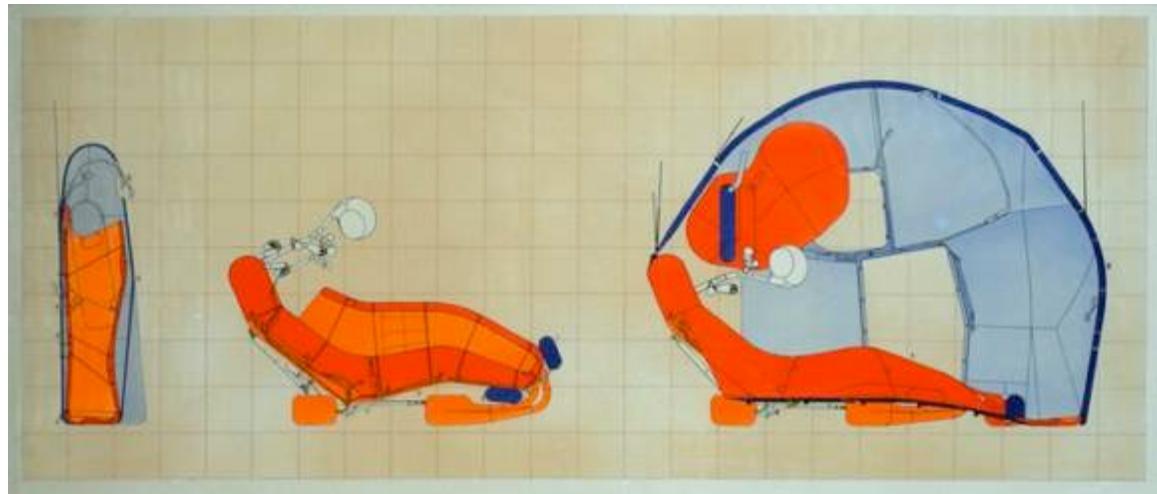
Esse é o contexto de Archigram que soube se apropriar dos recursos disponíveis: os avanços nos meios de comunicação de massa; a “ebulição” da tecnologia aeroespacial (MAIA, 2005;53); o inicio da informática; e a cultura da ficção científica.

Claro, não se podia fingir ignorar que a tecnologia que produzia a motoneta ou o barbeador elétrico era, em última análise, a mesma que, em escala muito diferente, fabricava no escuro a bomba nuclear. Mas se essa tecnologia tinha uma fisionomia escura e ameaçadora, também tinha uma face clara e propícia. Se não era possível deixar de conviver com a ameaça da bomba, era preciso ao menos, desfrutar das vantagens que essa tecnologia oferecia à existência cotidiana. (...) Essas tecnologias ultrassofisticadas caíam como chuva sobre a vida de todos os dias, criavam os gadgets que começavam a povoar as casas burguesas. Começava-se a pensar que a tecnologia não era, em si, nem ruim, nem boa, e que tudo dependia do uso que dela se fazia. (ARGAN, 261; 273).

Da Megaestrutura para a arquitetura efêmera

Cushicle e *Suitaloon* de Webb, *Ideas Circus* de Cook, *Instant City* de Cook, Crompton e Herron, ou noções como *Piped Environment* de Crompton ou a “floresta cibernetica” de David Greene vão examinando a relação do homem com a tecnologia em situações cada vez mais efêmeras, transitórias e híbridas, apontando para uma progressiva desmaterialização e fragmentação da arquitetura na natureza e na paisagem, e um questionamento dos limites entre arquitetura e tecnologia. (CABRAL, 2001; 08).

Seguindo a influência da era espacial, em 1966, Michael Webb desenvolve o projeto “*Cushicle*”, um módulo de sobrevivência individual completo, portátil e estruturado em equipamentos eletrônicos, em um invólucro inflável. Como uma extensão do corpo, *Cushicle*, foi elaborado com flexibilidade e pequenas dimensões para o ser humano carregar e acoplar à outras estruturas como na *Plug-in-city*. Dois anos depois, Webb continuou a trabalhar no projeto buscando seu aperfeiçoamento. Esses estudos deram origem ao “*Suitaloon*”, um traje de material inflável, dotado de necessidades básicas além de comida, água, rádio e TV.



Archigram - Michael Webb. *Cushicle*: Variações de uso, 1966. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=92>] | Archigram - Michael Webb. *Cushicle*: Elevação lateral, 1966. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=92>].

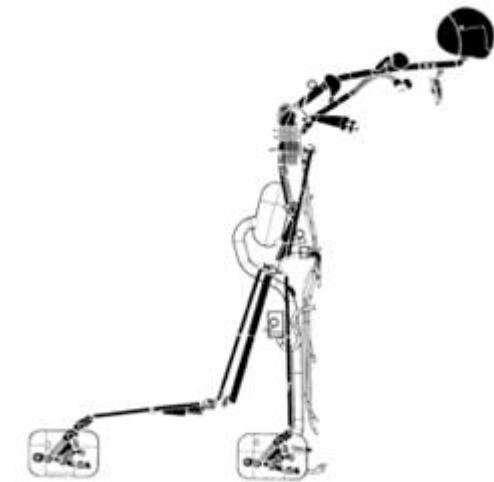
Outros arquitetos desse período também interpretavam o material inflável como uma possibilidade potente para a arquitetura.⁶² Uma outra contribuição muito importante que este projeto inaugura é a concentração do projeto da habitação sobre o corpo individual, resultando na desmaterialização da habitação. Um casa completamente portátil. Fabio Duarte⁶³ comenta: “Com esse equipamento o usuário poderia dormir, caminhar e se conectar com a megaestrutura informacional das cidades. Chegou-se assim à máxima desintegração da casa e sua inevitável localização fixa no espaço”. (DUARTE, 1999; 104).

A partir da sexta edição, as explorações do grupo se deslocam gradualmente do mega-edifício para o micro entorno,⁶⁴ explorando situações de projeto cada vez mais efêmeras, menos “tectônicas” e centradas sobre os delicados limites entre tecnologia e arquitetura. Há, de certa forma, um retorno para

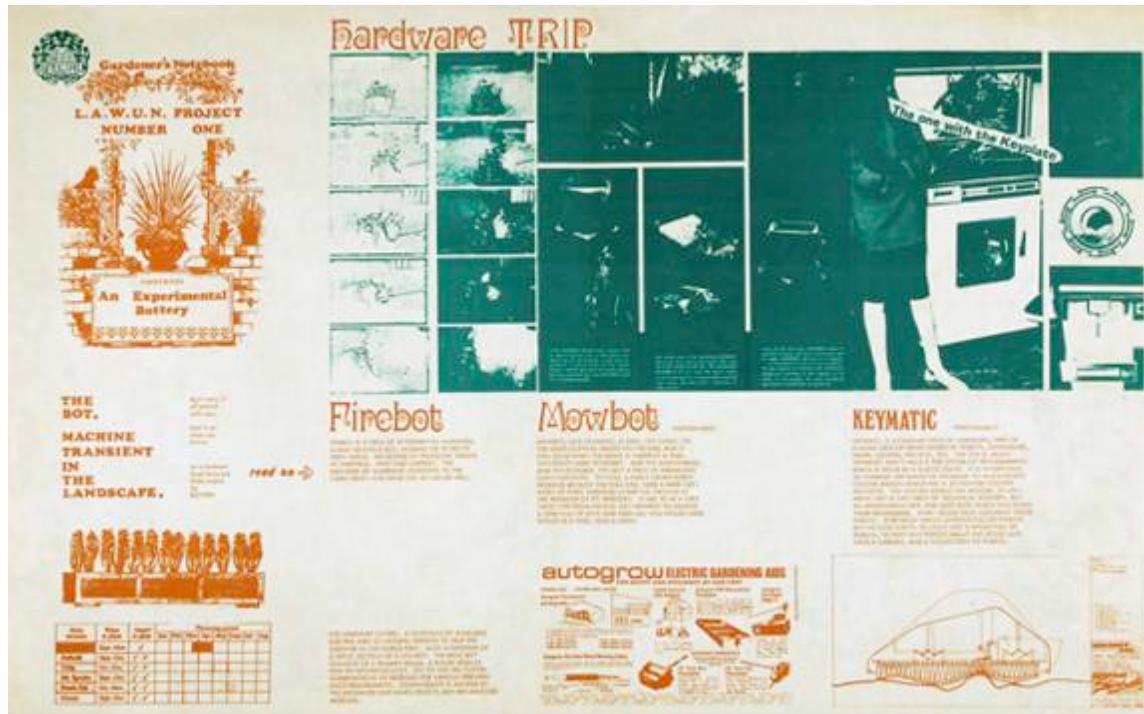
⁶² “Nylons, plásticos, resinas, acrílicos, envolveram nossos contemporâneos em um turbilhão coloridíssimo e alegre de coisas que se pegam, se usam e se jogam fora sem pensar. [...] O polietileno transformou todos em astronautas, mudaram nossas experiências em termos de transparência, de luminosidade, de reflexo, de adesividade: infinitas ações que julgávamos impossíveis, estão agora ao alcance de todos.” ARGAN, L. C. *História da Arte Como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra - 3^a edição - São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 275.

⁶³ DUARTE, Fábio. *Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital*. FAPESP: Editora da Unicamp, São Paulo, 1999.

⁶⁴ “Em Drive-in housing, de 1964-66, [...] o automóvel, máquina tornada extensão do corpo, passa a ser percebido como micro-habitat e/ou como ferramenta para um macro-habitat: cinemas drive-in, casas móveis, parafemálias, carros que transformam-se em caravanas ou barcos, portas automáticas de supermercados, trailers, etc. Se você toma o carro, este pode ser um símbolo de status, objeto viril [...] mas também um ambiente móvel que pode ser plugado a uma estação drive-in, tornando-se uma extensão do mesmo [...] americanos já possuem isto com suas casas móveis – que são como caravanas, porém maiores [...] o carro que leva você da cidade ao litoral também contém equipamento idêntico: rádio hi-fi, gravador cassete Ford T-bird, aquecedor, refrigerador, telefone,



a natureza e uma aparente preocupação ecológica, que no caso de Archigram, se aproxima da *Land Art*. É o caso de *Instant City*, que propondo a desintegração da cidade, leva o grupo ainda a desenvolver outros dois projetos: *L.A.W.U.N. project number one*, de 1969 e *L.A.W.U.N. project number two*,⁶⁵ de 1970.



Archigram - David Greene. Archigram magazine nº 09, página 11, 1970. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=104&src=mg>] | Envelope com sementes. Archigram magazine nº 09, página 11, 1970. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/magazine.php?id=104&src=mg>]



geladeira, assentos confortáveis.” KAMIMURA, Rodrigo. **Multiplicidade Versus a “Imagem” da Multiplicidade: Um Olhar Sobre o Projeto do Grupo Archigram para a “Plug-In City”**. Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, v. 11, n. 2, 2012. p. 20).

⁶⁵ L.A.W.U.N.: Abreviação de Local Available World Unseen Networks (“Redes globais invisíveis disponíveis localmente”). Segundo Cláudia Piantá Cabral, há um trocadilho da sigla do projeto com o termo lawn (do inglês “relva”) refere-se a uma paisagem bucólica altamente informatizada. Os dois projetos integram o Gardener’s notebook (“Bloco de notas do jardineiro”). Gardener’s notebook e L.A.W.U.N. foram inicialmente publicados em Architectural design e republicados em Archigram 9 (1970).

“A novidade da edição do magazine era um pacote de sementes Night Scented Stock, que acompanhava cada exemplar. O desenho da capa referia-se a L.A.W.U.N. number one – an experimental bottry, idealizado por David Greene. Bottry era também um trocadilho com bot (larva) – ou ainda robot (robô) – e battery (que aludia a uma “bateria” de máquinas) e sugeria que o mecanismo de funcionamento de todos os equipamentos do projeto seria invisível (ou subterrâneo), ou seja, o importante seria o conforto propiciado por uma infraestrutura informacional responsável por atender todo o sítio. Na descrição inicial do projeto, lê-se: a foto deste homem próximo ao rio sintetiza todas as influências que produziram este projeto.” CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica**. Barcelona, 2001.

Neles, não há sequer desenho ou projeto de coisa alguma que se assemelhe a uma edificação. A ideia de universidade invisível, aponta a nova discussão do grupo rumo à imaterialidade, sem proposições projetuais, mas propostas de proximidades entre homem, tecnologia e natureza. Assim, toda a estrutura urbana começou a se desintegrar, tornando cada elemento tecnológico em instrumento arquitetônico, não importando sua escala. Archigram “desmaterializava” a arquitetura: apenas fotografias e alguns conceitos vagos, tornando-a mais fluída com a ausência de limites, instável, marcada pela constante mudança e pela ação que passa a ser um valor em si mesma. A forma seria algo transitório, e o transitório como resultado do acontecimento (experiência corporal e uma infinidade de trabalhos de arte e arquitetura que propõem espaços e objetos para interação. Sobre a Universidade invisível desenvolvida em *L.A.W.U.N. nº 02*, Kamimura resume:

Ressalta-se, na verdade, a importância da construção de uma matriz informacional, como em um computador. A partir desta base infraestrutural é que se configuram as novas atividades e eventos, moldáveis conforme as necessidades de cada usuário para cada ocasião, o que tornaria o espaço servido, livre das limitações impostas por formas ou paredes. “Uma estrutura esperando para ser utilizada ou continuada. A coisa mais próxima de uma aldeia, cidade ou edificação que deveria ser permitida”. (KAMIMURA, 2009; 20).

(...) Mas a cidade - dizia Marcilio Ficine - Não é feita de pedras (hoje, teria dito de plástico), é feita de homens. Não é a dimensão de uma função, é a dimensão da existência. (...) Por mais que tenda a tornar - talvez por um secreto complexo de culpa - esta cidade transparente, filiforme, um reticulado quase invisível, a tecnologia moderna continua sendo, e será sempre, um espaço visual, um espaço que poderia ser organizado como sistema de informação. (...) Há uma cidade de grandes estruturas que tem, necessariamente, uma duração de anos ou de séculos. E há a cidade de um dia, a cidade que dá a imediata impressão de ser feita de imagens, de sensações, de impulsos mentais, a que realmente vemos e que não é dada pelas arquiteturas imóveis - e que talvez não existirão mais ou que serão estruturas distantes e quase invisíveis -, mas pelos automóveis, pelas pessoas, pelas infinitas notícias que são transmitidas através da publicidade e dos outros canais de comunicação. (ARGAN, 1995; 223).

Para Otília Arantes, o grupo era, naquela década, a expressão máxima de projeto antiarquitetônico.⁶⁶ Essa ausência da definição do ambiente ou a existência do ambiente transitório é possível graças a revolução tecnológica e com ela os aparelhos eletrônicos cada vez mais portáteis, que transformariam o meio urbano fixo e estático em cada vez mais instantâneo, e vivo.⁶⁷ Em Archigram 09, havia o texto: ‘A arquitetura não precisa ser permanente’, insinuando o

⁶⁶ ARANTES, Otília. *O Lugar de Arquitetura Depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 59.

⁶⁷ Cláudia Plantá C. Cabral cita o interesse de Archigram pelo Software e o abandono do hardware. “O conceito de software alude diretamente à natureza amórfica da informação elétrica. O software é algo mutável, configurável, personalizável, flexível. Esta é a razão pela qual Archigram passa a abandonar progressivamente o conceito de hardware. Assim como um programa de computador, uma paisagem altamente informatizada como a de L.A.W.U.N. não mais dependeria do hardware, sua carapaça, ou seja, a cidade, o edifício. A dependência espacial do objeto estava associada com

interesse do grupo em exaurir cada vez mais a permanência da arquitetura e valorizando o que é essencial e que funciona na prática, sem compromisso ideológico, objetivando o ambiente efêmero apoiado nos *hardwares* portáteis. A partir da metade dos anos 1960, essa descrença em valores imutáveis se estende a todas as áreas: a arte, a história, a política, a filosofia, etc.



A foto deste homem próximo ao rio sintetiza todas as influências que produziram este projeto. O ambiente transitório não-especializado é possível graças ao desenvolvimento de sofisticados *hardwares* portáteis. Aqui ele está sentado com sua TV, caixa térmica, automóvel, tudo perfeito, curtindo o momento. E quando tudo for levado embora, não haverá nada que possa dizer que esteve lá, exceto uma porção de grama achatada e talvez uma marca de pneu, uma pegada. (COOK, 1973; 112 in CABRAL, 2001: 31).

A partir de *Cushicle & Suitaloon*, a tecnologia parece ser uma alternativa não apenas para o desenvolvimento da arquitetura, mas uma alternativa da própria arquitetura, aludindo à natureza amorfa da informação elétrica, que é constituída por softwares flexíveis e mutáveis, questionando a real necessidade de espaços fixos e limitadores de ambientes físicos, o espaço concreto de habitação, vivência, produção, tráfego, etc. Se antes, afirmado em *Control and Choice* que o tempo de lazer se adquiriria com as facilidades das megaestruturas, agora seriam os experimentos tecnológicos o redutor de estresse mental e físico, libertando as pessoas para o prazer. Máquina e tecnologia estavam começando a responder a nossas demandas psicológicas promovendo uma simbiose entre o homem e o artefato.

David Greene: L.A.W.U.N. projeto nº. 1, 1969. [Disponível em: COOK, 1973, p. 112.]

Essa paisagem bucólica aludia mais a uma revolução tecnológica do que propriamente arquitetônica, visto que, a mesma só seria possível com o desenvolvimento necessário das redes de informação e dos aparelhos elétricos. As consequências dessa revolução, porém, implicariam na transformação do meio urbano, onde cada vez mais o *software* prevaleceria sobre o *hardware*. Tudo é mais instantâneo, e vivo, do que estático; uma espécie de delírio pós-

limitação, ao passo que a dimensão temporal do ambiente vislumbrava possibilidade, multiplicidade. CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** Barcelona, 2001. p.31.

urbano, em que se tornou possível a vida livre das massas edificadas, dependendo-se apenas das redes informacionais. Um paraíso servido, confortável e domesticado. (KAMIMURA, 2009; 19).

Segundo Cabral, em *L.A.W.U.N*, a ausência total de projeto vem da na análise sobre as fotografias de Richard Long e Sally Hodgson concluindo que as atividades humanas passariam a depender cada vez menos de espaços rígidos e funcionais, substituindo assim o determinismo das megaestruturas, pela incerteza que permearia os últimos projetos de Archigram. (CABRAL, 2001; 32).

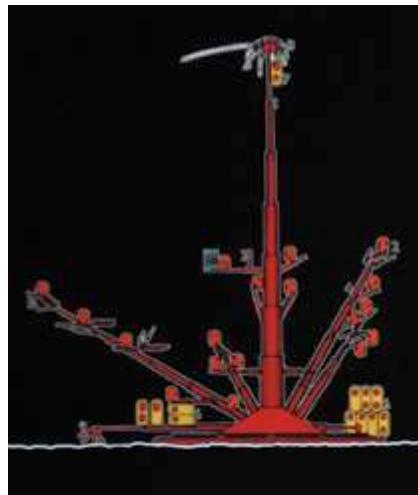
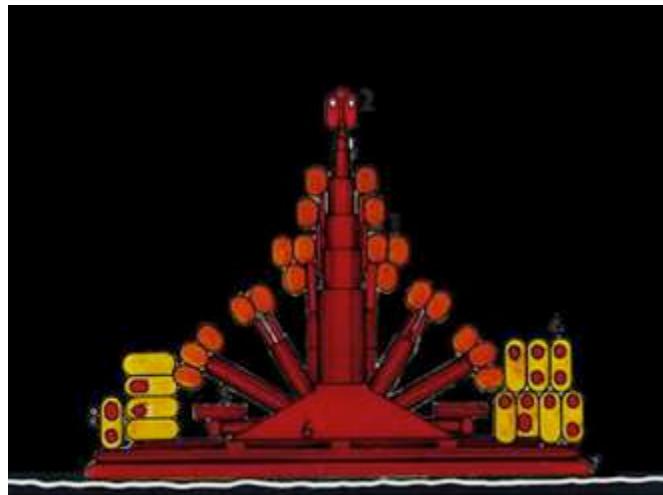
Eu estava olhando para algumas fotografias de Richard Long – recortes em grandes áreas gramadas – e elas me pareceram obras de arquitetura, embora eu tenha sido previamente informado de que as mesmas deveriam ser lidas como obras de arte. Eu estava interessado em saber o porquê de elas parecerem obras de arquitetura. (GREENE, 1971;200 in CABRAL, 2001; 32).

A contracultura em Londres parecia permitir que tivessem como princípio a liberdade e a constante mutação até mesmo pelo seu caráter de transformação contínua urbana e cultural que aqueles anos oferecia à cidade. Assim, a arte, a música, a literatura e a arquitetura eram territórios livres, cheios de criação e experimento, provocações e subversões. Torna-se difícil, para o enfoque que se deu a essa pesquisa, tratar a cultura *underground* e/ou a contracultura de Archigram ou talvez, até de Londres, como partes separadas e autônomas de uma análise sobre o pós-moderno. Ali, o momento de contracultura e era pós-moderna pareciam fazer parte de um mesmo sistema. Por isto, os dois âmbitos eram, em verdade, o mesmo âmbito. Archigram, assim como vários outros personagens londrinos importantes nos anos 50 e 60, construíram uma identidade e interesse social (ainda que nem tanto político, no caso do grupo) bastante amplos, sem uma hierarquia tão definida. Tratava-se de uma transgressão arquitetônica. Não de uma transgressão que propunha a supressão da norma vigente para a instauração de outra, que se acredita ser melhor, mas apenas uma forma de raciocínio arquitetônico particular, próprio.

Por mais que o grito lançado por Peter Cook chamando a nova geração de arquitetos a rejeitar a arquitetura moderna, essa supressão acontecerá a partir da sétima edição do grupo com o tema “Além da arquitetura” (*Beyond Architecture*) e depois, nas cidades instantâneas - cidade à deriva, como um evento tecnológico móvel que deriva sobre espaços subdesenvolvidos.

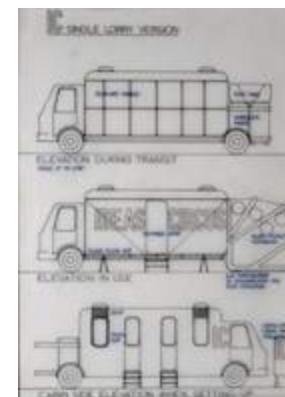
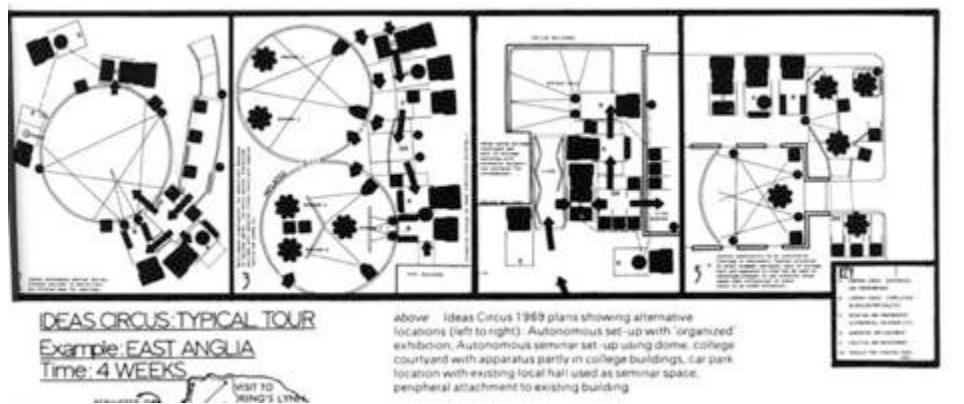
Dos projetos antecedentes a *Instant City*, aqueles que mais o influenciaram foram: é *Blow-out Village* de Peter Cook, publicado pela primeira vez em *Woman's Mirror*, Londres, Setembro de 1966. Consistia de uma aldeia móvel, estilo *pop-up*, instalada sobre uma base com um mecanismo em forma de mastros radiais hidráulicos, retráteis e ampliáveis (reduzindo sua dimensão em até ¼ de seu tamanho original), que içavam as cápsulas habitacionais em suas pontas. Um domos pneumático transparente cobrindo e protegendo toda a estrutura da aldeia, criando um microclima e servido de suporte para projeções de imagens. Esse jogo de estruturas, permitia deslocá-la a qualquer lugar onde fosse necessária, seja para habitações de emergências, para vivendas operárias em locais remotos, para centros de lazer à beira mar ou em apoio a feiras e festivais.⁶⁸

⁶⁸ CABRAL, 2001; 214.



Archigram - Peter Cook. Sequências Blow-Out Village, 1966. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=89>]

Outro projeto que antecedeu e foi precioso para Instant City, foi o *Ideas Circus*, de 1968, que consistia em um pacote, autônomo ou dependente de estruturas existentes, de cinco ou seis veículos articuláveis e ampliáveis, contendo material necessário para a execução de atividades culturais, que faziam circular informações em forma de seminários, conferências, cursos ou exposições, na intenção de se transformar em uma grande máquina móvel de agitação cultural, recriando o universo lúdico do circo.⁶⁹

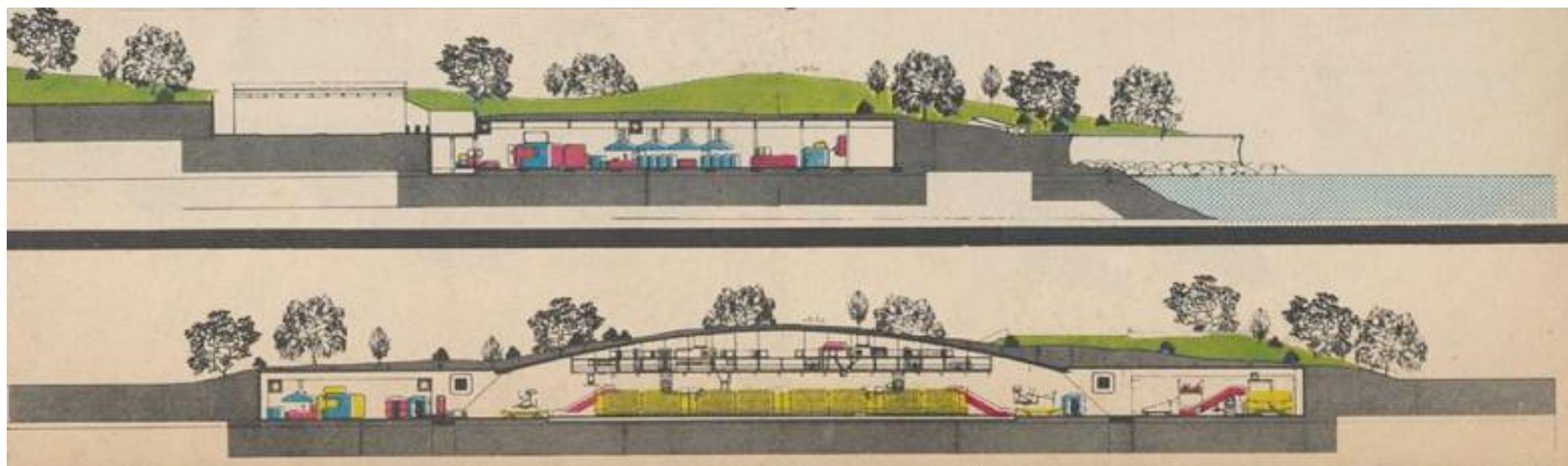


Peter Cook. Ideas Circus, esquemas de organização e modelo. Páginas do magazine Archigram 8, abril de 1968. | Archigram - Peter Cook. Single Lorry Version, 1968. [Disponíveis em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=113>].

⁶⁹ Iden, 217.

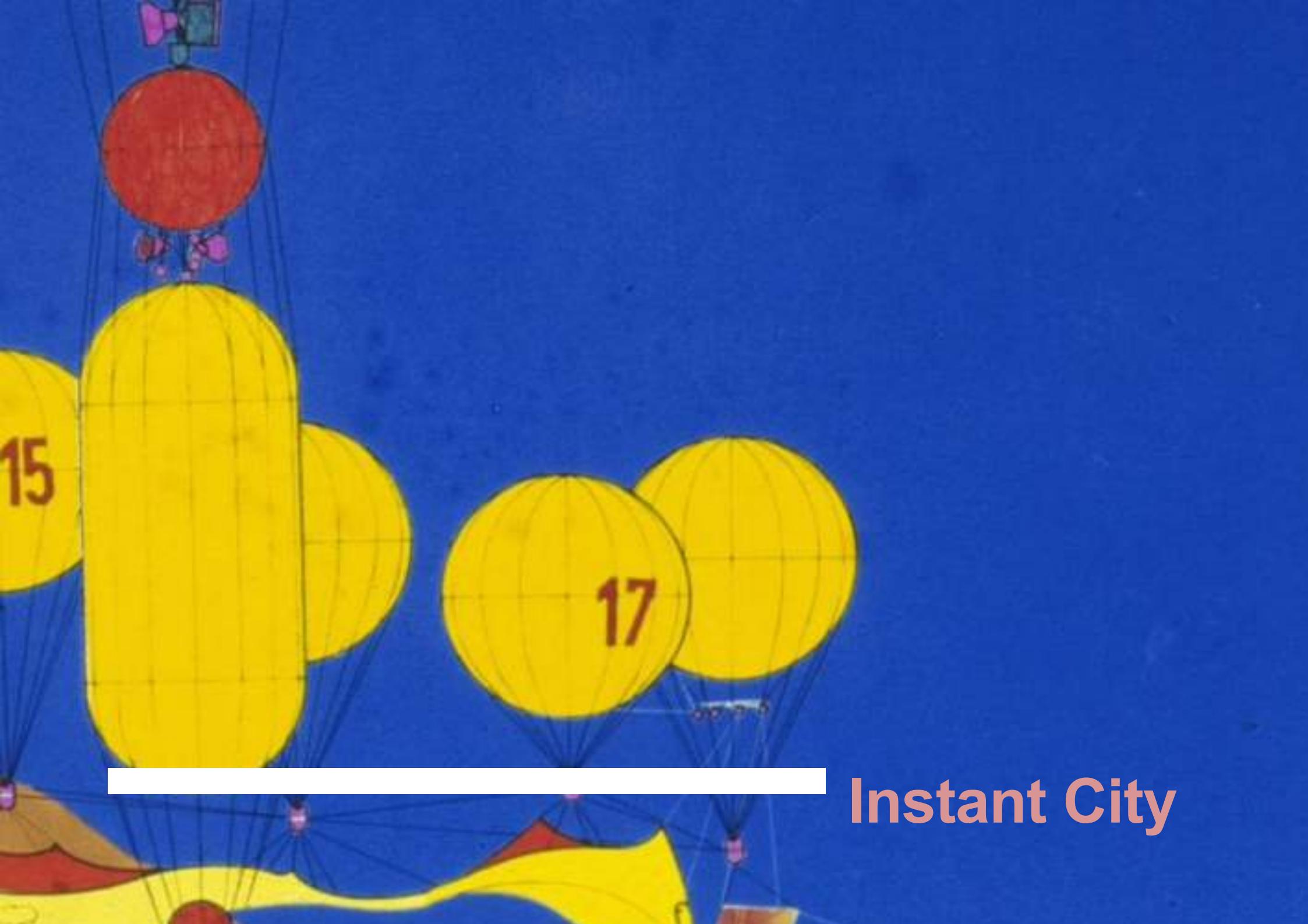
Blow-out Village, *Ideas Circus* e *Instant City* tem em comum a expressão do interesse coletivo do grupo pelo estado nômade dos equipamentos urbanos. *Instant City* é um projeto em evolução que agrupa itens e sofre mutações ao longo dessa evolução.

O grupo alega que em um determinado momento de desenvolvimento do projeto, recebeu o convite para a montagem de um kit estrutural de eventos para a *Documenta de Kassel* em 1972, contemplando arte, evento e teatro, e colheu *feedback* de ideia e técnicas para uma possível aplicação no projeto para a instalação de entretenimentos para Monte Carlo [1970-1971], que intercalava estruturas móveis e efêmeras advindos do kit *Instant City* com a arquitetura invisível e subterrânea, mantendo a aparência natural externa da própria paisagem e topografia do terreno. Traduzindo o que Cláudia Piantá chama de “a superação da forma pelo acontecimento em arquitetura edificada: a massa construída, o edifício em si, já não era o foco das discussões do grupo. (...) Uma arquitetura feita do evento ao invés do envelope. Então por que não esquecer o envelope?” (CABRAL, 2002; 21). O projeto para Monte Carlo, confirma novamente o fim da megaestrutura. A arquitetura torna-se uma superfície.



Archigram: Monte Carlo *Entertainments Centre* (cortes), Mônaco, 1970-74. [Disponível em: SADLER, 2005a, p. 168-169].

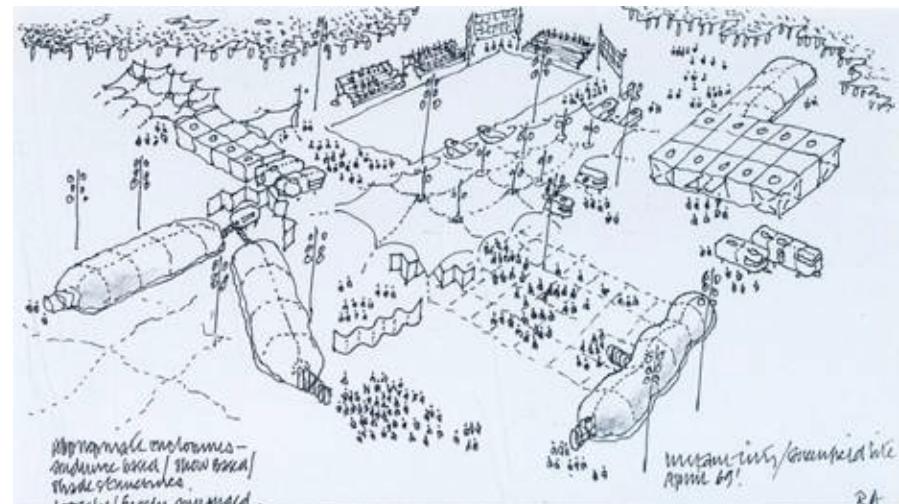
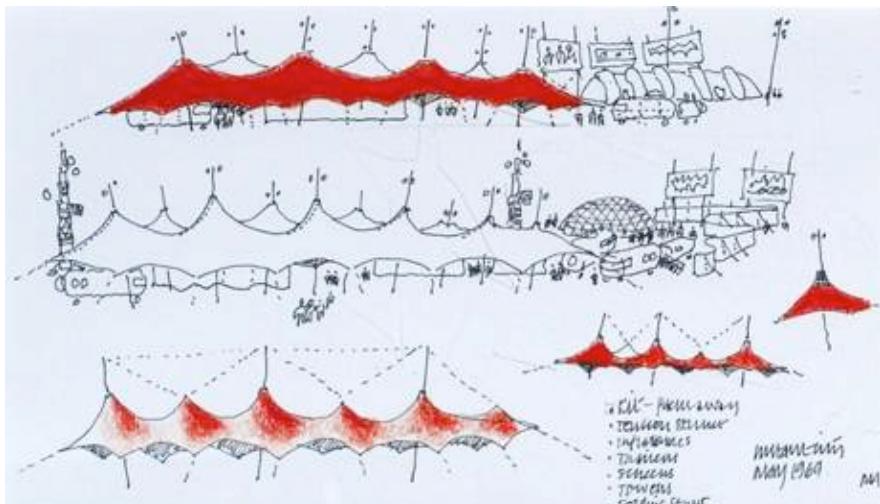


A vibrant illustration of a hot air balloon festival against a deep blue sky. In the foreground, a large yellow balloon with the number '17' is prominent. To its left, another yellow balloon has the number '15'. Further left, a red balloon with a small basket and a bow is visible. The bottom of the image shows the colorful canopies of several other balloons in shades of yellow, red, and orange. A thick white horizontal bar spans across the middle of the image, partially obscuring the balloons.

Instant City

Arquitetura como evento, cidade como informação.

Em 1968, com o apoio financeiro do *Graham Foundation for Advanced Studies in Art* de Chicago,¹ o grupo Archigram se encarrega de desenvolver o projeto *Instant City*,² uma proposta efêmera e aberta para possibilidades, que consistia na elaboração de uma arquitetura como evento em uma metrópole itinerante, que deveria conciliar naturezas humanas conflitantes. O objetivo principal era de promover mudança sem eliminar a preservação/tradição e experimentar a agitação da vida urbana sem sair do subúrbio.³ Esse projeto foi desenvolvido principalmente por Peter Cook, Ron Herron e Dennis Crompton de 1968 e 1970, entre Inglaterra e Estados Unidos.⁴ A apresentação em forma de arquitetura divertida, permanece em uma proposta efêmera de uma cidade evento sem arquitetura, uma cidade como informação.



Archigram. Esboços de Ron Herron para *Instant City*, 1969. Disponível em <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>.

¹ Fundação Graham, fundada em 1956, é uma Fundação de Estudos Avançados em Belas Artes que procura apoiar projetos que fomentam o desenvolvimento e intercâmbio de ideias diversas e desafiadoras sobre arquitetura e seu papel nas artes, cultura e sociedade. Ver: <http://www.grahamfoundation.org/>.

² Participaram do projeto os arquitetos: Peter Cook, Dennis Crompton, Ron Herron e Gordon Pask (Colaborador). Publicado pela primeira vez como: *Archigram Group, Instant City, Architectural Design*, maio de 1969, pp. 276-280.

³ DUARTE, Fábio. **Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital.** FAPESP: Editora da Unicamp, São Paulo, 1999. p. 101

⁴ Se as versões americanas de *Instant City* exploravam os não-lugares urbanos, como por exemplo um cruzamento de autopistas em Santa Mônica, suas versões europeias tem mais relação com a infiltração em espaços metropolitanos cujo sentido econômico se transformou, e onde existe razão para engendrar novos usos, e oportunidade para exercitar estratégias de infiltração (CABRAL, 2001; 228). Os desenhos foram desenvolvidos para precisamente, entre Londres e Los Angeles. Herron e Chalk atuam como professores visitantes na Califórnia (*University of California, UCLA*, 1968-69). Nessa ocasião, também Cook visita os Estados Unidos para ministrar um curso de desenho urbano em companhia de Ron Herron e Arata Isosaki, na mesma UCLA. Esse tipo de interação com a realidade americana já estava presente no grupo Archigram através dos projetos que Greene e Webb, desenvolveram nos Estados Unidos, a partir de 1965. CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** Barcelona, 2001. p. 213.

Segundo Fábio Duarte (1999), mesmo com a origem da globalização dos meios de comunicação, o moradores das pequenas cidades poderiam sentir-se isolados dos grandes centros onde tudo acontecia. *Instant City*, como uma cidade visitante, efetuaria o papel de suprir essas necessidades instalando uma rede de informações abrangendo algumas cidades que se conectariam entre si, no momento em que o evento arquitetônico ocorresse. (DUARTE, 1999; 107)



Archigram em essência queria celebrar o lado otimista da vida pós-guerra: a Grã-Bretanha de feiras de diversão, moda, fermento criativo nas artes do espetáculo. No primeiro estágio das operações da *Instant City*, que foram simuladas na Inglaterra e posteriormente em Los Angeles nos EUA, o projeto se iniciava com cerca de vinte veículos (entre caminhões, reboques e Trailers) e dirigíveis que carregavam todos os equipamentos necessários ao evento. Trazida “por terra ou pelo ar, e montada de acordo com as exigências de cada atividade programada com o máximo de flexibilidade que o sistema *kits-of-parts* permitia”. O grupo desenvolveu esses kits com detalhamentos técnicos e os vários aparatos e utilidades “inventados” – como os Info Gonks, *Idea Circus*, *Soft Scene Monitor*, *Village Scale Kit*, etc. – fizeram de *Instant City* mais um conceito do que propriamente um projeto.”(KAMIMURA; 2009, 17).

Archigram - Ron Herron, Dennis Crompton, Peter Cook. Instant City - Rupert IC2 , 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>]⁵.

Entre as proposições do programa, um dos objetivos seria agrupar informações, traçar o itinerário e mapear os equipamentos existentes entre as comunidades que participavam do evento, que pudessem ser integrados ao “sistema informacional” urbano proposto e que fossem capazes de se articularem

⁵ No desenho com dirigível 'Rupert', uma grande mudança na Cidade instantânea foi articulada em primeiro lugar: o sentimento crescente de mudança-a-infiltração. A "cidade" está rastejando em edifícios semi-acabados, usando a loja de tecelagem local, showrooms de gás e berma, bem como o mais sofisticado set-up. E não é um animal que rasteja misterioso: o caminhão "sanguessuga", que é capaz de subir qualquer estrutura e serviço dele: com a possibilidade resultante de 'escutas' toda a cidade, se necessário. Gentilmente então, o projeto se dissolve da mecânica simples ou hierarquias de 'estruturação' e como os objetos. (ARQUIGRAM in COOK, 1972)

de maneira dinamizadora para o espaço urbano existente, potencializando a interconectividade.⁶ Para isso, o programa faria também a coleta de informações sobre o itinerário das comunidades e dos equipamentos urbanos, que poderiam ser úteis e agregáveis para o projeto: clubes, rádio local, universidades, etc. Vários estudos em implantações e desenhos foram desenvolvidos com esse fim. Os elementos de construção eram peças infláveis como os balões e dirigíveis, ou mesmo simples tendas coloridas, assim como um circo. Já os componentes eletrônicos seriam sistemas de exibição audiovisual, como televisores, caixas de som, expositores e póticos de iluminação.



Archigram. *Instant City* - mapeamentos e projeções para instalações na cidade, 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

Diziam: “Isso envolve o território teórico entre o ‘hardware’ (ou o desenho de edifícios e lugares) e ‘software’ (ou o efeito de informação e de programação sobre o meio ambiente). Teoricamente também envolve as noções de dispersão urbana e o território entre entretenimento e aprendizagem”⁷.

Sua realização estruturava-se em onze passos, que seriam:

⁶ DUARTE, 1999; p. 101.

⁷ *This involves the theoretical territory between the ‘hardware’ (or the design of buildings and places) and ‘software’ (or the effect of information and programming on the environment). Theoretically it also involves the notions of urban dispersal and the territory between entertainment and learning.* Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>.

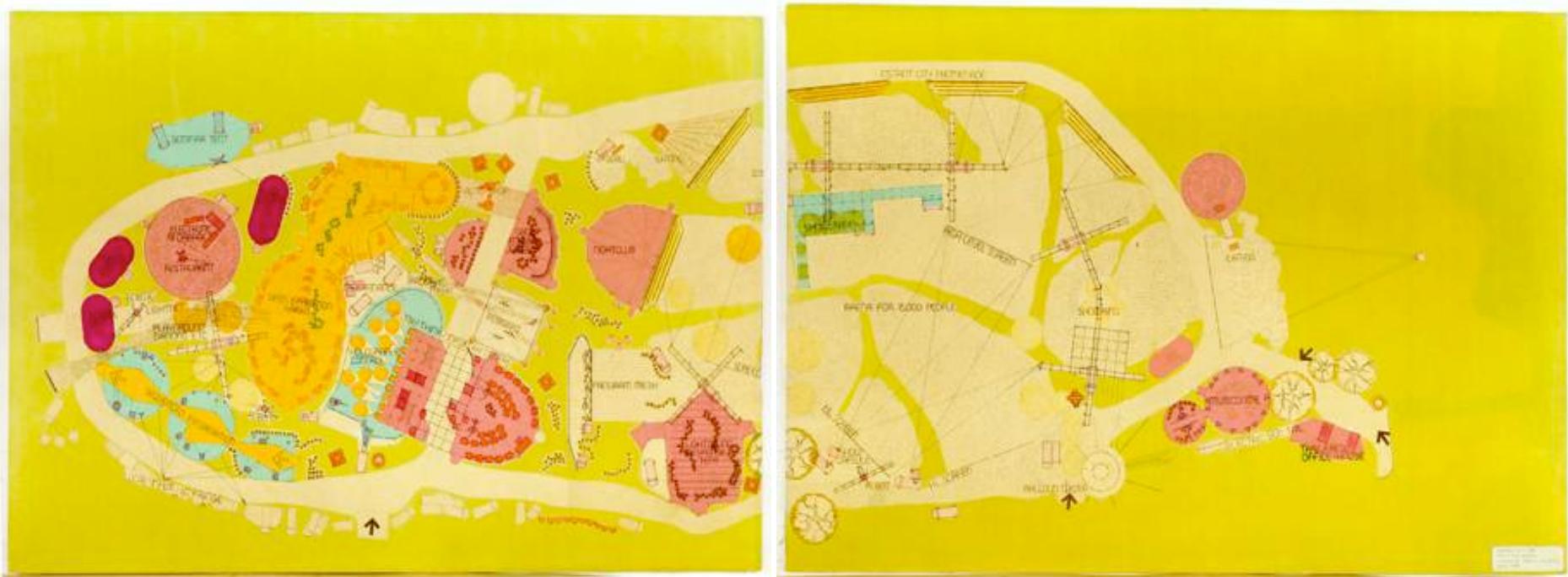
Sobre isso, Claudia Piantà Costa Cabral analisa: “Necessariamente, envolve um território conceitual que, na terminologia de Archigram, situa-se entre a noção de Hardware, entendida como desenho de edifícios e lugares, e a noção de Software, ou programação de sistemas, entendida como agenciamento de dispositivos técnicos não arquitetônicos, mas que condicionam a aparência e a experiência do ambiente. E nesse sentido, a justificativa do projeto menciona Las Vegas, e indica a fascinação pela ideia de um entorno que pode ser criado simplesmente com a corrente elétrica: “durante o dia o hardware é nada, mas à noite, as luzes combinadas à projeção cinematográfica podem fazer de todo um lugar uma cidade, onde não existe nenhuma”. CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** Barcelona,2001. p. 226.

- 01 - Carregamento do material nos veículos;
- 02 - Reboque para os locais escolhidos e descarregamento de equipamentos;
- 03 - Montagem das estruturas-suporte. De acordo com o mapa e as características locais, coletados antes da chegada da cidade instantânea, por visitas de técnicos especializados - uma equipe de topógrafos, eletricistas, etc. Nessas visitas, estudam a possibilidade de converter um edifício em desuso na comunidade escolhida em uma coleção de informações;
- 04 - Conexões telefônicas e televisivas, utilizando as redes locais existentes;
- 05 - Ligação com as atividades existentes na cidade. Eventos, exposições e programas educacionais são fornecidos, em parte, pela comunidade local e, em parte, pela agência promotora do evento. Além disso, o uso principal constitui-se de elementos locais periféricos: feiras, festivais, mercados, sociedades, com trailers, barracas, displays e pessoal que se acumulam nas redondezas do evento. O evento de Instant City pode ser uma junção de eventos que ocorreriam separadamente no distrito;
- 06 - Intercâmbio informacional com outras cidades; Execução do evento com estadias da 'cidade' por um período limitado;
- 07 - Desmontagem do evento;
- 08 - Partida dos veículos. Em seguida, ele se move para o próximo local;
- 09 - Manter as conexões ativas. Depois de um número de lugares visitados as estações retransmissoras locais continuariam ligadas entre si por telefone fixo formando uma comunidade;
- 10 - Instalação de uma matriz de comunicação da cidade instantânea que articulariam eventualmente, por esta combinação de eventos físicos e eletrônicos, perceptivas e programáticas e à criação de centros de exibição local, um 'City' de comunicação pode existir, a metrópole da rede nacional;
11. Kit permeável. O projeto defende a ideia de que, provavelmente, elementos que viajam de cidade em cidade, modificariam ao longo de um período de tempo, permitindo a permeabilidade cultural de cada lugar. (DUARTE, 1999; 100).

Segundo Fábio Duarte. A cidade instantânea seria a "metametrópole informacional". A interligação das "metametrópoles" e a simultaneidade dos eventos eram condizentes com uma era caracterizada pelas transmissões via satélite, pela televisão e pelo rádio. Nem cápsulas, nem megaestruturas.

A "passagem" da *Instant City*, portanto, além de criar um grande acontecimento que ficaria registrado apenas no tempo, ao partir, deixaria toda uma infraestrutura montada pronta para conectar-se a uma rede de informações que, entrecruzada a outras redes, constituiriam uma espécie de cosmópole informacional. Para Duarte, *Instant City* pode ser apontada como uma Metametrópole: a metalínguagem da metrópole contemporânea [...] Depois de desmontada, deixa as suas conexões e o que criou: a metametrópole informacional [...] Archigram entendia a cidade como uma teia de troca de informações propiciada pelos novos meios [...] no final, seus projetos, como *Instant City*, chegaram quase que à imaterialidade: transformaram-se no *design* de suas ideias, no *design* de estruturas de informação. (DUARTE, 1999; 107-108).

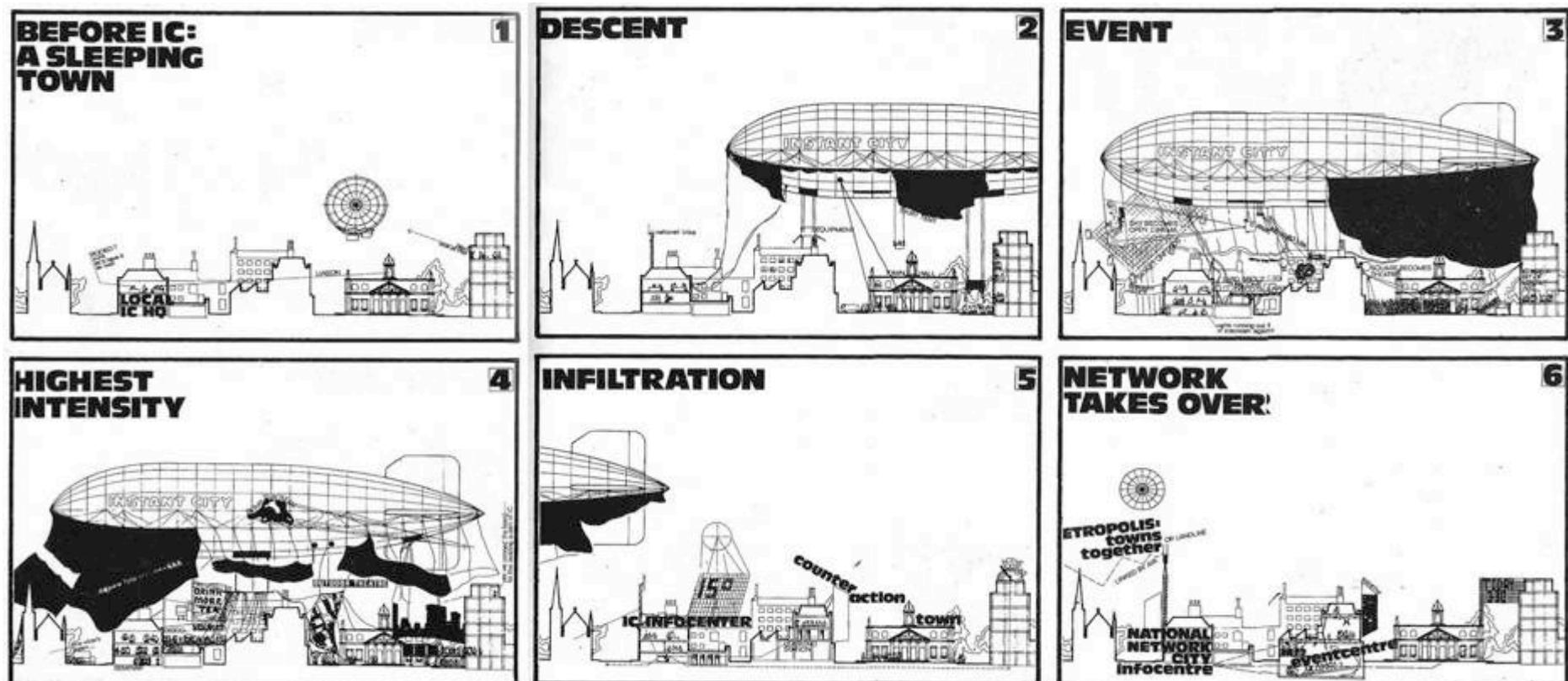
Assim, o grupo apresenta a proposta de Instant City em algumas sequências de desenhos para representar essas operações: o dirigível zepelim⁸ se aproximando na “cidade adormecida”; os caminhões reboque e trailers que descarregam equipamentos e componentes estruturais; as tendas membranas que descem de balões e dirigíveis; a execução do evento; a infiltração na cidade; a saída da cidade instantânea e a presença de resíduos.



Archigram. *Instant City* - implantação, 1970. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

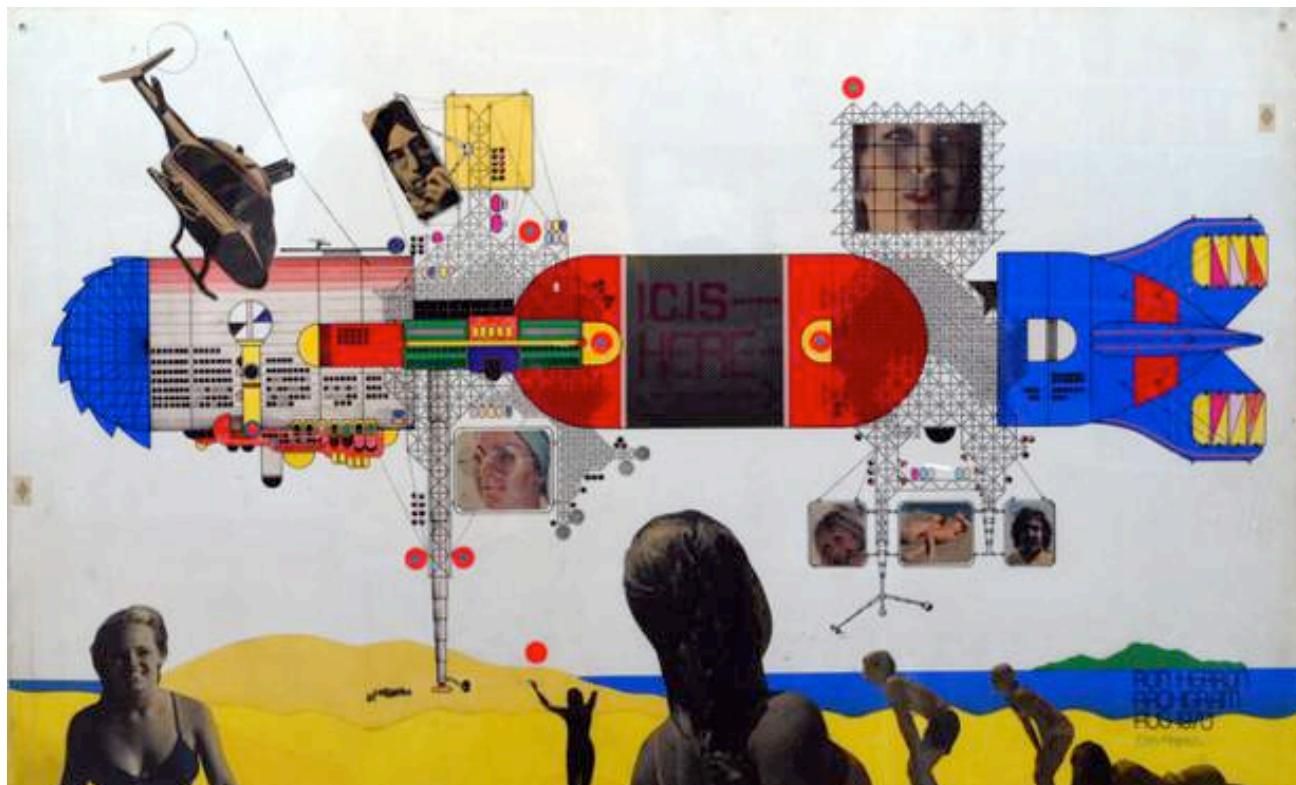
⁸ Para Archigram, o dirigível é um dispositivo: um *skyhook* gigante. Operacionalmente, havia duas possibilidades. Um dirigível simples com aparelhos realizado na barriga e capaz de cair para baixo, conforme necessário. Caso contrário, uma noção mais sofisticada de um "mega estrutura dos céus". Os desenhos de Ron Herron (REF) sugerem que o "navio" pode fragmentar, e os elementos áudio/visuais estão espalhados em torno de um pedaço de céu. Para CABRAL (2002) a ideia da 'casa voadora' está na raiz da poética do efêmero que Archigram explorou em uma série de projetos de final dos sessenta. Estes projetos envolvem sequências temporais de organização e, necessariamente, precariedade e finitude. A partir da tecnologia, a arquitetura seria capaz de engendrar, instantaneamente, situações urbanas inéditas em qualquer contexto existente; e depois, segundo a mesma lógica, desaparecer sem vestígios. (CABRAL, 2001; 212). A imagem da casa voadora poderia também sintetizar um ponto de inflexão nas preocupações de Archigram. Se na investigação em torno à capsula e à megaestrutura, a atenção do grupo estava concentrada sobre os objetos arquitectónicos, produzidos e distribuídos como produtos de consumo - o que nesta imagem estaria representado pelas casa pré-fabricadas, já com o tema da cidade instantânea o interesse se volta à produção de um evento, tão espetacular quanto momentâneo. Ver mais em DUARTE, Fábio. **Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital**. FAPESP: Editora da Unicamp, São Paulo, 1999. p. 224.

Em um período muito curto, a cidade poderia ser criada a partir do nada, ou através de estruturas sobrepostas de uma comunidade que já existe, se apropriando de edifícios em desuso para centro de operações. As Cidades Instantâneas investigavam esses elementos para possibilitar, através da tecnologia, o ato da arquitetura, constituir-se como evento momentâneo de interesse transitório e, assim que não houvesse mais interesse em se manter sobre aquele lugar, apenas bastava para a *Instant City*, seguir em frente e a partir daí, se instalar em qualquer outro lugar existente. Ou seja, depois que *Instant City* tenha cumprido seus compromissos, era possível desaparecer sem vestígios, ainda que o grupo apontasse que a cidade original nunca mais seria a mesma. No lugar de edifícios permanentes, a cidade seria constituída por partes móveis e modulares com funções diferentes como lojas, discotecas, centros de informação com coberturas tencionadas. Dessa forma, Archigram chegaria ao desenvolvimento de propostas de alta tecnologia, promovendo arquiteturas alternativas e ecológicas, mesmo que esse caráter ecológico não fizesse parte dos princípios fundamentais do grupo.



Archigram. *Instant City*, sequência de operações de chegada e partida do dirigível, 1970 [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

O desprendimento do grupo em não se alimentar de conceitos construtivos conservadores como tetos, paredes e coberturas, mas sim de aplicar a tecnologia computacional e as interfaces de multimídia, serviram de suporte para a intenção do grupo em Instant City de transportar entretenimento e educação de uma metrópole, e ao se conectarem, às pequenas cidades do interior e grandes metrópoles. Essas conexões permitiriam que os habitantes desfrutassem das atrações e experiências virtuais da vida urbana metropolitana, trazendo notícias, eventos para áreas remotas e um estímulo para produzir a cultura de massa, através de redes de troca de informações.⁹



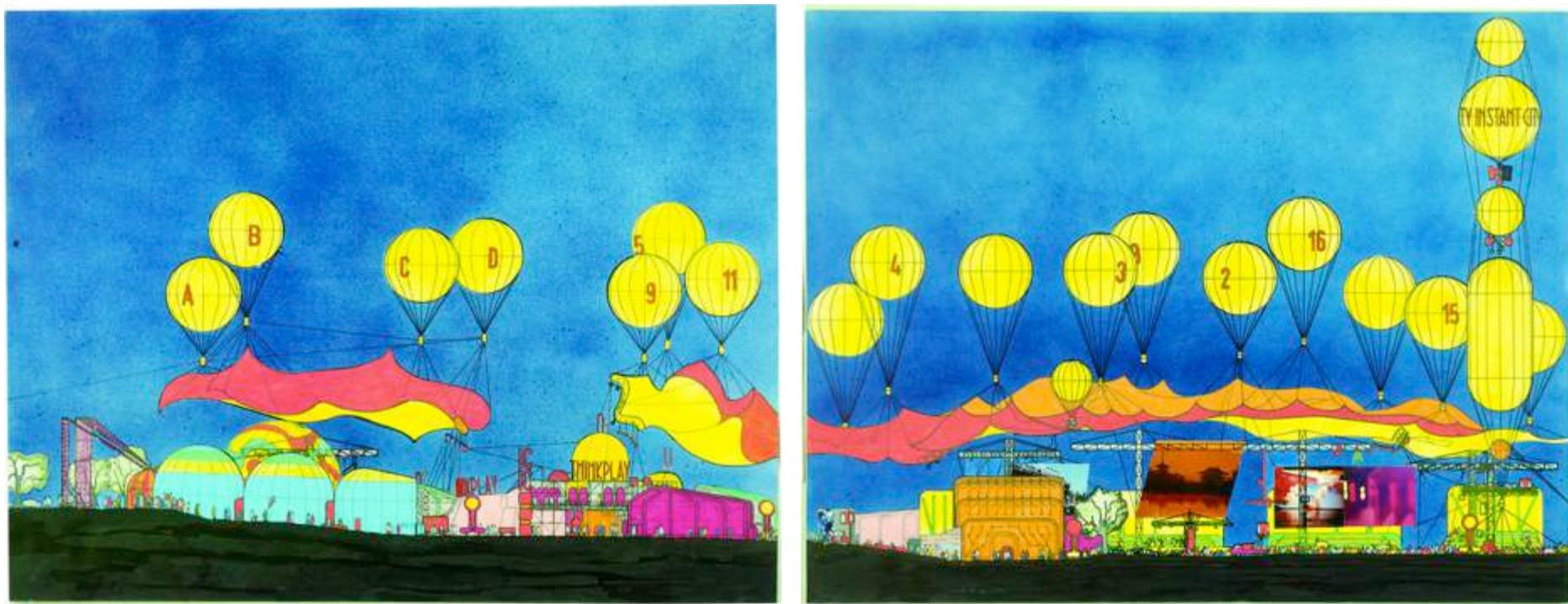
As conexões seriam possíveis através do evento arquitetônico da cidade instantânea, constituída pela presença de componentes mecânicos, como por exemplo: os sistemas audiovisuais, TVs, unidades móveis, principalmente os carros e caminhões - proporcionando a praticidade e o imediatismo das montagens dos eventos - jogos de iluminação, estruturas pneumáticas, máquinas de entretenimento e guindastes leves. De acordo com Archigram, todos merecem o acesso a uma cidade, seja para lazer ou educação, e a Cidade Instantânea é a solução para este problema.¹⁰ Segundo Cabral:

Archigram - Ron Herron. *Instant City At Night*, 1970.
[Disponível em:
<http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

⁹ Conectavam meios da tecnologia de comunicação como TVs, sistemas audiovisuais, máquinas de entretenimento e jogos de iluminação.

¹⁰ Instant City deveria ser grande o suficiente para sediar shows variados, circos e outros eventos públicos. O projeto sugere setorizações específicas para o entretenimento e áreas distintas para a educação, já que vão para cidades onde o processo de industrialização não é tão acentuado. Antecipou os grandes eventos que nos últimos anos se propagam no mundo: os concertos musicais nômades iniciados em 1969 com o *Woodstock* e capazes de reunir e dispersar pessoas em um curto espaço de tempo.

As localizações selecionadas - Bournemouth e St. Helens na Inglaterra, a periferia de Los Angeles no Estado Unidos - não são sítios particulares ou especiais. Ainda que identificados por seus nomes, são lugares correntes, banais ou descaracterizados - uma beira de mar em Bournemouth, uma área livre em St. Helens, um cruzamento de autopistas ou o deserto em Los Angeles. Se o subúrbio era um lugar provado da pluralidade e da oferta cultural da metrópole, *Instant City* poderia constituir uma alternativa à “televisão e pub”. A ideia era oferecer um pacote que chegava a uma comunidade e instalava “uma rede de informação - educação – diversão - facilidades brinque-e-aprenda você mesmo”. Para tanto, se tratava de contar não apenas com estruturas arquitetônicas, mas de recorrer a uma área mais ampla de dispositivos técnicos a fim de “sustentar um circo viajante da intensidade de uma cidade sem sua permanência ou tamanho”. Como explicava a memória do projeto, a noção de “ambiente” deixava de identificar-se apenas com os aspectos físicos e as condições de um lugar, mas com toda a multiplicidade de fatores que pudessem ser percebidos ou experimentado. (CABRAL, 2001;221).



Archigram - Peter Cook. *Instant City Elevation*, 1969. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

Em Instant City, todas as paredes seriam temporárias, inclusive as internas, permitindo a mudança no uso do espaço. Os componentes utilizados foram: telas audiovisuais, projetores de televisão, vans, guindastes e luz elétrica. O plástico, apesar da pouca durabilidade, vem como material fundamental,

acoplando mais leveza, flexibilidade, rapidez de instalação. Além desses já citados, foram utilizados também: o vinil, o nylon e outros materiais sintéticos, que representavam a inovação tecnológica.¹¹ Dessa forma, a arquitetura seria constituída de tendas coloridas. Cores extraídas de luzes e mensagens (publicidade), se atualizando com a ideia de cidade-mídia, tão em voga a partir de então, com a explosão do consumo de eletrônicos e com a acessibilidade aos meios de comunicação. Os balões, também coloridos, são estruturas provisórias advindas da megaestruturas que abriram espaço para o gás hilariante, para sustentar as tendas e telões de projeções sendo responsáveis pela veiculação de todo tipo de arte, cultura e entretenimento, estruturas pneumáticas, guindastes e caminhões, mas são também comunicação para atrair a atenção dos habitantes das redondezas mais distantes da cidade instalada, por se tratarem de ser o ponto mais visível à distância. Atrair quantas atenções fossem possíveis, transformando a cidade instantânea no centro das atenções. A cidade seria assim concebida, como manifestação de um mundo fluído e efêmero.

Propunham que parte do trabalho de instalação das Instant Cities poderiam ser realizadas por robôs que se “infiltrariam” em todos os lugares, para articular os artefatos ou módulos em inúmeros arranjos, de acordo com as necessidades. Para o grupo, os robôs seriam o símbolo da máquina capaz de oferecer muitos serviços em um único aparelho. Archigram prevê que devido ao desenvolvimento tecnológico e meios de comunicação, o processo de metropolização imediato seria propagada de forma exponencial, enriquecendo progressivamente seus significados.

Os componentes construtivos, elaborados a partir de conhecimentos tecnológicos existentes e aplicados sobre situações possivelmente reais, seriam capazes de aglutinar os aparelhos simples e promover com essa composição diversas funções, estimulando, com isso, seus diferentes sentidos ao mesmo tempo. Seguindo o raciocínio de montagem e desmontagem rápida e fácil, os balões, zepelins e coberturas de lona, se agregam aos componentes mecânicos, para transformar a cidade calma e pacata em uma rede de informações.

O programa envolvia reunir informações e traçar o itinerário entre as comunidades que participariam do evento, assim como mapear as atividades e utilidade urbanas já existentes nesses lugares (como clubes, rádios locais, universidades) que pudessem ser integradas ao sistema informacional urbano a ser criado. Com isso, a “cidade pacote” que era o programa da *Instant City* não seria um “aliem”, mas um sistema complementar, articulador e dinamizador de um processo urbano.

A imagem dessa experiência para o Archigram era de uma série de caminhões operando como formigas, o que proporcionava mesmo um trabalho prático e imediato, mas confrontava com a ideia da cidade instantânea, que apareceria do nada e, após o evento, esvaeceria. Os balões e zepelins tornam-se o instrumento adequado para as futuras atividades da *Instant City*. Em simulações da *Instant City* em outras cidades, como o projeto para Monte Carlo, o grupo desenvolveu o evento já propondo a utilização dos balões e coberturas de lona, leves e de fácil montagem e desmontagem. Na sequência de imagens da *Instant City*, vê-se uma cidade pacata onde nada acontece e há interrogações sobre a, então em voga, aldeia global. Chegam os balões da *Instant City*, baixam e montam suas estruturas de cabos e coberturas de lona, conectam as poucas atividades locais com as atividades que

¹¹ Segundo Cabral (2001), eram recorrentes camas plásticas infladas com água, acolchoados ergométricos, poltronas em formato de bolha, paredes de nylon criando ambientes curvos, móveis infláveis como poltronas, camas e ambientes de recreação. CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** Barcelona, 2001. p. 226.

trouxeram, interligam o evento aos rádios e televisões, e assim constroem uma malha de informações. Depois desmontam as estruturas físicas, recolhem os cabos e lonas e desaparecem no ar. (DUARTE, 1999; 98).



Archigram - Peter Cook. Instant City Airship M3, 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

No entanto, o movimento é um dos temas fundamentais de especulação frequentemente presentes na obra de Archigram, que acreditava na arquitetura como uma base complexa, composta por problemas múltiplos, cuja solução poderia estar além de seus limites disciplinares. Entre suas outras especulações, o efêmero, a precariedade, a instantaneidade, a metamorfose, a emancipação e a indeterminação. Todos estes conceitos são úteis para

diversificar, para ofertar uma proposta aberta de projeto que pudesse fornecer uma possibilidade de participação e escolha de controle por parte do usuário da cidade, sobre seu ambiente para viver. Por tudo isso, os temas fundamentais eleitos pelo Archigram, defendem sua ideia de cidade em transformação.

Em um universo interligado televisivamente, e sobretudo eletricamente – que energia móvel, é portadora de infinidáveis futuras aplicações – , a *Instant City*, apropriando-se de pequenos elementos existentes em quaisquer cidades ou vilarejos, e propiciando sua interconectividade,¹¹ refletia o universo como uma grande metrópole ao mesmo tempo em que concretizava essa ideia. No primeiro estágio das operações desse projeto, que foram simuladas na Inglaterra e posteriormente em Los Angeles, EUA, o projeto se iniciava com cerca de vinte veículos (entre caminhões e Trailers) que carregavam todos os equipamentos necessários ao evento. (DUARTE, 1999; 99)

Detalhes de uma proposição nem tão fantástica assim

Seus desenhos não são uma representação frustrada de um futuro utópico que possa sugerir um novo lugar ou uma nova sociedade. Seus projetos expõem técnicas, processos e repertórios que já existem e que são possíveis de serem assimilados, além de estarem em comum acordo com os problemas dos anos sessenta, solicitando que o investimento da arquitetura não deveria ser apenas amparado nas novas tecnologias, mas também nas novas circunstâncias sociais e econômicas vigentes a partir do pós-guerra, como a explosão da cultura de massas e o impacto das tecnologias da comunicação, entre outros. Existe em Archigram, uma tentativa de expressar, iconograficamente, uma cultura industrial e urbana. Apesar do efeito fantástico e lúdico contido em sua obra, com uma narrativa de ficção que articula um discurso arquitetônico crítico e de sua fama como uma arquitetura do papel, os projetos do grupo são desenhados com detalhes, passíveis de serem construídos.

Os desenhos, são também, uma investigação projetual e uma representação técnica que, não se contém em uma tradição especificamente arquitetônica, mas sempre com o compromisso de uma verossimilhança do objeto fantástico representado, com a realidade, ou com o que nos é familiar, desenvolvendo projetos que ainda mantém um diálogo com a tradição da arquitetura, desenhandos com dimensões, materiais e coisas normais. Trata-se de uma transgressão arquitetônica. Não de uma transgressão que propõe a supressão da norma vigente para a instauração de outra, que se acredita ser melhor, mas apenas uma forma de raciocínio arquitetônico particular, próprio. Percebemos a utilização de algumas imagens, ou partes de projetos que reaparecem em outras proposições arquitetônicas do grupo. Não constitui de fato, uma repetição, pois a cada gesto ou elemento que se repete, a diferença está lá. Aquilo que se repetiu, não é o mesmo.¹²

¹² A representação desses projetos, valoriza a possibilidade de a linguagem visual não poder ser transportada diretamente para um discurso verbal. Mesmo sendo composto por um idioma geral particular, difícil de traduzir para outro idioma, a apresentação de seus projetos explora territórios comuns com a arte pop, trabalhando com símbolos e colagens que se apropriam de ícones já utilizados em outras apresentações ou de outras autorias, originados de outros meios - jornais ou revistas por exemplo. Imagens de segunda mão já carregadas de um repertório icônico, que, ao



A cidade investigada pelo Archigram, é uma entidade mutante, com lugar indeterminado, que responde às necessidades imediatas de seus habitantes. Mutantes, porque são um grande elemento urbano de organização flexível e contínuo, engendrado pelo somatório de partes distintas. Partes compostas por circulação, pessoas, coisas e informações, assim como os fluxos de interação que tornam-se vitais para a existência de uma cidade como em: *Walking City*, *Plug-in City* ou *Instant City*. A organização flexível de suas partes permite que a cidade esteja sempre em transformação, pois a flexibilidade dessa organização vai além de seus arranjos físicos. Estes projetos, são proposições que não se fecham em si mesmas.

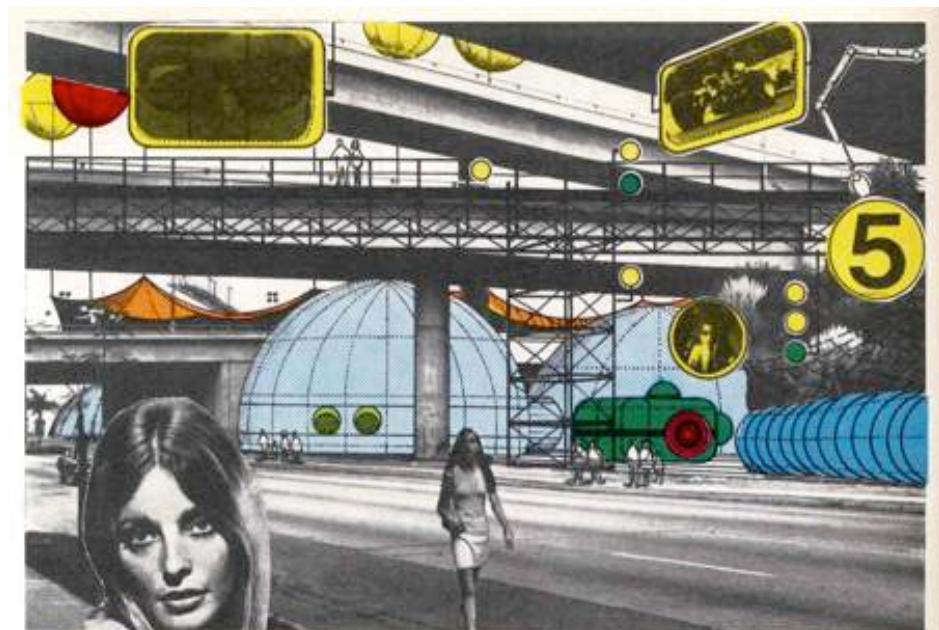
Archigram. *Instant City Visits Bournemouth*, 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

A cidade é mais do que o lugar ou estruturas espaciais, e por isso, está sempre em mutação, mesmo se, seus sistemas de movimento não fossem uma característica comum em todas as cidades apresentadas pelo grupo. Há um aspecto de abertura, de investigação, de inacabado em cada uma delas. Sempre há possibilidades de desdobramentos.

Se *Walking City* e *Plug in City* eram propostas prioritariamente voltadas para a habitação e o comércio, *Instant City* é voltada para o evento de entretenimento, mas é também uma cidade móvel, uma cidade 'plugada', uma cidade dirigível, mas também uma cidade ação. Ação do corpo no espaço do qual se faz arquitetura. Argan, ao comentar sobre os efeitos da comunicação de massa e evoluções tecnológicas sobre o design, a arquitetura e a cidade, conclui que: na ordem de grandeza máxima não estaria mais o edifícios, nem a cidade, que ainda pertenciam à categoria dos objetos, mas seriam os produtos "efêmeros, leves, coloridos, fáceis de manejar fáceis de trocar, que constituiriam a mutável e vivacíssima morfologia do ambiente". E continua afirmando, que a

serem rearranjadas pelo grupo, agregam-se novos valores e constroem outras paisagens bidimensionais. O projeto, a cada montagem e apresentação, assim como as imagens e os elementos que a constituem, sofrem transformações conceituais.

informação e a comunicação de massa são instantâneas: “antes que se possa exercer sobre as notícias um mínimo de reflexão e de avaliação, já passaram, já foram substituídas por outros” (ARGAN, 1995; 265).



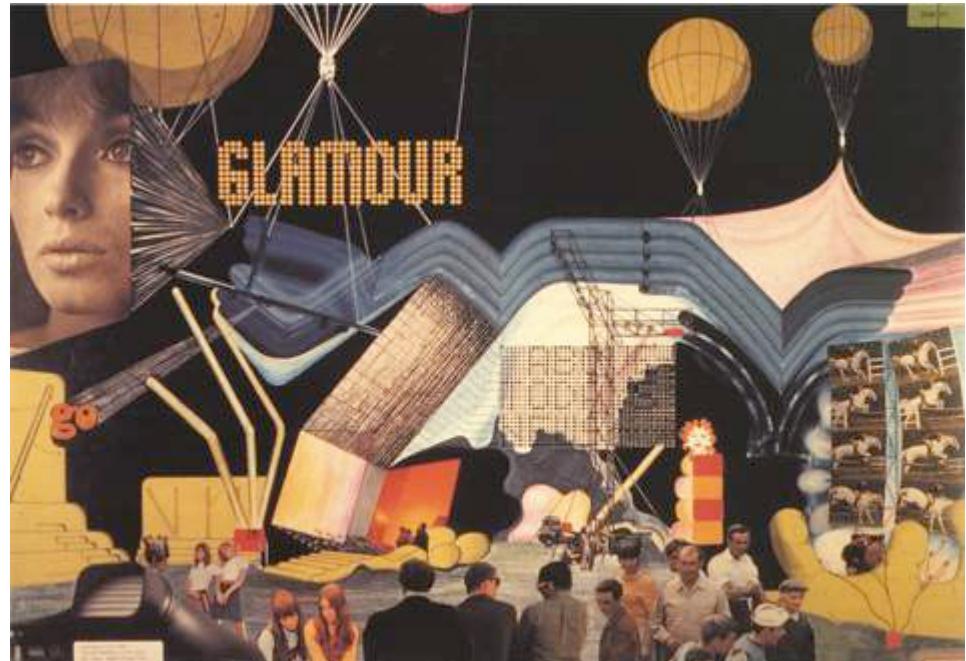
Archigram - Ron Herron. *Santa Monica + San Diego Freeway Intersection*, LA, 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>]. | Archigram - Ron Herron. *Typical Configuration - Santa Monica + San Diego Freeway*, 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

A cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção, refúgio e torna-se aparato de comunicação - comunicação no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos. (ARGAN, 1995; 235).

A cidade e o usuário de Instant City

Os conceitos de adaptabilidade e flexibilidade de Archigram, assim como os conceitos de indeterminação e desmaterialização, foram se transformando ao longo de sua produção até chegar em *Instant City*, quando atinge o seu ápice. O desenvolvimento urbano se dá “por meio de dispersão

espacial, de sua integração por meio da informação, principalmente dos campos da educação e do entretenimento, inserida em toda a complexidade e em conjunto da cidade, articulando e conectando todos os elementos urbanos. No lugar de se projetar cidades, previam ações globais.¹³



Archigram - Ron Herron. IC. Urban Action Tune Up, 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>]. | Archigram. Glamour, 1968. [Disponível em: <http://archigram.westminster.ac.uk/project.php?id=119>].

Quando *Instant City* propôs um mapeamento, reconhecendo na cidade existente, os equipamentos que pudessem ser otimizados pelo programa (rádios, universidades, clubes...), identificando espaços ou áreas ociosas para sua breve implantação, seguindo os princípios propostos por seu patrocinador:

¹³ “Mas foi com o projeto Instant City (1969-1971) que o conceito de desmaterialização atingiu seu ápice, assim como o de conexão também. Mais do que a criação de cidades, era prevista uma ação global de articulação urbana, pela qual as ações comunicacionais, informacionais e culturais deveriam se tornar acessíveis a qualquer cidade, independente do seu tamanho e importância hierárquica, por meio da mobilidade da estrutura armazenadora da informação. Não somente as informações deveriam ser coletadas, como também seriam realizados mapeamentos de serviços e equipamentos culturais e educacionais para que pudessem ser incorporados ao sistema de informação urbano.” DE MARCHI, Polise Moreira. **Interface entre cidade e tecnologia: a experiência do espaço tecnológico.** urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. 3, n. 1, p. 27-39, 2011. p. 30.

promover mudança sem eliminar a preservação/tradição e experimentar a agitação da vida urbana, sem sair do subúrbio; o projeto se transformou em uma arquitetura que não é imposição, mas interação. Intereração entre cidade transitória e cidade imóvel, interação entre tecnologia e usuário.

Em *Instant City*, a interação transforma o papel do usuário em participante que contribui com os sentidos de flexibilidade, transitoriedade, efemeridade próprios da cidade instantânea. O projeto não assume o papel de antecipador rigoroso dos eventos. Ao contrário, a concepção de *Instant City* é um arranjo territorial efêmero que quer estimular a ação desse participante, provendo instrumentos ou interfaces que permitam que as pessoas sejam capazes de comunicar suas intenções através das ações, nem sempre previsíveis, podendo moldar o ambiente de acordo com as necessidades, gostos e preferências, sem desconsiderar que esse ambiente, muitas vezes urbano, é também um emaranhado de infraestruturas e tecnologias diversas. Essas infraestruturas e tecnologias são, assim como as ações do corpo, os estratos arquitetônicos, muitas vezes imateriais, constituintes dessa cidade momentânea.¹⁴ Ou seja, em *Instant City* não seria uma concepção arquitetônico-urbana que gera o espaço no qual o homem deve se adaptar.

O pesquisador Marcelo Maia, no artigo *Depois do Fim da Arquitetura* (2001) analisa a ideia de que o corpo do homem, seria a primície do espaço a partir do qual se faz a arquitetura.

A incerteza, que já vem algum tempo sendo contemplada pela filosofia, está presente no nosso dia a dia, e cada vez mais presente no design e na arquitetura. Conceitos como imaterialidade, instabilidade, flexibilidade, versatilidade, reciclagem, interatividade entre outros faz parecer que a única certeza é a própria incerteza. E até mesmo este fazer parecer é incerto, instável e virtual. Hoje, quando as indústrias nos apresentam materiais que trocam de cor ou textura por impulsos elétricos ou térmicos, e superfícies que vão do opaco ao transparente passando pelo translúcido, assimilamos materiais que deixam incertos a sua própria materialidade. (...) O corpo por outro lado passa a ser a maior de todas as certezas. E este passa a ser o ponto central de concepção do espaço como síntese da transformação. (...) A concepção dos espaços muda a partir do momento em que o corpo e seus impulsos vitais passam a ser o elemento transformador. (...) O corpo gera a arquitetura onde a mesma está completamente subjugada aos atos do indivíduo. Assim como a tecnologia e os equipamentos que trabalham em função do indivíduo e do corpo e que fascinam pela sua interatividade e indeterminação. Logo o corpo como gerador do espaço torna-se o objeto de concepção para uma arquitetura adequada à uma sociedade moldada pela tecnologia. (MAIA, 2001; 05).

Sempre presente em suas discussões, Archigram intensifica a investigação sobre a indeterminação como pesquisa urbanística, no sentido de efemeridade e transitoriedade a partir da veiculação da 7^a edição da revista intitulada “Além da arquitetura” (*Beyond architecture*). Assim, se antes a arquitetura já era uma área do conhecimento dedicada ao relacionamento dos seres humanos com o espaço e os objetos arquitetônicos, em *Instant City*, a arquitetura é sintetizada para os próprios objetos e a ação humana com eles. O grupo suprime a construção do espaço físico, desnecessária para a interface homem-ambiente.

¹⁴ Possibilidade possível também em Plug-in City que propunha uma metrópole configurável em rede, e permitia a participação do indivíduo como sujeito autônomo e responsável pela criação de seu ambiente, e por consequência, do urbano do qual faz parte.

O desenho e projeto na arquitetura como instrumentos e meios de comunicação

Segundo José Barki em *O risco e a Invenção* (2003), o desenho tem natureza dupla e contraditória, podendo se configurar em ideia e ato.¹⁵ É fato comprovado pelas evidências arqueológicas, que o desenho é parte da produção cultural do homem desde os seus primórdios e mesmo antes dele construir, registrando em imagens os acontecimentos de suas experiências. E se o desenho nasceu antes da linguagem oral,¹⁶ podemos dizer também que nasceu antes da escrita que, por sua vez, foi criada para representar a fala. Assim como a escrita, o desenho é uma forma de comunicação de ordem social e por isso, torna-se um ato cultural por onde o homem expressa sua necessidade de interagir com seu grupo.

No entanto, o desenho pode ser também parte de uma proposição, diferenciando-se da representação dos fatos e acontecimentos que se desejavam ser congelados em registros. O desenho propositivo ao contrário, trata se de desenhos de ideias, que podem ser imaginados, simulados para serem compartilhados como alternativas de futuro.¹⁷ Não é produzido como um reflexo de uma realidade fora do desenho, mas como a produção de uma realidade que se dará, necessariamente, fora do desenho. Essa é a capacidade de visualizar e definir lugares antes da sua realização, sem que, de fato, seja necessário construí-las. O veículo fundamental para essa visualização é o desenho de arquitetura.¹⁸ O desenho é comunicação, veículo, para os arquitetos. É uma ferramenta capaz de expressar as mais variadas formas de manifestação: ideias pessoais, individuais e intransferíveis da personalidade na forma do gosto e inclinação do autor do desenho.¹⁹ Atuando desenho e projeto como práticas inseparáveis, onde o desenho concretizaria a representação materializada do ato da concepção e receberia uma revalorização da questão do tratamento artístico ou expressivo no desenho de arquitetura.

O valor ‘artístico’ de um desenho de arquitetura é, evidentemente, independente do edifício que, eventualmente, poderá surgir dele. A qualidade gráfica de um desenho não implica na qualidade arquitetônica do edifício representado, e vice-versa. Muitas

¹⁵ BARKI, José. *O risco e a invenção: um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto*. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro. 2003. p. 25.

¹⁶ De acordo com Vilanova Artigas, em sua aula inaugural pronunciada na FAUUSP, “Desenho é linguagem também e, enquanto linguagem, é acessível a todos. Demais, em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem. E como já tive oportunidade de sugerir, a arte, e com ela uma de suas linguagens – o desenho – é também uma forma de conhecimento.” (ARTIGAS, 1986; 47). E mais “O grafismo paleolítico, a origem do desenho, nossa linguagem, certamente nasceu antes da linguagem oral.” ARTIGAS, Villanova. *O desenho*. 1986. p. 43. Disponível em: file:///Users/Home/Downloads/45665-54571-1-SM%20(1).pdf

¹⁷ Artigas lembra que o desenho não é a única linguagem para o artista. Artigas separa o desenho entre expressão de linguagem para a técnica e expressão de linguagem pra a arte e cita Leonardo da Vinci como um daqueles que desenhou como técnico e desenhou como artista. [...] Para ele, “ninguém desenha pelo desenho. Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto. Com efeito, o desenho teve pouca ou quase nenhuma participação na produção de edifícios em muitos períodos da história. O uso do desenho em arquitetura, da forma como conhecemos, é relativamente recente e historicamente situado.” ARTIGAS, Villanova. *O desenho*. 1986. p. 47. Disponível em: file:///Users/Home/Downloads/45665-54571-1-SM%20(1).pdf

¹⁸ A participação íntima do desenho, como signo que representa ideia na arquitetura, surge como planejamento prévio para sua exequibilidade, desde que o homem saiu das cavernas. Mas, é a partir do século XII, que se tem consolidado um sistema gráfico específico para a arquitetura. Segundo Airton Cattani, foi no Renascimento que os recursos de representação adquiriram um status científico, passando a serem sistematizados e regularizados. A partir dessa sistematização, houve a possibilidade de pensar o espaço construído através de um modelo representado graficamente. CATTANI, Airton. *Arquitetura e Representação gráfica: Considerações históricas e aspectos práticos*. Publicações ARQTEXTO, 2º Semestre, v. 2006, p. 110-123, 2006. p. 113.

¹⁹ WONG, Wucius. *Princípios de forma e desenho*. São Paulo: Martins Fontes, 2001,13.

vezes os esboços e croquis de grandes mestres, independentemente das edificações que deles derivam, podem se transformar em veículos de busca de uma expressão formal mais geral que, de certa maneira, podem influenciar toda uma produção arquitetônica. Mas ainda assim, desenhos unicamente registram intenções que darão lugar a obras cujo caráter e expressão são fundamentalmente diferentes. (BARKI, 2003; 80).

A partir da segunda metade do século XX, assistimos uma nova cultura do projeto, reforçando ainda mais o valor da proposta representada graficamente como fonte de conhecimento, a origem de novos objetos técnicos, alteraram hábitos, os quais passaram a exigir um novo aprendizado e novos comportamentos nos usos desses objetos que invadiam o cotidiano. Nova postura devido também a novos comportamentos profissionais que carregam uma nova forma de se pensar a arquitetura. Segundo Maísa Veloso e Sônia Marques²⁰, muitas propostas arquitetônicas não se tornam obras executadas, aumentando assim, o interesse pelos projetos. Ao ponto de alterar a cultura arquitetônica na crença de que, é no projeto que se materializa a ideia arquitetural e que o papel é mais durável que o imóvel. O projeto passa a ser um produto autônomo e acabado, podendo ou não ser construído.²¹ As autoras alegam também, que em muitos casos, a obra se revela mais efêmera do que o projeto, podendo a primeira degradar-se até cair, e a segunda manter-se intacta. Principalmente com os recursos tecnológicos de registro e documentação atuais, permitindo análises, reproduções e execuções futuras.²² No campo da arquitetura, muitos projetos importantes nunca foram construídos e mesmo assim, fizeram parte da história da arquitetura e da formação de gerações de arquitetos, sobrevivendo ao tempo. Muitos deles foram considerados visionários e utópicos.²³

²⁰ Idem, p. 03.

²¹ "Projeto mesmo, não obra pronta. [...] a grande maioria dos profissionais mal consegue disfarçar a satisfação de mostrar aos leitores – muitos deles seus pares – a última criação. Não raro, revelam mais satisfação em exibir croquis, desenhos e perspectivas do que, mais tarde, a obra concluída, edificada." Texto publicado na revista Arcoweb. Citado em VELOSO, Maisa; MARQUES, Sonia. **A pesquisa como elo entre prática e teoria do projeto: Alguns caminhos possíveis.** Arquitectos, São Paulo, ano 08, n. 088.08, Vitruvius, set. 2007. p. 02 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/08.088/211>

²² A arquitetura que antes era associada pela historiografia mais à obra construída, experiência arquitetônica e à vivência do espaço edificado e que tratava o projeto como um testemunho, um registro de obras construídas, a partir dos anos 1960 abrem mais espaço para a arquitetura do papel como documento importante das intenções e aspirações arquiteturais e artísticas. As autoras citam entre outros: Bruno Zevi, com o "saber ver arquitetura", que priorizava a experiência ao percorrer o edifício; e Carlos Lemos defendendo arquitetura como espaço a ser vivido e percorrido. Entre os pesquisadores de arquitetura que fizeram essa análise do projeto como materialização do pensamento arquitectónico, pode-se citar Pérez-Gomes e Bernard Tschumi. VELOSO, Maisa; MARQUES, Sonia. **A pesquisa como elo entre prática e teoria do projeto: Alguns caminhos possíveis.** Arquitectos, São Paulo, ano 08, n. 088.08, Vitruvius, set. 2007. p. 03 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/08.088/211>

²³ Os pesquisadores Ana Tagliari e Wilson Florio apontam em seu artigo "Desenho, projeto e intenções em arquitetura - considerações sobre projetos não-construídos", que além de Archigram, ideias presentes em outros trabalhos - Leonardo da Vinci (1452-1519), a cidade ideal de Piero della Francesca, até propostas modernas como a cidade industrial (1904) de Tony Garnier (1869-1948), ideias de Antonio Sant'Elia (1888-1916), Mies van der Rohe (1886-1969), e Le Corbusier (1887-1965). Tagliari cita que há várias razões para que o projeto não tenha sido levado adiante: "projetos para concursos, falta de recursos tecnológicos ou financeiros ou até mesmo o fato do projeto ter sido concebido apenas como uma ideia, não necessariamente exequível. No caso de projetos sem intenção final de construção, alguns deles tornam-se utópicos, visionários, futuristas e até impossíveis de serem executados em sua época. (...) Cook lembra das denominações utilizadas como *Paper Architects*, *Unbuilt Architects* ou *Drawing Architects*, pelo fato de serem arquitetos de projetos não construídos, que ficaram no papel apenas em desenho. Para ele não há nenhum problema em ser um deles, inclusive estes projetos influenciaram outros arquitetos, apesar de não terem sido construídos." TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. **Desenho, projeto e intenções em arquitetura: considerações sobre projetos não-construídos.** Encontro de história da arte, v. 7, p. 65-76, 2011. p. 65-66.

O projeto é a materialização da ideia, que segundo José Barki, serve para, talvez, revelar a expressão de quem projeta, de quem inventa cidades que nunca existirão ou visões de espaço que jamais serão encontrados no cotidiano (BARKI, 2003;79). Esse parece ser o caso de Archigram.²⁴ Archigram se abstrai dos padrões convencionais de projeto e representação projetual, constituindo uma realidade e personalidade própria, se identificando com a investigação linguística dos anos 1960 e 1970 dos estruturalistas e pós-estruturalistas, mesclando conotações mecanicistas com uma nova interpretação da arquitetura e da condição humana e social. A proposição projetual também nos será preciosa por se tratar de um dos instrumentos de conhecimento para a semiótica que nos ajudará a desvendar *Instant City* e Éden por meio de suas ideias, intenções de percepção por parte dos autores, representação e discurso, além dos textos narrativos desses autores, que contém em si, papel importante nos esclarecimentos sobre suas tomadas de decisões durante esses processos projetuais.²⁵

Apoiado na teoria de Edward Robbins,²⁶ José Barki (BARKI, 2003; 81) desenvolve a ideia de que o desenho pode promover a divisão entre a arquitetura como um processo subjetivo, conceitual e cultural e a arquitetura como um processo objetivo, material e social. O desenho assume um papel mais complexo e contraditório como representação de uma demanda cultural, de um desenho como objetivo de prática social. O autor considera ainda que o desenho, como instrumento técnico possibilita a construção de edifícios, da mesma forma que uma narrativa cultural, histórica e crítica é capaz de discutir, persuadir, convencer e provocar a própria arquitetura, passando a ser um fim em si. Permitindo que os arquitetos, mais artistas que realizadores, assumam o papel de críticos visionários ou mesmo fantasistas, inovadores com projetos conceituais transformadores de uma nova forma de produção de edifícios mais envolvidos em seus contextos sociais.

Apesar de diferentes interpretações sobre o papel do projeto como linguagem, é inegável a importância do desenho como representação do projeto e sua dinâmica arquitônica como interação comunicacional entre o projetista e o construtor, mediando a linguagem projetiva e a linguagem construtiva.²⁷ No entanto, se o desenho não se constitui como linguagem propriamente dita para muitos teóricos, a arquitetura sim, pois é produzida e desenvolvida por todas

²⁴ Podemos citar aqui, o caso de Hélio Oiticica em Éden plan, que sem se sentir em crise no seu papel de artista plástico, se apropria dos processos e estratégias da arquitetura enquanto ofício e do projeto enquanto mecanismo de proposição, elaborando ‘anteprojetos’ e inventários que oferecem a uma outra pessoa, a capacidade para a execução integral de sua obra de arte. Atualmente, o Acervo Hélio Oiticica se beneficia muito da postura projetista do artista, utilizando seus elaborados esboços, como material de suporte para remontagens de algumas instalações importantes como Tropicália e Éden.

²⁵ Peter Cook comenta: “Projetos não construídos possuem importância especialmente pela ideia que os estruturam, que apesar de não serem de fato concretizadas em forma de um edifício, estão presentes no conjunto da obra do arquiteto.”[*Unbuilt projects can also contain several layers of development, intentionally or not, or consist of particular roles played out by particular drawings.*] Peter Cook in COOK, Peter. **Archigram**. London, Studio Vista, 1972. p.29

²⁶ ROBBINS, E. **Why Architects Draw**. Cambridge: MIT Press. 1994.

²⁷ Ana Paula Baltazar, cita Roland Barthes (BARTHES, 1991, p. 228) e Nelson Brissac Peixoto (PEIXOTO, 1993; p. 362) para demonstrar que a palavra representação adquire significados distintos. Para Barthes, representação poderia ser cópia, um produto-semelhança; ou representação poderia ser o retorno do que já foi apresentado. Já no contexto de Peixoto, representação poderia ser a apresentação do objeto mas através de outro meio, distinguindo a representação na arquitetura (edifícios, objetos no espaço, ruas, estradas...) e a representação da arquitetura (discurso, ideologia, meio através do qual diversas relações são representadas simbolicamente). BALTAZAR, A. P. **Além da representação: possibilidades das novas mídias na arquitetura**. VIRUS, São Carlos, n. 8, dezembro 2012. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus08/?sec=4&item=18&lang=pt>.

as comunidades e sociedade humana, em modelos particulares, representando diferentes grupos sociais e se expressando em cada lugar e cada período - tempo de uma maneira diferente, sofrendo influências, do espaço geográfico e do momento histórico e político. Apresentando como mídia, que registra e expressa múltiplas informações, transforma o sistema arquitetônico em “mediador de interesses diversos, cujo produto decorre da composição desses interesses, expressando-os na organização das formas percebidas” (MATOS, 2010;124). A linguagem arquitetônica expressa por Archigram e Oiticica é distinta uma da outra, porque suas origens culturais são muito diversas, com suas maneiras próprias de expressão e representação. Os desenhos projetuais do grupo, se inserem em uma linguagem arquitetônica compreensível apesar de suas finalidades práticas ultrapassarem à comunicação. Sobre os desenhos não construídos do Archigram, David Greene depõe:

Na minha opinião, as suposições por trás destas questões delatam um mal-entendido para com o que representa o trabalho de Archigram. Uma leitura equivocada deste trabalho como conjunto de projetos, um conjunto de janelas através das quais ver um ‘novo mundo’, é apenas uma regurgitação bastante patética do dogma que afirma que os desenhos arquitetônicos são representações de alguma coisa que deseja vir a ser. Os esforços de Archigram não repousam nesta tradição; não são modernismos reestilizados, esses representam um deslocamento conceitual, em comum com outras empresas criativas, do interesse nas conveniências (neste caso, o edifício ou a cidade) em direção ao interesse nos protocolos, nas estruturas e processos da cultura de meados do século vinte.” (David Greene, A prologue. *Archigram Archives*, 1999, p. 01 in CABRAL, 2002; 210-211).

Peter Cook também dá o seu depoimento:

“O que foi que construímos?”- explica Cook- “um conjunto de atitudes, um conjunto de referências, uma ampliação de vocabulário da arquitetura não apenas no sentido formal, mas também no sentido do quê podia ser discutido por arquitetura” (COOK in CABRAL, 2004;260).



Hélio Oiticica

Em busca da pintura no espaço



Hélio Oiticica - buscando a liberdade aprendida

Anarquista, revolucionário, arquiteto dos espaços vazios, fio condutor de uma nova atitude. Hélio Oiticica é um proposito de práticas, dando ao espectador participador a liberdade de conhecer as multiplicidades. (ALBUQUERQUE, 2013; 81).

Hélio Oiticica e Archigram, apesar de tantas particularidades, ambos parecem atuar como exemplos de transgressão e subversão, não apenas como simples desobediência, mas no sentido de procura por outras formas de ser e de relacionar arte e arquitetura. Transgressão aliás, era um potencial que começava a se tornar habitual também em meados da década de 1960 não apenas na Europa, como vimos ao estudar Archigram, mas também no Brasil, marcado por uma grande agitação cultural e política. Uma época em que ocorreram inúmeros acontecimentos de impacto para o país. A trajetória do artista Hélio Oiticica é emblemática por se tratar de uma representativa mudança de paradigma para a arte brasileira.

Até fins dos anos 1950, tem-se um artista comprometido com as experiências pictóricas da arte concreta e de certa maneira envolvido também com abordagens que dizem respeito à uma arte moderna. Mas a precoce maturidade artística de Oiticica acontece mesmo ao longo da década de 1960. Ao fim dessa década, o artista monta então o ambiente Éden transpondo aí todas as suas experiências vividas até então. Convém assim rever de uma forma breve como se enquadava o contexto histórico, político e artístico desse período para a melhor compreensão de Oiticica.

Entre os anos 1950 e 1960, até a imposição de repressão militar, houve um período de efervescência da cultura nacional. Até então, nunca se produziu tanto e o país nunca foi tão bem representado, quanto nesse período, por intelectuais, artistas e estudantes orientados por um pensamento de esquerda. Nunca antes havia acontecido tantas discussões sobre arte, cultura, economia, e política, reivindicando-se qualidade de vida para a sociedade.¹ Momentos prósperos na ilusão de que, para um novo projeto de Nação Brasileira, a arte poderia se tornar um instrumento de transformação social, assim como inovação estética.

Na virada da década de 1950, um desses artistas da sociedade emergente, ainda em sua fase jovem, era um “aristocrático”, frequentador da escola de samba da Mangueira e que viria a ser um integrante da comissão de frente da vanguarda brasileira dos anos 1960. Este era Hélio Oiticica. Nascido em 1937 no Rio de Janeiro, irmão de César e Cláudio, neto de um filósofo anarquista: José Oiticica (1882-1957), e filho de um entomologista, José Oiticica Filho

¹ Entre 1964 e 1975, a compressão da censura implantada pelo regime militar, induziu a uma tomada de posição dos artistas, tanto política como artisticamente [...] E é nesse formato, estudado por Heloisa Buarque de Holanda, que o contexto nacional se constitui: “A contracultura, o desbunde, o rock, o underground, as drogas e mesmo a psicanálise passam a incentivar uma recusa acentuada pelo projeto do período anterior” in HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.** São Paulo: Brasiliense, 1980, p.65

(1906 -1964), fotógrafo e pintor.² Autodidata, constituiu uma formação intelectual sólida com liberdade moral para fazer suas próprias escolhas e acreditando que o desajuste era algo precioso e raro, por isso necessário experimentá-lo.

“Tudo pode ser feito. Não se prenda ao não pode.” (José Oiticica Filho)³

Em 1954, aos 17 anos, juntamente com o irmão César Oiticica, começa a pintar com Ivan Serpa em um curso de pintura livre no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Serpa compunha, juntamente com outros artistas, o Grupo Frent⁴ (1954-1956), ao qual Oiticica participou rapidamente antes de integrar-se ao grupo Neoconcreto. Em 1964, além do golpe militar, encerra-se o movimento Neoconcreto e falece José Oiticica Filho, promovendo reviravoltas na vida pessoal e artística do artista. Em 1968 monta sua primeira exposição coletiva em Londres, na galeria *WhiteChapel* e permanece na Inglaterra por aproximadamente um ano.⁵ Depois desse período, Oiticica retornou ao Brasil decidido a montar, no Rio de Janeiro, uma comunidade para trocas de experiências e ampliações nos limites da comunicação.⁶ Pretensão esta interrompida devido às condições políticas no Brasil. A partir de 1970, após sua passagem por Londres (1968) e Sussex (1969), locais em que participou da *Exposição Information*, Oiticica decide morar em Nova Iorque^{7,8} construindo

² Oiticica teve educação realizada em casa em função da postura paterna anarquista de recusa efetiva da educação do Estado, ingressando na escola apenas aos 10 anos em 1947 em Washington, quando seu pai foi para os EUA com o auxílio da bolsa Guggenheim para aprimorar estudos científicos. In CARNEIRO, Beatriz Scigliano. **A invenção da vida como obra de arte: o anarquismo em Hélio Oiticica.** Projeto HO Catalogue Raisonné. Documento n° 0246.66. p 1-2.

³ In W. SALOMÃO, **Qual é o Parangolé?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996 p. 12. Em outro momento Salomão relata detalhes da infância de Oiticica: “José Oiticica Filho e Dona Angela saíram tranquilamente para passar uma semana e meia em Minas Gerais. Os três filhos, Hélio, César e Cláudio, estavam em período de férias escolares mas por essa ou aquela razão quiseram permanecer no Rio de Janeiro. Hélio, o mais velho dos três, convoca os outros dois e a empregada e propõe a troca do dia pela noite. Quer dizer: de dia dormir como se fosse noite, de noite todas as atividades diurnas. Acabar de uma vez por todas com essas convenções bobas quando de noite, com a temperatura mais amena, é muito melhor fazer tudo que se gosta. Pintar, martelar, serrotear, ouvir rádio no volume máximo, cantar e dançar. Cozinhar, lavar roupa, arrumar a casa. Os dois irmãos e a empregada aderiram entusiasmados ao plano de tomar os céus de assalto. Tudo corria às mil maravilhas exceto a incompatibilidade com o mundo externo. Queixas e mais queixas. SALOMÃO; **Qual é o Parangolé?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 49-50

⁴ Sob a liderança do artista Ivan Serpa, o Grupo Frente foi composto pelos artistas Lygia Clark, Lygia Pape, Aloisio Carvão, Carlos Val e seu irmão César Oiticica, além dos críticos Mario Pedrosa e Fereira Gullar. O Grupo realizou quatro exposições e Oiticica passou a expor apenas na segunda exposição que foi realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

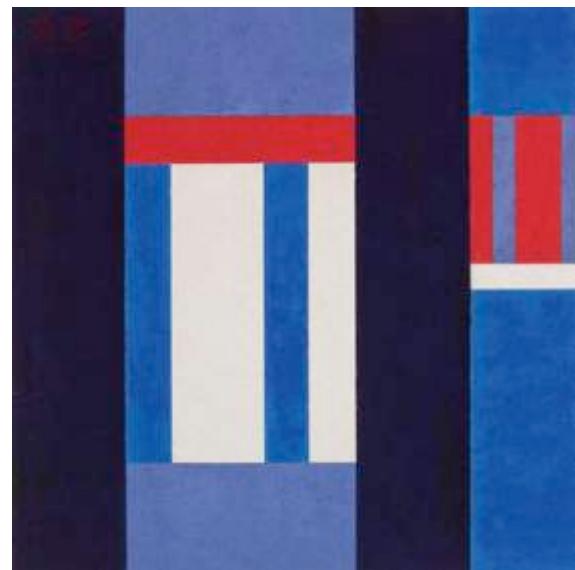
⁵ Vive outras experiências na Inglaterra, inclusive ter participado de um espetáculo do Living Theatre, e montado os barracões na cidade de Sussex.

⁶ Carta a Ligia Clark 27/6/69, In FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas 1964-1974.** Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996. p.124.

⁷ A partir de 1970, decidiu residir em Nova Iorque, continuando sua pesquisa com os Parangolés, performances, maquetes para penetráveis, Cosmococa e construindo seus Ninhos, já concebidos em Londres e Sussex. Entra numa nova fase experimental, onde desenvolve a expressão textual e experiências audiovisuais. Em 1973, cria o conceito de “quasecinema” para trabalhos que exploram o dinamismo das sequências de projeção de slides em conjunto com trilhas sonoras, onde privilegia a participação semântica. Já nos últimos anos de sua vida, Oiticica envolve-se em projetos destinados a espaços públicos, encarados como possibilidades de síntese e de simultaneidade de suas descobertas. No período de sua permanência em NY, foi bolsista da Fundação Guggenheim e participa da mostra *Information*, no *Museum of Modern Art - MoMA*. Retorna ao Brasil em 1978. Trabalha, entre outras coisas, em maquetes de labirintos para o projeto de Rui Ohtake no Parque Ecológico do Tietê (São Paulo). Em dezembro de 1979, concebeu “Kleemania”, em homenagem ao centenário do artista suíço Paul Klee (1879-1940). Também denominada “Devolver a Terra à Terra”, tratou-se de um acontecimento urbano assim definido pelo artista O último acontecimento antes de sua morte, em 1980, foi “Esquenta pro Carnaval”, no morro da Mangueira. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Edusp, 1992. p.225.

⁸ *Information – Summer 70* foi organizada em 1970 por Kynaston McShine no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, com participação dos artistas brasileiros Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Artur Barrio e Guilherme Vaz (FIG. 35, 36). A edição de um arrojado catálogo, com projeto gráfico análogo às propostas textuais e documentais, foi apresentado pelo grupo de artistas. Artistas participantes da exposição, entre outros: Artur Barrio, Barry Flanagan, Barry Le Va, Carl Andre, Cildo Meirelles, Dan Graham, Daniel Buren, Dennis Oppenheim, Helio Oiticica, Joseph Beuys, Joseph Kosuth, Lucy Lippard. DRUMMOND, Marconi. **1964 - Dispositivo expositivo.** Belo Horizonte, 2011, p. 57-58.

comunidades provisórias que habitavam seus ninhos ao acolherem seus amigos visitantes ou hóspedes. Voltando a morar no Brasil quase dez anos depois, em 1978, quando retomou suas participações em eventos coletivos e performances em áreas públicas.



Participantes do Movimento Neoconcreto (Grupo Frente), em 1956. Da esquerda para a direita: Oliveira Bastos, Hélio Oiticica (encoberto), Ferreira Gullar, Teresa Aragão, Bezerra, Mário Pedrosa, Lygia Clark, Vera Pedrosa, Ivan Serpa (atrás), Lea e Abrahan Palatnik. (Arquivo Ferreira Gullar-RJ) [Disponível em: <http://pt.slideshare.net/lauralice/arte-no-brasil-nos-anos-60-8673384>] | Grupo Frente - Hélio Oiticica. Pintura, 1955. Técnica: Guache sobre cartão. Dim.: 50 x 50 cm. [Disponível em: <http://www.catalogodasartes.com.br/Foto.asp?sPasta=@Obras&Imagem=Cat%E1logo%20das%20Artes/{19453C5C-327A-4E40-8C13>]

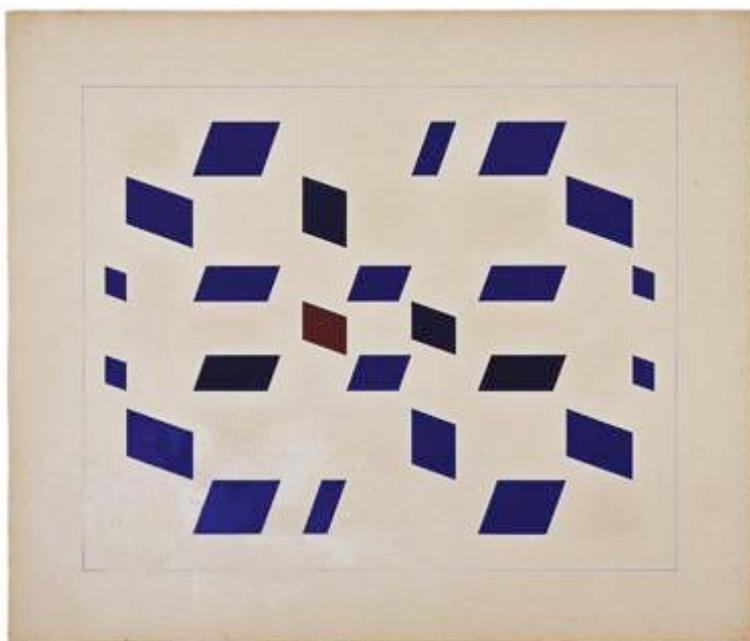
Morto precocemente, depois de um acidente vascular cerebral, no Rio de Janeiro, em março de 1980, dois anos após retornar ao Brasil. Foi considerado como um dos propositores mais radicais, para a arte brasileira naquele momento, já reconhecido mundialmente, e com o que Celso Favaretto⁹ chama de coerência de programa e lucidez crítica.¹⁰ Oiticica se apropria da linguagem experimental para lançar o seu Programa Ambiental.

⁹ FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da USP, 1992 - pág. 18.

¹⁰ Após seu falecimento, é criado, em 1981, no Rio de Janeiro o Projeto Hélio Oiticica, destinado a preservar, analisar e divulgar sua obra, dirigido por Lygia Pape, Luciano Figueiredo e Waly Salomão. Em 1996, a Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro funda o Centro de Artes Hélio Oiticica, para abrigar todo o acervo do artista e colocá-lo à disposição do público. Aproximadamente 2500 documentos, entre fotos, textos do artista, textos de amigos, críticos, recortes de jornais, correspondências, plantas, modelos, listas de obras, de materiais, de ideias. O Arquivo de Hélio Oiticica (AHO) pertencente aos irmãos Cesar e Cláudio Oiticica, uma fundação sem fins lucrativos, tendo a família a posse sobre cerca de 90% de sua produção, além da detenção dos direitos de reprodução de imagens e textos do arquivo privado de HO.

O abandono do suporte tradicional

Oiticica inicia sua produção na década de 1950, e chega rapidamente no limite do monocromático, e na necessidade de interpretar que o espaço não precisa ser os limites do quadro. Demonstrando sempre querer mais, rapidamente a tela ficou pequena e o espaço para observar deixou de fazer parte do jogo para Oiticica. A primeira colaboração do artista para essas transformações foi o abandono do espaço ilusório bidimensional da tela, presentemente explorado pela arte moderna, para o espaço real tridimensional, permitindo uma participação e experimentação mais ativa por parte do visitante. Fez essa passagem do bidimensional para o tridimensional, de maneira particularmente antropológica e política explorando a cidade, não apenas contemplada, mas principalmente experimentada por ele e seu olhar curioso, se apropriando dela e rearranjando seus elementos, personagens e símbolos. Com uma produção que sempre fazia uma revisão de seus resultados, abandonou a miniaturização e a monumentalidade da arte (principalmente da arte moderna) e envolveu o visitante. Por consequência, abriu novas possibilidades para a obra, que adicionava a antropometria da escala humana em um programa artístico que sempre estava em fase de experimentação.

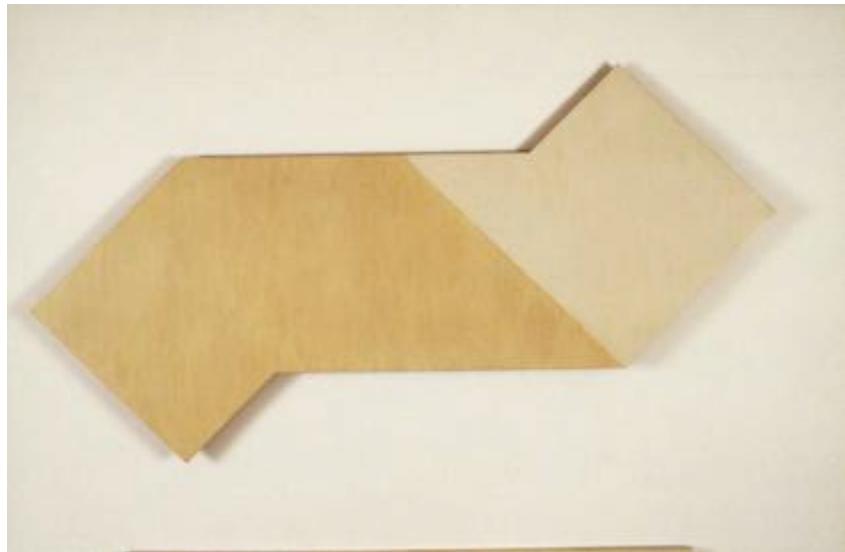


Realizados no período concretista de Oiticica, quando fazia parte do Grupo Frente, os Metaesquemas¹¹ são estruturas matriciais formais, que remetem à ideia de movimento revisando Malevitch, ao pintar formas geométricas coloridas sobre o fundo branco. São exercícios de cor e formas construídas por gráficos ou por placas de cor de tinta guache sobre o espaço limitado por uma borda demarcada pelo artista, além dos próprios limites do cartão, que Oiticica desenvolve entre 1957-1958 e desde já, em busca de uma evolução da pintura para o espaço e de novas categorias para suas invenções.

Suas primeiras explorações de novas formas de suportes aparecem em Relevos Espaciais, de 1959 que incluem as Pinturas Brancas, Série Amarela, Série Vermelha e Invenções. Continuam a ser formas geométricas que sutilmente começam a se desprender da parede e investigações tonais na interação com a luz.

Hélio Oiticica, Metaesquema, 1957, guache sobre cartão, 419 x 490 mm. [Disponível em: <http://cidadecitycite.tumblr.com/post/7612405720/helio-oiticica-metaesquema-1957-gouache-on>].

¹¹ Metaesquema: união do prefixo Meta+ a palavra Esquema meta- (grego metá, no meio de, entre, com). Definição por Hélio Oiticica: [...] “Então Metaesquema é isso: uma coisa que fica entre. Que não é nem pintura, nem desenho, mas na realidade uma evolução da pintura.” [Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho] Em guache sobre cartão, estas ‘apinturas’ foram realizadas entre os anos de 1957-1958. In GOMES, Daniela Matera do Monte Lins. **Um artista desvenda o 'Labirinto' - A fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada à sua produção.** Rio de Janeiro, 2012, p. 98.



Em Pinturas Brancas manipulou os diferentes tons possíveis de branco, apenas mudando a direção da pincelada, acreditando que essa mudança geraria a apresentação de dois aspectos diferentes de uma mesma cor: mais brilho em um e outro mais opaco; apenas nessa mudança. Já nas séries Amarela e Série Vermelha, acreditava na expansão da cor para o espaço real (OITICICA, 1986; 44).¹²

Impulsionado pelos Relevos Espaciais, o primeiro salto de cores partindo para o espaço se dá de fato com os Bilaterais¹³, quando Oiticica já faz parte do Grupo dos Neoconcretos, anunciando a sua superação da fase de quadro e apresentando suas primeiras obras tridimensionais, mesmo que considerada com volume superficial.¹⁴ Bilaterais constituí-se de chapas fixadas com espaçamentos entre si (formando uma linha escura), monocromáticas, pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon¹. Entretanto, as superfícies de madeira pintadas e suspensas no ar ainda estavam circunscritas à pintura, e a participação ainda se dava de forma muito limitada, pois dependia do lugar da observação. Celso Favaretto, aponta os Relevos compostos com dobraduras estáticas como “estudos especulativos” onde o dinamismo espacial não provém da intervenção do espectador, mas da relação luz/espaço, interior/espaço exterior, de cheio e vazio.¹⁵



Hélio Oiticica. Pintura Branca - Relevo de parede- 1959. | Hélio Oiticica. Bilateral 'Teman' BIL 003, 1959. [Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/oiticica-bilateral-teman-bil-003-t12762>]. | Hélio Oiticica, Relevo espacial, 1959. [Disponível em: <https://www.tumblr.com/search/relevo%20espacial>]

¹² Em Invenções, trabalhou a luminosidade da cor, com dois tons tão próximos que praticamente se fundem em painéis, sem moldura, de Eucatex medindo 30x30cm com um relevo no verso da placa promovendo assim um distanciamento da parede, o que gera um sombreamento entre placas e parede. Ainda nesse verso, haviam as especificações ou fórmulas de cada cor utilizada. Um hábito encontrado em vários trabalhos do artista, tratando suas invenções como uma investigação científica, por influência da proximidade do trabalho com o pai. Ver mais em GOMES, Daniela Matera do Monte Lins. **Um artista desvenda o 'Labirinto' - A fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada à sua produção.** UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012. p.104.

¹³ Bilaterais: Que tem dois lados. 2. Voltado para dois lados. **Dicionário Priberam de Língua Portuguesa**. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/>

¹⁴ GOMES, 2012; 108.

¹⁵ FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da USP, 1992. p.61



Os anos 1960 brasileiro

Ditadura e efervescência cultural

Contracultura do desbunde

No Brasil dos anos 1960 uma sensação de ruptura histórica era reforçada, entre outros fatores: pela explosão da vanguarda que exigia o abandono ou a revisão dos padrões estéticos; pela atualização das linguagens em detimentos aos novos meios de comunicação; pela introdução de outros elementos (mais transgressores) de expressão artística como os *happenings* e as intervenções urbanas; pela inauguração de Brasília e pela política de abertura ao capital estrangeiro aumentando a participação das multinacionais. Essa sensação era frequente entre os artistas e intelectuais da época e com o golpe militar de 1964, e depois com o decreto do AI-5 pelo regime militar em 1968, oficializando o terrorismo de Estado, que prevaleceria até meados dos anos 70, a repressão policial era cena constante na vida urbana brasileira. Bombas e violências e prisões eram resultados habituais das censuras e protestos promovidos por estudantes que se opunham à novas configurações políticas. O quadro internacional também borbulhava em protestos e propostas culturais de contravertes.¹⁶ Esse contexto político interrompe uma geração cheia de promessas e esperanças.¹⁷

Porém, a tomada de poder pelos militares não foi suficiente para apagar todas as euforias culturais que efervesceia no país.¹⁸ Muitos acreditavam que a arte poderia se tornar um instrumento de transformação social. Outros tantos se opuseram contra a interrupção do processo democrático iniciado em 1964 pela ditadura militar. Essa efervescência política e cultural promoveria as gerações de artistas mais jovens na direção da conquista de uma maior visibilidade cultural. Dessa forma, uma grande parte da produção dos anos 1960 é carregada de uma "arte engajada", comandada pela experimentação, que assumiu importante papel político enquanto veículo de denúncia e divulgação das injustiças sociais sobre a esperança na tecnologia¹⁹ conscientização e engajamento político. Seguindo algumas tendências internacionais, em um cenário cultural, que se estende para as áreas: de música, teatro, jornalismo, literatura, artes

¹⁶ Os acontecimentos de 1968 alteram o panorama de história mundial, presentes em Paris, Praga, nos Estados Unidos, Brasil, México, União Soviética, Cuba, China, Vietnã, e outros. (HOLLANDA, 1980, p. 69). “Se em 1964 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.” SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados.** Penguin Classics Companhia das Letras: São Paulo, 2014. p. 09 Disponível em <http://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85141.pdf>

¹⁷ Roberto Schwarz em seu ensaio Cultura e Política, 1964-1969 destaca que a instalação do regime militar no país, de início não afetou a produção intelectual de orientação socialista. Segundo ele, no período pós 1964, a intelectualidade socialista, temerosa, foi pouparada. “Torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados”. Apesar de frear os canais de comunicação com o povo, “o governo Castelo Branco não impediu a circulação teórica ou artística do ideário esquerdista, que embora em área restrita, floresceu extraordinariamente”. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxoaXN0YnJhM3xneDoxNjAzYTg5ZjEyYTdiZTY>.

¹⁸ Apesar de no Brasil dessa época, parecer ser impossível separar as vanguardas do caráter político nacional, a década seguinte expõe vestígios de que a mudança de comportamento cultural não ocorreu apenas em função do AI-5. Favaretto, em entrevista para a Revista Marcelina fala: “Esta perplexidade está exposta em algumas falas do Caetano e do Gil, depois do exílio. Falando daquele final de 68, Gil disse que o seu plano na ocasião era ir para a Europa e Caetano para Nova York, para participarem de várias atividades e festivais, interessados em outras pesquisas e na evidenciação das suas produções. Parece que eles percebiam que as proposições tropicalistas já estavam se diluindo e que era preciso deslocarem-se para encontrar outras possibilidades, inclusive sobre o vínculo entre cultura e política. O governo militar foi responsável porque parou as pesquisas artísticas: todos foram embora porque não tinham mais condições de trabalho.” (...) In **Leituras de Hélio Oiticica | Grupo de Pesquisa HO** (Fasm), com Celso Fernando Favaretto. In Revista MARCELINA. - Ano 3, v.3 (2. sem. 2009). – São Paulo: FASM, 2009. Disponível em: <http://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/revistamarcelina3.pdf>.

¹⁹ Se apropriou bem do que era comunicação rápida naquele momento, como era o caso de rádio, jornais, revistas, televisão e cinema de forma crítica, alegórica e irônica. Os espaços gráficos editoriais foram, a partir de então, convertidos em plataformas curatoriais. DRUMMOND, Marconi Lage: **Dispositivo Expositivo**. Belo Horizonte, 2011, p. 96.

plásticas, cinema e arquitetura com propostas que aderia o pensamento nacional-popular, o Brasil produziu inúmeros acontecimentos políticos e culturais de impacto para o país. Todas as atividades pareciam atuar com o desejo de lutar por novos modos de vida, de falar, se comportar, de romper padrões e convenções, mas também o desejo de redescobrir hábitos, costumes, arte, cultura, tudo o que pudesse identificar o povo brasileiro de maneira nova e inusitada. Além, de contar também, com o fato de que, os jovens artistas que despontavam por volta dos anos 1960, já aderiam como referência alguns de seus colegas anciões brasileiros, desviando um pouco os olhares antes tão atentos ao que ocorria internacionalmente. As décadas do pós-guerra brasileiro retomam ideias “antropofágicas” gerando o concretismo, o neoconcretismo e o tropicalismo, que por sua vez, traçaram diálogos com movimentos internacionais como o pop, o minimalismo e a arte conceitual, explorando novas mídias como o Super-8 e o vídeo. Esses desejos também eram ambições de Oiticica, que apesar de sua postura vanguardista brasileira, possuía tendência ao caráter universal, explorando o mundo local popular das favelas²⁰ cariocas dos anos 1960, as quais apesar de sua configuração já toda urbanizada nessa época, ainda mantinham-se marginalizadas quanto ao reconhecimento social da cidade oficial. Vistas como incivilizadas, atrasadas e perigosas, aos moldes europeus da *Belle Epoqué* ainda vigentes.

A busca por um modo alternativo, brasileiro, autônomo poluiu o imaginário de artistas e intelectuais, originando os protestos infiltrados nos cinemas, no teatros, nas artes plásticas e na música. Deste modo, a influência dessa atmosfera se fez sentir nas Canções, no Teatro de Arena, Teatro Oficina, Teatro da Agressão e o Teatro do “desbunde”,²¹ além do show Opinião (1967) e dos festivais da Rede Record de televisão, todos eles frequentados basicamente por estudantes de classe média. São nesses eventos que encontramos ações importantes para a história cultural do Brasil nos anos 1960. Casos como: da cenografia teatral de Flávio Império e da direção de teatro experimental de José Celso Martinez Corrêa, do anti-herói de Sganzerla com o Bandido da Luz Vermelha; os quais tiravam partido da precariedade de meios para realizar inovações estéticas. Hélio Oiticica teve contato direta ou indiretamente com todos estes atos e adotou uma postura crítica e socialmente política ao evocar transgressão plástica e repertório popular, apesar de não adotar uma oposição direta ao regime militar. A postura política da arte Oiticica se dá por sua aproximação com a vida cotidiana da cidade marginalizada, se apropriando dos objetos de uso comum, abandonando seus privilégios estéticos e rompendo fronteiras tracionais da arte. Em seus ambientes apropria-se da precariedade da produção, expõe dados da cultura popular local, denunciando uma estética da miséria, condizente com a realidade, com materiais simples e baratos que denunciava os sinais da falta de habilidade arquitetônica da mão de obra artesanal brasileira.

²⁰ Souza aponta que o vanguardismo artístico modernista, principalmente a partir dos anos 1930, também manteve interesse na ideia de popular na construção da identidade brasileira: Pinturas modernistas representando o “povo brasileiro”, por exemplo (particularmente as de Cândido Portinari), tornaram-se definitivamente “patrimônios” do orgulho nacionalista. Consolidou-se uma imagem do popular marcada por um certo oficialismo folclórico que se mantém presente até hoje (...) Porém, a cultura popular manteve uma distância social . Ver mais em SOUZA, Gabriel Gimos Elias de. **A transgressão do “popular” na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica.** Revista Risco 03. São Carlos, 2006. pág 86-103.

²¹ Desbunde é um dos termos utilizados para se referir à contracultura brasileira. Segundo Favaretto Desbunde significava, manter uma atitude de marginalidade, cair fora dos processos culturais e dos cálculos políticos [...] Ver mais em: **Leituras de Hélio Oiticica | Grupo de Pesquisa HO (Fasm), com Celso Fernando Favaretto.** In Revista MARCELINA. - Ano 3, v.3 (2. sem. 2009). – São Paulo: FASM, 2009. Disponível em: <http://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/revistamarcelina3.pdf>

Nessa época, São Paulo e Rio de Janeiro, viviam contextos artísticos e arquitetônicos distintos.²² Mas mesmo assim, era frequente em ambos os centros, o envolvimento político de artistas, arquitetos e em grupos de vanguardas como o Tropicália. Aliás, o nome deste movimento adveio do termo cunhado por Oiticica para uma de suas obras e adotada para designar um estado brasileiro de vanguarda, que foge de uma representação literal ou emblematizada do Brasil. São expoentes deste grupo: na música, como representação do Tropicália, e também da contracultura brasileira, estão os músicos Gilberto Gil e Caetano Veloso²³; no cinema, a relação entre arte e política e denúncia do Cinema Novo, está Glauber Rocha; e na arquitetura, o grupo paulista Arquitetura Nova, composto por Sérgio Ferro, Rodrigo Lefevre e Flávio Império.²⁴



Peça Roda-Viva. Texto de Chico Buarque e montagem de José Celso Martinez Corrêa no Teatro Ruth Escobar, 1968. Fonte: 1968, do Sonho ao Pesadelo, p.35 [Disponível também em: <http://teatrojornal.com.br/2014/06/o-teatro-de-chico-buarque-e-parceiros/>] | Caetano Veloso e Mutantes com a música É Proibido Proibir, 1968. Fonte: 1968, do Sonho ao Pesadelo, p.39. [Disponível também em <http://blogdojoao.blog.lemonde.fr/2008/05/01/1968-brasil-era-dos-festivais-ninguem-ficava-em-cima-do-muro/>]

²² Na arquitetura, a escola carioca vivia momentos de expansão da Arquitetura Moderna Brasileira sob os reflexos da construção de Brasília, enquanto que em São Paulo, uma outra prática arquitetônica expandia seus limites, para além da Escola Brutalista paulista mostrando-se sensíveis à questionamentos vigentes, e visionários em suas obras e comportamentos. (CARRANZA, 2012) Enquanto isso, nas artes, havia um duelo entre os artistas concretos paulistas de um lado e neoconcretistas cariocas de outro representados Grupo Ruptura (São Paulo, 1952) e o Grupo Frente (Rio de Janeiro, 1954) Ver mais em BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** 1975.

²³ Caetano apresenta uma música para o Cineasta Luiz Carlos Barreto que havia visitado a exposição Nova Objetividade e se deparado com Tropicália de Oiticica. Oiticica até então, não conhecia Caetano. A ideia de intitular a música de Caetano com Tropicália, parte de Luiz Carlos Barreto, por compreender que há uma proximidade entre ambas as obras: revolucionárias, transformadoras quanto aos conceitos musicais e artísticos, pela retratação exótica de uma estética brasileira de forma antropofágica, consumindo e digerindo diferentes influências e linguagens, etc. A bandeira “Seja marginal Seja Herói” serviu de cenário em uma apresentação polêmica de Caetano Veloso na Boate Sucata, no Rio de Janeiro em 1968. O show foi interditado pela Polícia Federal resultando na prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil. NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate.** Revista brasileira de História, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998.

²⁴ Originários da escola brutalista e colocando-a em questionamento, passaria a defender e elaborar uma arquitetura cuja lógica formal e construtiva, exploravam soluções plásticas, materiais e técnicas vernaculares e consideravam desde o princípio o conhecimento e o trabalho manual dos operários.

Temos ainda neste período, acontecendo no campo das artes visuais: as mostras Opinião 65, de 1965, organizada por Jean Boghici e Ceres Franco, no MAM-Rio²⁵; Opinião 66, organizada pelos próprios artistas e a exposição Nova Objetividade Brasileira, de 1967 no MAM-RIO. Esta exposição também não teve sua organização realizada por curadores e sim por artistas. Outra novidade, foi o texto de apresentação da mostra escrito por Hélio Oiticica. Em 1968 foi a vez de Arte no Aterro (1968), coordenada por Frederico Morais. Em São Paulo foi o caso das exposições Propostas 65 e Propostas 66,²⁶ ambas realizadas na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP, e em Belo Horizonte: "Do Corpo à Terra" (1970) também com a curadoria de Frederico Morais. Aqui, no Brasil, a contracultura seria ativamente adaptada para articular a abordagem internacional com as questões do cotidiano da realidade brasileira, engajada e embalada pela cultura tropical, sem ignorar a situação política, retomando a ideia antropofágica da cultura moderna nacional com as justaposições do nacional com o moderno ou do nacional com internacional, que autorizava a inserção de outros elementos estrangeiros, como por exemplo, o papel da guitarra elétrica americana para se fazer uma música popular brasileira ou melhor uma arte brasileira confrontando-a com os grandes movimentos da arte mundial. (OITICICA, 1967, p. 85).²⁷



Glauber Rocha. Cartaz do filme Deus e o diabo na terra do sol, 1963. [Disponível em: <http://www.turkcealtyazi.org/sub/156664/deus-e-o-diabo-na-terra-do-sol.html>]. | Glauber Rocha. Terra em transe, 1967. [Disponível em: <http://www.vocetemsede.com.br/2011/07/breve-resumo-sobre-cinema-novo-e-terra-em-transe-parte-ii/>]

A arte no período de 1950-70 é extremamente rica e variada. Diversos movimentos artísticos surgidos neste período, tais como: o *pop-art*, o *op-art*, o *land-art*, o *body-art*, bem como as instalações e performances - que difundem-se tanto no Brasil, quanto na Europa e nos Estados Unidos - enriquecem e proliferam o debate. Dos anos 30 até os 60, a pintura passa gradativamente, a ganhar o espaço, a se tridimensionalizar, a dialogar com a escultura e finalmente a ganhar o chão e o espaço que a cerca. Tudo graças à inúmeras experimentações que, no Brasil, contaram com as contribuições dos grupos concretistas e neoconcretistas [formado por Lygia Clark e Hélio Oiticica entre outros]. (GORNI, 2004).

²⁵ Proporciona ao trabalho dos jovens artistas uma divulgação poucas vezes alcançada no país. Entre esses artistas, estavam: Antônio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Waldemar Cordeiro, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique. In NAVES, Rodrigo. **Um Azar Histórico: Desencontros Entre Moderno E Contemporâneo Na Arte Brasileira**. Novos Estudos N.º64. 2002, p.08.

²⁶ Proposições 66 foi um evento realizado em São Paulo que reuniu Mário Pedrosa [1900-1981], Mário Barata [1921], Aracy Amaral [1930], Mário Schenberg [1914-1990], Otávio Ianni [1926-2004], Vilanova Artigas [1915- 1985], Flávio Império [1935-1985].

²⁷ Ler mais FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da USP, 1992. p. 139.

A renovação formal da arte por Hélio Oiticica, representada em obras desenvolvidas a partir de 1964 estavam entre essas expressões contraculturais.²⁸ É a partir de 1964, com Parangolés, que Oiticica efetiva suas rupturas com a formas pictóricas tradicionais e inicia a inserção em sua obra de uma cultura popular como realidade brasileira espontaneamente sentida, ao contrário de considerar o povo como uma entidade histórica, mistificada. Estas são manifestações culturais que expressam uma nova forma de ver o Brasil.

Os primeiros passos para as manifestações ambientais - Neoconcretismo e pós-moderno no brasil

Entre muitas das proximidades entre Oiticica e outros artistas modernos brasileiros, podemos citar o interesse pela cultura popular e a antropofagia de Oswald de Andrade - evidentes em Tropicália - e a pesquisa estética em busca pela originalidade. Mas, por maior que fosse o interesse dos modernos sobre a cultura do povo, a aproximação social entre o popular e o erudito tornou-se algo distanciado nas obras modernistas brasileiras. E a busca brasileira de uma originalidade estética moderna aconteceu sobre categorias tradicionais da pintura e da escultura, além de se ampararem nas descobertas e rupturas das vanguardas europeias da primeira metade do século XX.²⁹

Participando do grupo dos Neoconcretistas;³⁰ os quais mantinham-se contra as regras sugeridas pelo mercado para se criar novas possibilidades estéticas para a Arte, entre elas: romper com a ideia de suporte e discutir o papel do espectador; Oiticica elaborava propostas que pretendiam questionar os estatutos e os suportes tradicionais da arte, pretendendo romper com o que foi apresentado na Semana de 1922, criando seus não-objetos: relevos, núcleos, penetráveis e bólides. Obras estas, que não seriam enquadráveis nas divisões tradicionais das artes plásticas, que deslocariam as relações convencionais entre arte e espectador, abolindo pedestais e molduras e buscando novas formas de interação.

²⁸ “A Tropicália, veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma imagem brasileira total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui: na verdade quis eu com a Tropicália criar o mito da miscigenação – somos negros, índios, brancos, tudo ao mesmo tempo – nossa cultura nada tem a ver com a europeia, apesar de estar até hoje a ela submetida” (...) “É a definitiva derrubada da cultura universalista entre nós; da intelectualidade que predomina sobre a criatividade – é a proposição da liberdade máxima individual como meio único capaz de vencer essa estrutura de domínio e consumo cultural alienado.” Hélio Oiticica, **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**, p. 86. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/tropicalia-3>.

²⁹ “Oswald de Andrade (1890-1954) propunha no seu Manifesto Antropófago (1928) uma renovação para a arte brasileira sem rejeitar os valores da cultura européia, preferindo insistir na sua absorção. Para Oiticica, as renovações culturais lançadas por Oswald tiveram sua repercussão prejudicada. O concretismo e neoconcretismo efetivaram, segundo o artista, a transformação no modo de ver e sentir através da proposição de novas estruturas artísticas que possibilitavam uma “posição crítica realmente universal, profundamente revolucionária, ao campo das artes, do conhecimento, do comportamento” (Oiticica, 1968, p.). A invasão de uma cultura estrangeira não parece um problema para Oiticica, não seria “um pecado ou uma culpa” (1970, p. 43). **Leituras de Hélio Oiticica | Grupo de Pesquisa HO** (Fasm), com Celso Fernando Favaretto. In Revista MARCELINA. - Ano 3, v.3. São Paulo: FASM, 2009.

³⁰ Manifesto Neoconcreto foi redigido por Ferreira Gullar e publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 22 de março de 1959, anunciando a origem do grupo. Tendo em sua maioria artistas cariocas influenciados pela fenomenologia de Merleau-Ponty, rompeu de vez com o movimento Concreto de São Paulo que seguiam a Escola de Ulm. Assinaram o manifesto Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis. Oiticica não assinou o manifesto e nem participou da 1ª exposição do grupo. Mas assimila a teoria do Não-Objeto de Gullar e participa da 2ª Exposição Neoconcreta em 1960. GULLAR, Ferreira. **Manifesto neoconcreto**. In: *Etapas da arte contemporânea*, p. 286.

Para isso, segundo o próprio Oiticica, os Neoconcretistas - grupo do qual fazia parte desde 1959 até o seu fim, em 1964 - propuseram uma nova interpretação do Construtivismo e do Neoplasticismo apresentado por Piet Mondrian (1872-1944), Casimir Malevitch (1878-1935), e Vladimir Tatlin (1885-1953), apesar destes artistas terem exercido grandes influências sobre ele.³¹

Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda. Creio que só partindo desses elementos novos poder-se-á levar adiante o que começaram os grandes construtores do começo do século (Kandinsky, Malevitch, Tatlin, Mondrian etc.), construtores do fim da figura e do quadro, e do começo de algo novo, não por serem “geométricos”, mas por que atingem com maior objetividade o problema da não-objetividade. (OITICICA, 1986, p. 27).

Cada artista neoconcreto seguiu caminhos distintos que os levaram a descobertas individuais, todos recorrem à experiência da percepção através da participação.³² Oiticica passa da pintura para o espaço, e mais adiante, agregando ainda a participação corporal do receptor, por conta própria, mas sob muitas influências dos debates que esse grupo articulava.

Assim como as Superfícies Moduladas de Lygia, os Monocromáticos (1959), de Hélio Oiticica, não possuem uma moldura para proteger o quadro do espaço exterior. Estas “pinturas” comunicam-se diretamente com o espaço do mundo. Mas o “retângulo” ainda permanecia inalterado, e com ele toda a tradição da pintura europeia. Contudo, ambos seriam contestados mais radicalmente pela poética neoconcreta. O passo seguinte para estes artistas seria a construção de formas geométricas no espaço real do mundo: Lygia construiu Projetos Ambientais (1956), integrando pintura e arquitetura seguindo uma linha de desenvolvimento traçada por Mondrian, Tatlin e Malevitch; enquanto Hélio construiu seus Relevos Espaciais (1959 - 1960). Estas obras alteraram profundamente a percepção e a interação do espectador com a obra, pois estes objetos dialogam com o espaço onde estão inseridos juntamente com o espectador. No entanto, esta percepção/ interação ainda é puramente visual: a obra aproximou-se do espectador, mas mantinha ainda uma certa distância. (SPRICIGO, 2007: 37-38).

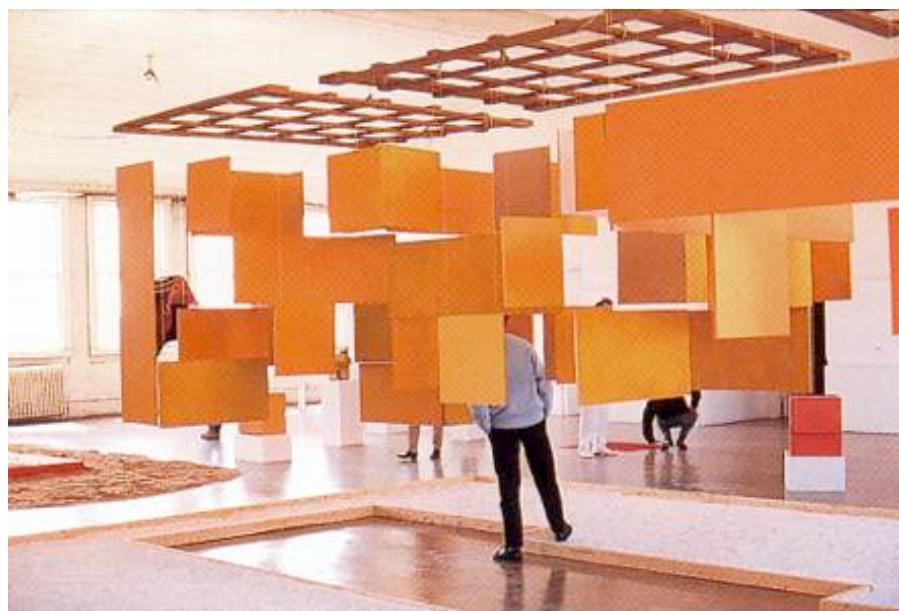
Na virada das décadas de 1950 para 1960 Oiticica já havia abandonado a moldura e o suporte da pintura sob a influência do grupo Neoconcretismo, o qual faziam uma análise aos desenvolvimentos construtivos modernos, entre eles, a valorização do gesto tortuoso e da experimentação estética, em

³¹ O Neoplasticismo acreditava na arte como instrumento de renovação e transformação social e principalmente no interesse em explorar a espacialidade como componente fundamental para a obra de arte. Importante, apesar de que o caráter revolucionário na arte de Hélio Oiticica estava muito mais no aspecto formal e social do que no seu envolvimento com problemas diretamente políticos. De acordo com os estudos de Oiticica, os artistas Mondrian e Malevitch acabaram por desenvolver uma nova gramática em arte, explorando uma espacialidade pictórica. (OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (org). Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 54).

³² Para o artista brasileiro, Mondrian não destruiu a superfície, mas, transformou-a de dentro para fora. Quando atinge um equilíbrio entre visual e sensorial, em Bólides, Oiticica parte então de uma abordagem fenomenológica (via M. Merleau Ponty) na busca das possibilidades não exploradas da espacialidade pictórica, integrando o Movimento Neoconcreto Brasileiro, fazendo oposição crítica à análise gestáltica da Arte Concreta e do modernismo no Brasil como um todo. Segundo GOMES (2012: 59) o termo Participador aparece pela primeira vez no texto de sua autoria intitulado Posição e Programa de 1966. Ver mais Ler mais FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Editora da USP, 1992. p. 40.

detrimento das formas mecânicas industriais, rumo transição da tela para o espaço. Em 1960, monta seus primeiros Núcleos (1960-1963), experiências cromáticas, atingindo enfim uma tridimensionalidade física, que consiste em uma série de planos de cores quentes oferecidos em estruturas de madeira, expandidos no espaço e suspensos com fios de nylon que tridimensionalizam-se, criando um labirinto suspenso e assim, permitindo uma maior interação do público com a obra. Núcleos ainda são obras montadas para serem expostas em galerias e museus. Oiticica depõe: “O espectador gira a sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. [...] é uma visão cíclica” (OITICICA, 1986; 51)

A partir da experiência com os Núcleos³³ e transpondo as relações plásticas em experiências sensoriais, Oiticica elabora os primeiros Penetráveis. Obras desenvolvidas entre 1960 e 1963, que adotam como referência o corpo humano e por isso, apresentados na escala natural de um pra um. Oiticica avança mais uma vez no desejo de que o espectador seja envolvido e faça parte da dimensão da obra, deslocando-se do espaço virtual para o espaço real e com isso, propondo uma nova forma de interação do público com a obra.³⁴

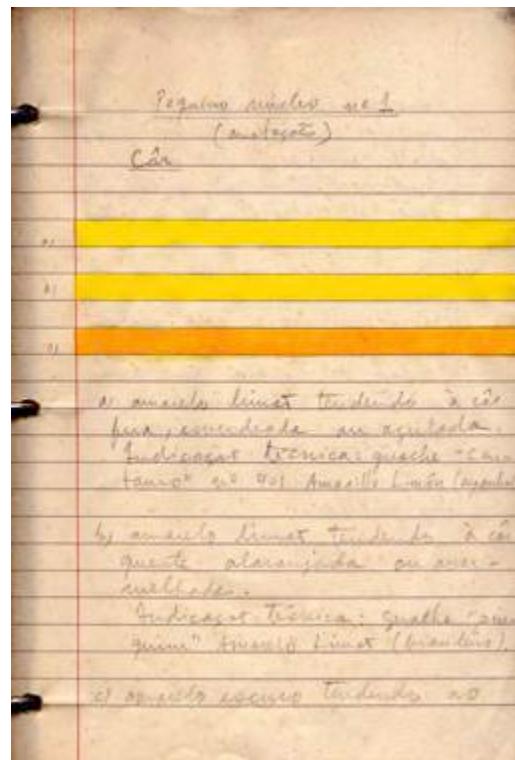
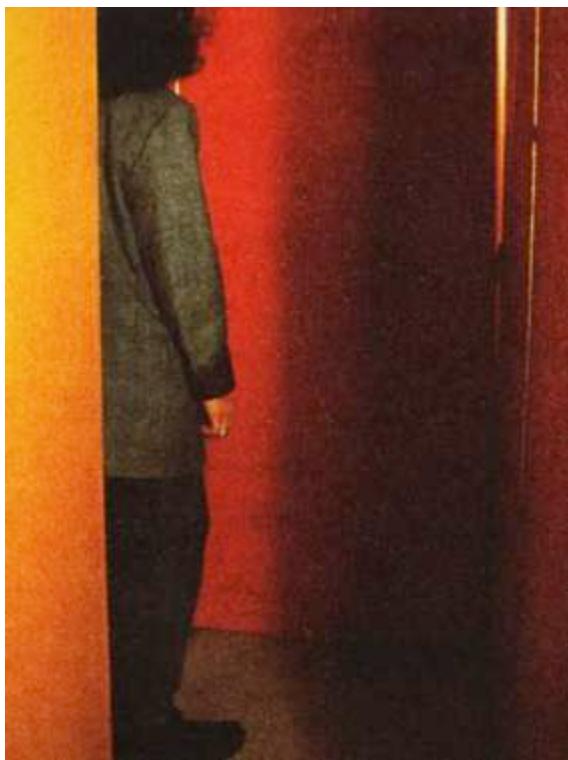


Hélio Oiticica. Núcleo nº 06, 1960, placas de madeira pintadas. [Disponível em: <http://www.artesquema.com/2012/07/>].

³³ “Tendo iniciado suas carreiras como artistas ligados a uma tendência construtiva abstrata, Lygia Clark e Hélio Oiticica logo superaram em suas respectivas obras, e de modo intensamente criativo, os pressupostos concretistas. A partir dos “Núcleos”, Oiticica abandonou gradualmente o pensamento “construtivo” de suas primeiras obras.” DE SOUZA SANTOS, Fabio Lopes. Da função à ficção. **Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo** (Online), n. 2, p. 56-78, 2005. p. 72.

³⁴ FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da USP, 1992. p. 61-64.

Penetráveis são estruturas arquitetônicas (cabines de madeira pintada parecidas com um barraco precário), também labirínticas, com cores fortes para serem percebidas ao longo do percorrer os espaços da obra. Contendo além das cores, objetos, textos impressos em suas paredes cromáticas, brita, areia e outros materiais. Tudo resulta em ofertas sensoriais, visual, tátil, auditiva...;³⁵ que provoca a transformação do espaço plástico em ambiente experimentável, ainda que a participação do espectador seja essencialmente visual. Penetráveis torna-se base para propostas futuras do artista como Tropicália, de 1967, e Projeto Filtro - Para Vergara de 1972, (um conjunto de penetráveis). E é a partir deles que a participação do espectador atinge outra camada de efetivação das manifestações ambientais: a escala humana.



Penetrável detalhe de PN1 OITICICA, Hélio. Penetrável, 1960, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Andréas Valentin, in: JACQUES, 2007. Trecho do Diário de Hélio Oiticica contendo anotações de cor para o NC1 Pequeno Núcleo 01 In GOMES, 2012, 84) | PN1 Penetrável 1, 1960.

³⁵ Vinícius Pontes Spricigo e Luciana Martha Silveira, falam que a quebra radical dessa participação do espectador, de visual para tátil, acontece, no Brasil, com a obra os Bichos (1960-1963) de Lígia Clark - Esculturas de alumínio com dobradiças onde as pessoas poderiam interagir alterando suas configurações - e posteriormente, com os Objetos Sensoriais, da mesma artista. SPRICIGO, Vinícius Pontes; SILVEIRA, Luciana Martha. **Ação comunicativa e participação do espectador na poética de Hélio Oiticica.** Revista Tecnologia e sociedade v. 3, n. 4. 2007. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2493/1607>

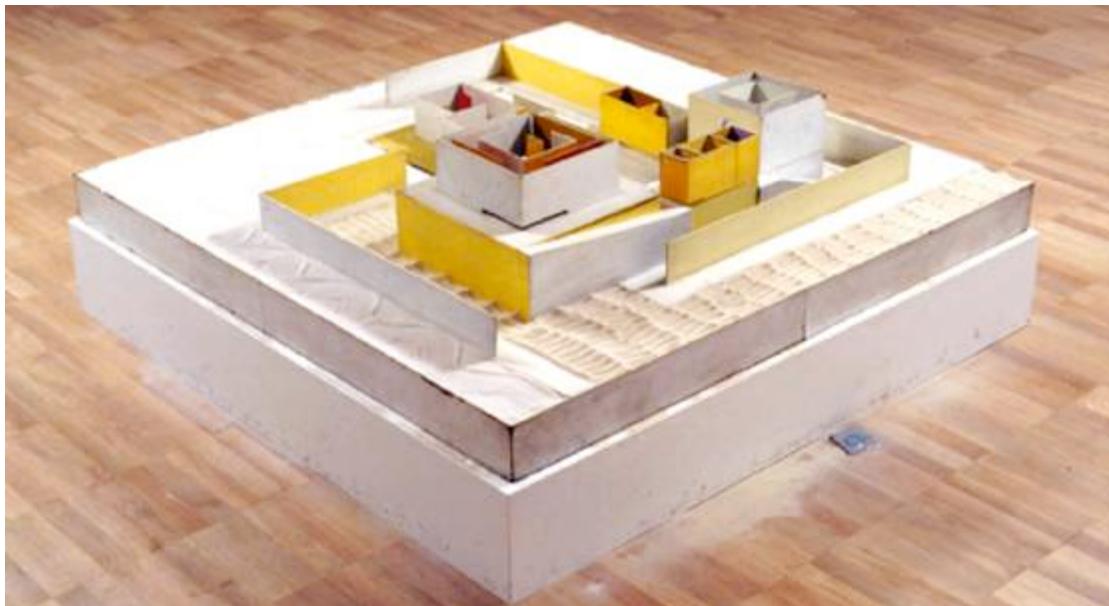
Penetrável por sua vez, é ponto de partida para o Projeto Cães de Caça, de 1961 e suas primeiras relações com propostas realizadas em projetos, alguns realizados em plantas, outros em maquetes. Cães de Caça, uma espécie de arte pública se aproximando da arquitetura e da natureza, é um jardim lúdico em forma de labirinto, com três saídas apresentado em maquete composta por cinco penetráveis e o Poema Enterrado, de Ferreira Gullar, e o Teatro Integral, de Reynaldo Jardim a ser realizado em mármore branco, areia branca em um parque de uma cidade qualquer. Não saiu do protótipo, foi exposta no mesmo ano de proposição no MAM/RJ, com texto de Mário Pedrosa. Mas, Oiticica retoma a ideia de labirinto em Tropicália e concebe outro jardim em Éden.

Na sequência de Penetráveis, carregando na mala sua vontade de dar corpo à cor e de também explorar essa sensorialidade, Oiticica começa a desenvolver seus Bólides³⁶ (1963-1967). Obras estas, que exploram o pictórico através de apropriações materiais do dia a dia e de recipientes - caixas, vidros, latas, sacos, bacias - com materiais elementares da terra para criar objetos simples, que precisam ser manipulados para revelar formas e pigmentos, poemas e imagens. Introduzindo com isso, a tendência ao foco no objeto na produção desse artista e reforçando as rupturas de barreiras do quadro para o espaço real. Todos esses objetos são nomeados pelo crítico Ferreira Gullar como “não-objetos”,³⁷ já Oiticica chama-os de “transobjetos”.

Essa corporificação da cor através da apropriação de materiais já existentes e manipulação através do convite do espectador ao toque, aproximam os Bólides ainda mais das definições de uma arte participativa. Há uma efetivação da interatividade na obra, a qual não se encontra mais acabada. O criador agora assume o papel de mediador, compartilhando a autoridade da obra ao induzir o experimentador a explorar suas próprias sensações para além da percepção habitual.

³⁶ Bólido: termo francês 1. Antiga designação dos meteoritos mais importantes. Para Oiticica: “Objeto como pintura, ou pintura como objeto, e contendo elementos da massa nucleica, a caixa apresenta divisões espaciais, e brinca com mistérios dos espaços interiores do abrir e do fechar, do que pode ser fisicamente adentra ou completamente visto” **Entrevista de Hélio Oiticica a Jorge Guinle Filho**. AHO/PHO 1022.80 p. 2.

³⁷ Essas obras definidas por Ferreira Gullar como não objeto partem em busca de novas estruturas para além daquelas de representação. Gullar aponta que o exemplo clássico de não-objeto seriam os Bichos de Lygia Clark. [...] Oiticica questiona a eliminação da representação mimética e as categorias tradicionais de arte apontando para a existência de “objetos”, não enquanto uma nova categoria, mas resultado da criação de novas ordens estruturais, ou seja, as ordens ambientais. “Sobre ela o pintor não representará mais o objeto; [...] Com a eliminação do objeto representado, a tela – como presença material – torna-se o novo objeto da pintura”. GULLAR, 2007;91.



Hélio Oiticica. | Hélio Oiticica. Projeto Cães de Caça, 1961. [Disponível em: <http://raquelzanini.blogspot.com.br/2013/11/1961-oiticica-gollar-e-jardim.html>] Hélio Oiticica. B1 Bólido Caixa 1 Cartesiano. Acrílica sobre madeira, 1962.



Assim, os Bólides adicionaram mais uma nova concepção estrutural do objeto no espaço - a participação - permitindo a Oiticica chegar à manifestação ambiental dos Parangolés. A partir de Invenções, passando por Núcleos, Penetráveis, Bólides, até chegar em Parangolé, o artista construiu características ambientais distintas, que acabam se relacionando, formando um todo orgânico, onde a participação do espectador é efetivada como fator crucial para sua obra. “Não quero nunca mais descolar minhas experiências da vida real”. (OITICICA, Carta a Guy Brett, de 2 de abril de 1968, Hélio Oiticica-Catálogo, p. 135). Com esses objetos a obra de Oiticica pode se tornar manuseável.³⁸



³⁸ Um de seus Bólides mais conhecidos é o que faz homenagem ao Cara de Cavalo, chamando atenção para o marginalizado e o anti-herói, rebelde que sofre com as regras culturais. Através de uma caixa sem a parte superior, com as paredes internas forradas com imagens do amigo de Oiticica, o famoso bandido Cara de Cavalo, estendido ao chão após uma perseguição pela polícia carioca, a qual termina com a sua morte estampada nos jornais da época. Revista tecnologia e sociedade. Ação comunicativa e participação do espectador na poética de Hélio Oiticica. SPRICIGO, Vinicius Pontes; SILVEIRA, Luciana Martha. **Ação comunicativa e participação do espectador na poética de Hélio Oiticica.** Revista Tecnologia e sociedade v. 3, n. 4. 2007. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2493/1607>



O corpo experimenta



A antiarte do Parangolé

Oiticica lança em 1965, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os Parangolés³⁹ e o seu Programa Ambiental, no qual a experiência amplia-se do sensorial para o vivencial permitindo outras transformações.⁴⁰ Inicialmente compostos como estandartes, logo se tornam capas de algodão ou náilon de várias texturas inspirados na precariedade das roupas dos mendigos, com poemas ou frases anárquicas, em tinta sobre o tecido: “Estou possuído”, “Incorporo a revolta”, “Da diversidade vivemos”, entre outros. Parangolé era para vestir, andar, dançar, manipular, etc., passando a existir no momento em que há participação corporal direta, com formas imprevisíveis e flexíveis sem se tornarem fantasias. Nas estruturas ambientais dos tecidos em camadas dessas capas, a luz interage na cor, textura e brilho.

Antes, o espectador tinha que carregar o Parangolé (estandarte). Num segundo momento, Oiticica acredita que o ato de “vestir” seja mais importante e surge a capa, também um Parangolé. A obra de Hélio Oiticica, conforme sua conceituação, passa a existir no momento que há participação corporal direta. Ou seja, a inter-relação do corpo-objeto só se transforma em arte a partir do movimento, da ação. O início do processo dessa obra é o ato de vestir que também é identificado por Oiticica como “transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança”. (OITICICA, 1986, 70)

Hélio Oiticica e o escultor Jackson Ribeiro e a “gênese do Parangolé”, 1964. In Gomes, 2012;120. [Disponível em: http://ppgpmus.mast.br/dissertações/dissertacao_danielamatera.pdf]

³⁹ Oiticica dá mais que uma explicação sobre o significado de parangolé. O artista relata em sua ultima entrevista para a revista Interview, em abril de 1980. “Isso eu descobri na rua, essa palavra mágica. Porque eu trabalhava no Museu Nacional da Quinta, junto com meu pai, fazendo biografia. Um dia eu estava indo de ônibus e na Praça da Bandeira havia um mendigo que fez assim uma espécie de uma coisa mais linda do mundo: uma espécie de construção. No dia seguinte já havia desaparecido. Eram quatro postes, estacas de madeira de uns dois metros de altura, que ele fez como se fossem vértices de um retângulo no chão. Era um terreno baldio, com um matinho e tinha clareira que o cara estacou e botou paredes feitas de fio de barbante de cima a baixo. Bem feitíssimo. E havia um pedaço de aminhagem pregado num desses barbantes, que dizia: “aqui é...”, é a única coisa que eu entendi, o que estava escrito era a palavra Parangolé, aí eu disse: “é essa a palavra”. (OITICICA in RIVERA, 2009; 09). Ver também Definição do Parangolé, publicado originalmente por HO para a exposição “Opinião 65” no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1965. P.7.

⁴⁰ OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: **Aspiro ao grande labirinto**. 1986, p. 66.



A obra de Oiticica é uma sequência de estudos e ideias “labirínticas”⁴¹, mas ainda uniformes onde cada obra torna-se parte de outra a seguir constituindo um panorama total de sua arte, como uma evolução estética. Por isso ele define sua atividade como um Programa *In progress*.⁴² Mas se for possível demarcar algum momento de alteração para a obra de Oiticica, poderíamos dizer que Parangolé é outro ponto virada. Assim, o ato imanente que Oiticica chama de obra, já não pode ser apenas contemplado. Para Hélio Oiticica, os Parangolés, não eram apenas um veículo de participação para o espectador, e sim uma abordagem maior sobre espaço e tempo.⁴³

O corpo do espectador-participador é o núcleo central da própria obra. Esse ao dançar dá ao espaço a criação realizada pelo ato corporal. Contudo, a obra não se acaba, pois está em constante transformação no espaço e no tempo. Ora, o Parangolé também é uma estrutura do espaço objetivo, só que pode ser deslocado para um espaço ambiental. Nasce aí, para Oiticica, o conceito de arte ambiental. (MELO; 2012)

Recolhendo e transformando elementos da paisagem urbana, Parangolé permite a experimentação para uma participação popular: instantânea, única, efêmera, irrepetível, sensorial e cromática. Em busca da livre expressão e fugindo da erudição, volta-se para uma massa em detrimento de uma elite. Exemplo disso é o seu interesse pelo Morro da Mangueira. Projeta uma obra para se vestir numa espécie de nova dimensão para a cor e uma vivência totalmente corporal que colocam as capas em movimento e o espaço no papel de anteparo para as ações performáticas.

Hélio Oiticica. Parangolé Incorpo a revolta, 1966. [Disponível em: <https://br.pinterest.com/artexperienceny/helio-oiticica/>]

⁴¹ Oiticica escreve várias vezes sobre o labirinto. “A ideia do labirinto é preciosa na obra de Oiticica, tanto na sua produção teórica quanto artística tem um fluxo sinuoso e de possível perda. Perder-se, nos processos proferidos por Oiticica é como no Labirinto, perder-se como maneira de encontrar-se.” (...)“ GOMES, Daniela Matera do Monte Lins. **Um artista desvenda o ‘Labirinto’ - A fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada à sua produção.** UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012. p.72.

⁴² A produção de Oiticica é um programa *In progress*, definição dada pelo próprio artista, onde todo o percurso é resultado de um único desenvolvimento. O artista afirma que “A sucessão de obras é para fazer inteligível o que sou, eu passo a me conhecer através do que faço, na realidade eu não sei o que sou, porque se é invenção eu não posso saber.” (OITICICA. Depoimento para o filme HO de Ivan Cardoso) Sua invenção artística se mistura à sua vida, não há cisão entre a invenção de suas formas artísticas e de si mesmo.

⁴³ “Aqui o espaço-tempo ambiental transforma-se numa totalidade “obra-ambiente”; há a vivência de uma “participação coletiva” Parangolé, na qual a “tenda”, isto é, o “penetrável” Parangolé assume uma função importante: é ele o “abrigó” do participador, convidando-o a também nele participar, acionando os elementos nele contidos. OITICICA, **Aspiro ao grande labirinto** 1986. p. 71

Como obra-ação não convencional, que só existe com a ajuda do participante ao articular-se com o não-objeto, o Parangolé não pertenceria mais a nenhuma das artes tradicionais, pois não poderia ser enquadrado como pintura ou como escultura. Confirmava-se para Oiticica, que não existe mais lugar no mundo para as telas e as esculturas, tornando-se anteparos ultrapassados. Daí, funda então a “antiarte ambiental” de Hélio Oiticica que, por consequência, abandonava o ato restrito do contemplar e construía a obra através da vivência com o envolvimento do corpo que se tornava parte fundamental da obra. A estrutura então, deixava de ser relevante para essa nova situação estética de Oiticica. O objeto só se transformaria em obra de arte no momento que há participação corporal direta.⁴⁴

Contudo, é preciso atentar para o caminho que nos leva o Parangolé. Os incautos podem considerar o Parangolé o fim da arte ou até mesmo o fim da obra de arte. Não o é, porque o Parangolé não deixa de ser obra nunca. Assistir, vestir, dançar são verbos de ação que possibilitam a existência da obra enquanto tiver um participador. No máximo, o Parangolé vive em repouso. (CÍCERO, 1993 in , ALBUQUERQUE, 2012; 73)

Oiticica aprimora a ideia de anti-arte estabelecida pelo dadaísmo do início do século XX, que previa uma oposição às imposições estéticas daquela época. Para o artista, a sua ideia de anti-arte entende como potencial criativo e transgressor a cultura popular e as manifestações artísticas no contexto político-cultural dos anos 1960 para uma “metáfora do corpo livre.”⁴⁵ A obra é o espaço dos acontecimentos, dos movimentos, das vivências adquiridas pela participação dinâmica do espectador propostas pelo artista, ou melhor, pelas vestimentas que o artista oferece ao participante. (OITICICA, 1986, 73-74) Em sua antiarte, o artista não se caracterizaria como criador para a contemplação, mas o estimulador para a criação.

⁴⁴ Ao propor vivências no lugar de objetos, Oiticica incorpora a negação dos tradicionais estatutos artísticos definindo uma posição ética de sua antiarte ambiental. Antiarte seria como uma: “[...] compreensão e razão de ser do artista não mais como um criador para a contemplação mas, como um motivador para a criação – a criação como tal se completa pela participação dinâmica do espectador, agora considerado participador.” (OITICICA, 1986; 80)

Em julho de 1966, Hélio Oiticica explica o conceito de antiarte:

- artista como motivador para a criação e não para a contemplação;
- a criação se completa pela participação do espectador, agora, também identificado como participador;
- a antiarte é uma necessidade coletiva;
- a antiarte não pode posicionar-se nos campos da metafísica, intelectual e estético;
- a antiarte é oportunidade de participação e realização criativa, portanto não tem premissas morais, intelectuais ou estéticas;
- não há mais definição do que seja arte; “... a antiarte é a verdadeira ligação definitiva entre manifestação criativa e coletividade”.
- o ponto mais importante: a não-formulação de conceitos. In (OITICICA, 1986, p. 80) Ver também: (FAVARETTO, 2000,123).

Catálogo da exposição **Nova Objetividade Brasileira** no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1967. In MOREIRA, Eduardo Campos. **1/1: A experiência de projeto.** UFMG, 2005, p. 91.

⁴⁵ ALBUQUERQUE, Edvana; PEDROSO, Flávia; MELO, Zimaldo. **Hélio Oiticica, Propulsor de Práticas: Teoria Crítica sobre o Parangolé, Nova Objetividade e Tropicália.** Palíndromo, v. 04, nº 08, 2013.

Parangolé é a formulação definitiva do que seja anti-arte ambiental, justamente porque nessas obras foi-me dada a oportunidade, a ideia, de fundir cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra, fotografia – foi o compromisso definitivo com o que defino por totalidade-obra, se é que de compromissos se pode falar nessas considerações. (OITICICA, 1986; 79)

O Parangolé, seria então reconhecido por Oiticica como a antiarte por excelência, enquanto uma nova arte. Nova arte pelo seu sentido construtivo em que o espectador é o participador.⁴⁶ Ou seja, o participador inventa espaços. Essa invenção é constituída pelos movimentos da dança que incentiva os impulsos espaciais criativos.

Seria pois o Parangolé um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos (...) Esse interesse, pois, pela primitividade construtiva popular que só acontece nas paisagens urbanas, suburbanas, rurais, etc., obras que revelam um núcleo construtivo primário mas de um sentido espacial definido (...) O Parangolé não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva (...) Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e de um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do Parangolé a uma arte ambiental por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. (OITICICA; 1986; 67)

Do Samba para a cidade

Hélio era um jovem apolíneo, até um pouco pedante, que trabalhava com o seu pai na documentação do Museu Nacional, onde aprendeu uma metodologia: era muito organizado, disciplinado (...) Em 1964, seu pai morreu; um amigo nosso, o Jackson, então, levou o Hélio para a Mangueira, para pintar os carros, foi aí que ele descobriu um espaço dionisíaco, que não conhecia, não tinha a menor experiência. Parecia uma virgem que caiu do outro lado; ele não tinha mais o pai que poderia ser um super-ego. Descobriu, aí, o ritmo, a música. Ficou tão entusiasmado que começou a aprender a dançar, para poder participar dos desfiles, dos ensaios; se integrou na escola de samba, fez grandes amigos, ele descobriu o sexo, aí então foi uma esbórnia total na vida do Hélio, tanto que o Jackson dizia assim: 'nada como se perder o pai!'. Hélio virou uma outra pessoa (...) Isso começa a interferir na obra dele, em 1964. A morte do pai coincidiu com o fim do movimento neoconcreto, já não havia aqueles compromissos mais ortodoxos. Aí ele começou a incorporar essa experiência do morro [L.P. conta em detalhes como era a Mangueira na época], aquilo começo a fazer parte dos conselhos dele, da vivência dele [L.P. cita longamente os Parangolés e a obra Tropicália como exemplos dessa incorporação da nova experiência]. Ele muda radicalmente, até eticamente; ele era um apolíneo e passa a ser dionisíaco [L.P. discorre sobre a descoberta do sexo e da homossexualidade por H.O.] . Essas barreiras da cultura burguesa se rompem lá, é como se ele vestisse um outro Hélio, um Hélio do 'morro', que passou a invadir tudo: sua casa, sua vida e sua obra (Lygia Pape in JACQUES, 2001; 27).

⁴⁶ [...] Nesse caso, não é nem espectador, é um 'fruidor', desfrutador, porque está dentro, é um catalisador. O espectador é aquele que vê a performance do usuário. Este é uma espécie de 'tactilizador', de sensibilizador daquele manto, capaz de tanta plasticidade, e que de repente alça voo no momento em que, como que por magia, a lei da gravidade é suspensa pelo simples gesto do usuário que está investido no Parangolé. CAMPOS, Haroldo de. **Asa delta para o êxtase**. Depoimento para Lenora de Barros. cat. exp. CAM, FCG, Lisboa, 20 Jan-20 Mar, 1993, p. 218. In VAZ, 2006;10.

Em Anotações para o Parangolé Oiticica confirma: (...). A obra requer aí a participação corporal direta: além de revestir o corpo, pede este que se movimente que dance em última análise. (OITICICA, 1986; 72) Com o Parangolé, a dança propõe ao participador uma experiência pelo ato. Oiticica passa a se interessar pela dança como princípio de movimento, e pelo samba,⁴⁷ assim como pela escola de samba da Mangueira e pela arquitetura do morro, enxergando-os como instrumentos para sua pesquisa sobre a dança dionisíaca, sem coreografia, sem ser ritmada.⁴⁸ Há nesse contato com a favela, outras transformações na produção de Oiticica, ampliando o seu sentido de percepção, como a descoberta da experiência social e a desintelectualização em prol da livre expressão.



Hélio Oiticica. Nildo da Mangueira veste Parangolé “Estou Possuído”, 1966. Fonte: JACQUES, 2001, p.40.

Hélio Oiticica. Mosquito veste Parangolé P10 capa 06 (“Sou o mascote do Parangolé, Mosquito do Samba”), 1965 e Bólido Vidro (Homenagem a Mondrian) 05, 1965. [Fonte: FAVARETTO, 1992; 107]

O seu interesse pelo samba o distancia do círculo pequeno-burguês e o aproxima da comunidade do Morro da Mangueira e da própria escola de samba, um fenômeno comum entre os intelectuais desde o fim dos anos 1950. Em 1963 Oiticica efetuou, por influência dos amigos Amílcar de Castro e o escultor Jackson Ribeiro, na escola de samba um trabalho nos carros alegóricos para o carnaval. Passou a viver no morro em 1964, encantando-se com as

⁴⁷ Oiticica tem contato com os estudos sobre a dança dionisíaca, desenvolvidos por Nietzsche. Nos anos 70, em Nova York, Oiticica desenvolve suas experiências ao som do Rock.

⁴⁸ Em Estética da Ginga (2001), Paola Jacques faz uma leitura da produção artística de Hélio Oiticica e seu diálogo com a arquitetura vernacular, especificamente sobre a favela no Morro da Mangueira, que ele considerava como um organismo vivo e perfeitamente inserido no espaço da cidade, apesar da dinâmica diferente.

pessoas, suas relações sociais e sua arquitetura⁴⁹ labiríntica, provisória (ainda que esses abrigos durem para sempre) e improvisada. A arquitetura local era resultado de autoconstruções criativas com materiais recicláveis que se alteram, ampliam ou se substituem de acordo com suas necessidades ou disponibilidades. Sem pré-projetos, se erguem à partir das competências técnicas de seus construtores, construindo a favela com uma organicidade estrutural distinta da arquitetura oficial.

A própria noção do espectador de arte como participador, nas proposições de Oiticica, remete à favela, onde os moradores atuam constantemente na produção de seus barracões. As obras do artista a partir de seu encontro com a Mangueira configuram-se tal qual a favela: espaços-movimento – o processo de montar e desmontar constante nas favelas. Para cada repetição tem-se uma montagem diferente. Podemos dizer então que os arquitetos têm o hábito de espacializar o tempo, enquanto os favelados agem mais temporalizando o espaço” (JACQUES, 2001, p. 55).



Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965. | Morro da Mangueira, Rio de Janeiro, 1965. (Fonte: JACQUES, 2001; 77)

Em muitas situações Oiticica não separou sua vida pessoal da artística. Nesse contato com a comunidade, oiticica encontrou habilidades de um passista profissional e alterou seu modo de ver o mundo, estabeleceu uma relação com as drogas, com a descoberta de sua própria homossexualidade e uma série de outras experiências pessoais como amizades com marginais, caso do conhecido Cara de Cavalo.⁵⁰ O ambiente concebido pelo artista, é um ambiente, de certa forma, vivido por ele na favela. Assim como sua obra, Oiticica abandona a observação e a contemplação para se apropriar do improviso, da informalidade, da marginalidade, da transgressão, das casas, danças e marginais que conheceu na mangueira como conhecimento adquirido por sua própria convivência no morro, para dispor essa participação. Talvez Oiticica quisesse ressaltar o papel da favela como sua própria condição de marginal.⁵¹ Vista da Mangueira em 1964, Rio de Janeiro. Fonte: DERCON, 1998, p.242.

⁴⁹ JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, p.26.

⁵⁰ Além do Bólido Homenagem a Cara de Cavalo, Oiticica faz ainda o Parangolé com a frase “Seja Marginal, Seja Herói” e a foto do bandido morto.

⁵¹ Numa carta a Lygia Clark ele se declara na margem da arte negando a ideia de obra acabada: “Manter-se integral é difícil, ainda mais sendo-se marginal: hoje sou marginal ao marginal, não marginal aspirando à pequena burguesia ou ao conformismo, o que acontece com a maioria, mas marginal mesmo: à margem de tudo, o que me dá surpreendente liberdade de ação. (FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas 1964-1974**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996. p. 44) ver também: ZÍLIO, Carlos. **Artes Plásticas e Literatura - O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense. 1982, p. 74.



O que parece certo, é que não havia nele uma intensão de inclusão da favela na sociedade dominante ou “não lhe interessava remontar os elementos da cidade como fragmentos de maquetes a serem expostas dentro das galerias e museus, como ready-mades. A obra de Oiticica se alimentou dessa cidade de modo muito íntimo, pois o seu processo criativo desenvolvia-se nas favelas, nos terrenos baldios, nas caminhadas noturnas, na Escola de Samba da Mangueira e dentro dos canteiros de obras públicas.”(MARQUEZ, 2000: 35) Lhe interessava chamar a atenção para a “falta de lugar social” sem romantizá-lo. Na abertura da mostra Opinião 65, no MAM-RJ, em 1965, protesta quando seus amigos integrantes da escola de samba Mangueira são impedidos de entrar, e é expulso do museu. Realiza, então, uma manifestação coletiva em frente ao museu, na qual os Parangolés são vestidos pelos amigos sambistas.

Não apenas em Oiticica, mas o fascínio pela urbanidade orgânica da favela e a fusão da arte com a vida cotidiana, onde a arte urbana tem o homem como medida e a apresentação de materiais recolhidos nas ruas da cidade, são atrações habituais no começo dos anos 60.

Contudo, a obra não se acaba, pois está em constante transformação no espaço e no tempo. Mais uma vez, Oiticica descreve a ação de não transformar o espaço e o tempo, ação estática (pausa), revela também que a estrutura imanente está fundada no mundo, no espaço objetivo. (...) Ora, o Parangolé também é uma estrutura do espaço objetivo, só que pode ser deslocado para um espaço ambiental. Nasce aí, para Oiticica, o conceito de arte ambiental. (ALBUQUERQUE, 2012;70)

Jornal do Brasil. Fotografias de Cara de Cavalo – codnome de Manoel Moreira – utilizada por Oiticica no B33. O bandido morto, crivado por mais de cento e vinte balas de revólver, após uma intensiva caçada policial que tem o apoio do então governador do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda. [Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202011000100004&script=sci_arttext] | Hélio Oiticica. Hélio Oiticica com Bólido - Homenagem a Cara de Cavalo, 1965-1966. [Fonte: FAVARETTO, 1992; 132]

Desde meados dos anos 1960 Oiticica nomeia sua produção como Arte ambiental⁵², e nesse contexto, todas as suas obras são voltadas para uma experiência sensorial corpórea e totalizadora, constituindo um mundo ambiental: relevos, núcleos, bólides (caixas e capas, estandartes, tendas, ‘parangolés’). E é a partir da arte que acontece no espaço que se constitui a sua arte caracterizando-a sobretudo por ser vivencial, diferente do caráter ecológico ou de retorno à natureza adotado pelos artistas da década de 1960 na Europa e EUA.

O corpo é requisitado à explorar, manipular, olhar e descobrir o ambiente que é o espaço e o corpo, flexível, maleável, livre, anteparo que contém o não-objeto para as ações performáticas. A obra é móvel, transformável e o espectador é agora um participador, que por sua vez, ativa a obra, podendo acontecer em qualquer lugar. O mundo ambiente é rua, terrenos baldios, parques abandonados e suas patologias: miséria, repressão, drogas, etc. Um mundo imaginário que resgata aquilo que é desprezado pela sociedade. Um mundo que expõe aquilo que está à margem, que é desprezado pela sociedade, escancara para uma elite o que há de mais marginal no seu cotidiano. Com a apropriação de arte ambiental⁵³, suas obras deixam de se enquadrar em alguma das artes tradicionais como a pintura ou a escultura.

É falso dizer que Oiticica imitou os favelados ou que simplesmente ilustrou a favela em sua arte. Hélio Oiticica, como vimos, viveu na Mangueira, na sua escola de samba, experimentou essa favela, vivenciou-a. Reproduziu subjetivamente em seu trabalho de artista sua experiência de vida no morro, que é diferente da daqueles que lá vivem, por nunca ter sido um verdadeiro favelado. Como veio do exterior – da Zona Sul –, mesmo estando dentro da favela, guardava em relação a ela uma visão externa. Valladares, em seu discurso, faz referência a outros artistas ‘da categoria dos renomados’ (sic) que tiveram as favelas como tema. Mas uma enorme diferença separa esses artistas de Oiticica: eles não entraram de verdade numa favela para aí viverem essa experiência como Oiticica fez. Os pintores ditos renomados só fazem ilustrações da favela, de longe, em seus quadros. Oiticica ao contrário trabalha a estrutura dessas construções populares, a ambiente desse espaço singular. A estrutura dos Parangolés retoma o essencial das construções de favelas, e sua diferença maior em relação às construções convencionais é sua temporalidade singular (JACQUES, 2001; 35-36)

⁵² Segundo Marco Andrade (2007), a Arte Ambiental de Oiticica é distinta da Arte Ambiental que surgiu da ameaça antiecológica na década de 1960 com a consciência do problema do lixo e da poluição das grandes cidades, originando os Os grupos chamados ambientalistas. Ela não pretende um retorno metafórico à natureza nem visa estabelecer novas relações entre o homem e seu habitat natural. [...] Ambiente para o artista, segue uma linha aproximada dos artistas europeus e norte-americanos para os quais a arte ambiental (environmental art) seria “uma forma de arte baseada na premissa de que um trabalho de arte deveria invadir a totalidade da arquitetura a seu redor e ser concebida como um espaço completo, mais do que ser reduzida a um mero objeto pendurado na parede ou disposto em um espaço.” O termo “ambiente” não possui, em si, um significado único e estático, admitindo uma variedade nas várias línguas: no alemão, Umwelt (dentro do mundo); em inglês, environment (rodeado, revirado); em francês, environnement, ambiente ou ambiance (circundante). ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Contribuição ao estudo de uma arte ambiental na década de 1960**, UNICAMP. 2007, p.56. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atlas/2007/ANDRADE,%20Marco%20Antonio%20Pasqualini%20de.pdf>

⁵³ Fábio Lopes de Souza Santos cita que o estranhamento causado pela arte ambiental era inevitável, considerando os leitores advindos de uma educação modernista. (DE SOUZA SANTOS, Fabio Lopes. Da função à ficção. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 2, p. 56-78, 2005. p. 72.

Participação do espectador

Não é para vender, nem para comprar, a arte de hoje, mas sim para consumir, aliás, para consumir logo, imediatamente. É proibido embrulhá-la e levá-la para casa (se na cidade do consumo ainda existir uma casa e não apenas um lugar onde se vai dormir). Talvez não seja nem para consumir de imediato, porque já é dada como algo consumido, que já entrou em circulação em nosso organismo. Não podemos fazer mais que deixa-la cumprir sua função orgânica no inconsciente coletivo, que ocupou o lugar do consciente individual do homem da massa. (ARGAN, 1995; 221)

Como vimos, o processo de democratização sociocultural à partir da segunda metade do séc. XX conduziu a uma reavaliação do usuário e do contexto. As atenções se deslocaram das obras de arte autônomas e auto-referenciais para as obras que incluíam o usuário. A necessidade de envolver o espectador deslocou a produção artística a um fazer que se tornasse menos apreciação e mais colaboração. Não apenas em Oiticica mas nas artes visuais como um todo, surgem formatos baseados em uma estética da recepção que propiciasse ao indivíduo uma possibilidade de apreensão, reflexão e estímulo de sentidos autênticas e peculiares sobre a realidade.

Assim, muitas das obras de criação artística, e arquitetônica, se propõem a examinar os vários aspectos que norteiam a experiência humana, incluindo a própria arte e a arquitetura. Nesse percurso, o objeto artístico e arquitetônico distanciaram-se das regras tradicionais comuns às suas esferas e incorporaram modos diversos de expressão. A partir desse momento, o público passou de observador a participante da construção visual e sinestésica da arte pelo simples fato de que houve uma redução de distância entre espectador e obra, provocando uma mudança de comportamento livre, de uma cultura independente. Na arte, o espaço não mais é o quadro para observar. Como vimos até aqui, o artista não se contenta mais com os limites restritos da tela.

Para o artista, a passagem de espectador passivo dos acontecimentos para a participação total do espectador no processo, atribui à obra o seu caráter de obra aberta, incompleta e coletiva. Mas, para que a obra continue sendo aberta, é preciso comunicar, e comunicar agora para a grande massa. Não basta ao artista só criar, mas também, é necessário assumir o papel de emissor, proposito, promotor da participação popular. Seu caráter revolucionário está exatamente na tendência da dissolução da estrutura, essa dissolução pede, por sua vez, uma nova concepção de artista que passa a ser proposito de experiências (motivador para a criação) e não faz mais arte pela arte. (MARQUES, 2000; 40)

O artista não mais como um criador para a contemplação, mas como um motivador para a criação. "Há uma tal liberdade de meios, que o próprio ato de não criar já conta com uma manifestação criadora. Surge aí uma necessidade ética de outra ordem de manifestação, que se integra também na ambiental, já que os seus meios se realizam através da palavra, escrita ou falada, e mais complexamente do discurso: é a manifestação social, incluindo aí, fundamentalmente uma posição ética (assim como uma política) que se resume em manifestações do comportamento individual." (OITICICA, 1992:103)

Com isso, artista e participante, tornam-se interdependentes. Com o envolvimento do corpo na obra de arte, o sentido de construção se dá sob a forma de vivência. Dessa forma, a partir de Parangolé a proposição participativa do espectador no processo e suas vivencias através da exploração do corpo

no espaço tornam-se itens de necessidades básicas para a obra de Hélio Oiticica e o indivíduo então é um coautor dessa obra aberta, onde o artista é proposito de uma obra inacabada e o público, atua como peça fundamental para a obra. A percepção do próprio corpo converteu-se em um novo tema artístico, inventando um repertório formal e uma problemática inteiramente novos.

Tropicália e a transição do objeto para o espaço fechado-aberto.

Entre 1966 e 1967,⁵⁴ com as questões levantadas em Parangolé e seu texto *Manifestações Ambientais*, Oiticica se dedica aos projetos Tropicália, Apocalipopótese e Éden. Tropicália foi apresentado na mostra Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ, em 1967;⁵⁵ Apocalipopótese, apresentado em 1968, no Aterro do Flamengo; e Éden foi exposto em 1969 na Whitechapel Gallery em Londres.

Com Tropicália, Oiticica retoma a invenção e experimentação no espaço físico e arquitetônico realizando o que não conseguiu com o Projeto Cães de Caça (1961). Efetiva assim, a transição na escala do objeto para a construção do espaço aberto à ação do espectador. de Suzana Vaz, aponta que Tropicália foi a proposição de uma condição aberta para um “ambiente-comportamento”: “a participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma ‘participação ambiental’ por excelência. Trata-se da procura de ‘totalidades ambientais’ que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc.” (VAZ, 2006; 06) e continua:

O ‘labirinto’ Tropicália, é um penetrável táctil-sensorial, multi-estimulante, um acelerador perceptivo que ensaia um contraste na dinâmica de consciência suscitada, primeiro, durante o ‘percurso’ e, depois, na chegada ao ‘centro’: o trajeto procura sugerir o movimento oscilatório das “quebradas” da favela e o apelo perceptivo dessa vivência, enquanto no espaço terminal as imagens de um monitor de TV se sobrepõem a todas as impressões anteriores, “devorando o participador”. Esse contraste suscita no participador a situação do ser que é devorado e faz de Tropicália, segundo o artista, a “obra mais antropofágica da arte brasileira”. (VAZ, 2006; 04)

Tropicália é “uma espécie de labirinto fechado sem saída no final. [...] Quis neste penetrável fazer um exercício da “imagem” em todas as sua formas”. (OITICICA, Hélio. Catálogo Whitechapel In OITICICA, 1986; sem número)

⁵⁴ Em 1966 redigiu dois textos muito importantes: Posição e Programa, e Programa Ambiental. Nestes textos críticos, Oiticica desenvolve novos conceitos para Arte, Museu e Espectador. O conceito de exposição, para Oiticica, deveria ser modificado a partir do entendimento de obra ambiental, o processo de comunicação do objeto através da exposição se estende, em consequência disso, intenta desenvolver um novo conceito para Museu. GOMES, Daniela Matera do Monte Lins. **Um artista desvenda o 'Labirinto' - A fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada à sua produção.** UNIRIO - Rio de Janeiro, 2012. p. 27.

⁵⁵ Participaram da mostra além de Oiticica: Lygia Clark, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Carlos Vergara, Flávio Império, Nelson Leirner, Mário Pedrosa, Sérgio Ferro, Waldemar Cordeiro, entre outros. Retomando o processo antropófago de Oswald Andrade. Reuniu diferentes vertentes das vanguardas nacionais: arte concreta, arte neoconcreta, novas figurações – em torno da idéia de “nova objetividade”, apropriação do termo criado em 1923 por Gustav Hartlaub, quando, em carta aos jornais, manifesta a intenção de realizar uma exposição em Munique com o título Nova Objetividade (neue sachlichkeit). A Nova Realidade Brasileira marca uma nova abordagem das artes no país e segundo Walter Zanini. ZANINI, Walter. **Arte contemporânea.** In: ZANINI, Walter (Org.). **História Geral da Arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. Vol. 2, p. 499-821. ZANINI, 1983, p. 735.



Vista do Penetrável PN3 “Imagético”, parte da obra Tropicália. OITICICA, Hélio. Tropicália, 1967, MAM/Rio de Janeiro, materiais diversos, dimensão variável | Tropicália , Penetráveis PN2 e PN3, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1967.

A proposta dessa obra, não era fetichizar o popular, mas de se opor às estruturas estabelecidas, ao conformismo social. No embalo de Parangolé, Tropicália também estaria associada à experiência de Hélio Oiticica na Mangueira, explorando aqui a espacialidade labiríntica e a precariedade dos materiais para seus penetráveis.⁵⁶

No lugar de Marylin Monroe ou da sopa Campbell's de Andy Warhol, usar favelas, araras e bananeiras; no lugar do mito universalista, instituir um “mito da miscigenação”, e levar ao extremo a imagem “tropical” do Brasil para poder objetivá-la e ultrapassá-la. Tropicália foi então o grande trabalho do artista com o imaginário-Brasil, sua “máxima experiência com imagens” (OITICICA, 1986; 124).

⁵⁶ Trecho citado por P. Jacques é de uma entrevista dada por Hélio Oiticica a Norma Pereira Rego, publicada no jornal Última hora de 31 de janeiro de 1970 com o título: Mangueira e Londres na rota.



Oiticica, Hélio. Tropicália - Detalhe PN01 (A pureza é um mito), 1967. [Fonte: JACQUES, 2001, 88]

[...] você precisa saber que a vida no morro não consiste apenas em carnaval. Eu detesto folclore. [...] O samba, só, não transforma de repente a vida de ninguém. Um dia lá eu consegui o que queria, aquilo deixou de ser para mim uma representação. Em Mangueira, na vida do morro, eu descobri o meu caminho. (Oiticica apud JACQUES, 2001)

Voltando para a paisagem urbana, Tropicália é uma obra fragmentária, composta por partes que devem ser compreendidas e interpretadas como um todo. É um ambiente feito de duas tendas nomeadas de Penetráveis – PN2 Pureza é um mito (1966)⁵⁷ e PN3 Imagético (1966-1967)⁵⁸ – chamando a atenção para a esfera social da brasiliade, através do olhar voltado para as cenas comuns nos morros e favelas. Oiticica simula espaços públicos, jardins, praças, etc. Um cenário tropical como um espaço para se perder de forma lúdica em novas vivências que poderia gerar novas interpretações. Misturava vasos

⁵⁷ O primeiro penetrável de Tropicália era simples: uma cabine de madeira com a inscrição “a pureza é um mito”.

⁵⁸ “O segundo penetrável, denominado Imagética, era mais complexo contendo um labirinto, formado por uma estrutura de madeira, tela, tecido e outros materiais simples, com apenas uma entrada/saída. Ao entrar no Penetrável principal, após passar por diversas experiências táctil-sensoriais, chega-se ao final do labirinto escuro, onde um receptor de TV está em permanente funcionamento.” ELIAS, Tatiane de Oliveira. Hélio Oiticica - Crítica de arte. 2013. p. 103.

com plantas típicas da flora brasileira, areias, britas, folhagens, pássaros (araras), poemas-objeto e ao fim do labirinto existente no segundo penetrável (PN3 Imagética), um aparelho de TV sempre ligado com imagens do morro da Mangueira como receptor e manipulador de imagens. Tudo como possibilidade para uma experiência visual, tátil a ser vivida pelo participante ao caminhar sobre esses materiais. Montados com uma mistura de primitivo ou popular tropical e tecnológico. Construída com pedaços de sarrafos de madeira, placas de madeira, carpete, telhas, tijolos, colchões, lonas, etc.



Oiticica, Hélio. Tropicália, 1967. [Fonte: JACQUES, 2001; 75]



Oiticica, Hélio. Tropicália, 1967. [Disponível em: <http://espacohumus.com/helio-oiticica-english/>]

Oiticica passou do labirinto projetado em detalhe, modelado como uma maquete de arquitetura, com os Penetráveis-Labirintos, e chegou ao labirinto construído de forma espontânea com Tropicália, quando incorporou, de fato, suas experiências com a favela do Rio de Janeiro. Tropicália foi construída de improviso, sem qualquer plano ou maquete anterior, apenas esquemas de montagem para as diferentes exposições. Inacabado e sempre aberto à experiência, o labirinto de Oiticica encontra-se despojado de qualquer plano ou projeto preestabelecido. (LOPES, 2010; 34)

A partir de Tropicália e de todas as transformações promovidas por Oiticica em suas invenções, o Brasil ganhou mais interesse por parte da arte internacional.⁵⁹ Antes disso, Frederico Morais promove o “Arte no Aterro” em 1968, no Aterro do Flamengo, por três domingos seguidos. Foi alí, que Oiticica promoveu a manifestação coletiva Apocalipopótese⁶⁰, da qual fazem parte seus Parangolés e os Ovos, de Lygia Pape, entre outros. É Apocalipopótese foi, segundo o próprio Oiticica, sua manifestação pública mais importante nos anos 60, pois, segundo ele, ela antecipa os desenvolvimentos futuros, como Éden e o Barracão. Oiticica propunha uma arte grupal, ao ar livre, longe da ditadura das galerias, onde o povo pudesse se manifestar livremente com participação nas ações propostas pelos artistas.

Apocalipopótese desvendou-me o futuro: a experiência Whitechapel mais do que uma síntese de toda a minha obra, ou a soma de ideias, decorre de Apocalipopótese: a criação de um espaço dentro-determinado, intencionalmente naturalista, aberta como o campo natural para todas as descobertas: o comportamento que se recria que nasce: na Apocalipopótese as estruturas tornam-se gerais dados ao comportamento coletivo-casual-momentâneo: em Whitechapel o comportamento se abre, para quem chega e se debruça no ambiente criado, no frio das ruas londrinhas, repetidas, fechadas e monumentais, e se recria como de à natureza, ao calor infantil de se deixar absorver: auto-absorção, no útero do espaço aberto construído, que mais do que “galeria” ou “abriga”, era esse espaço (OITICICA, 1986; 130).



⁵⁹ A exposição “Nova Objetividade Brasileira”, foi referência para outras manifestações posteriores, como “Arte na Rua”, “Arte Pública no Aterro”, “O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa”. Dos integrantes do movimento Neoconcretismo, Oiticica e Lygia Clark foram dois grandes expoentes que estimularam reflexões futuras. Entre várias delas, a exposição “Do Corpo à Terra” de 1970 coordenada por Frederico Morais, e tendo a participação de artistas da neovanguarda do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. MARQUEZ, Renata Moreira. **Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano.** 141p. Tese de Doutorado. Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2000, p.42-44.

⁶⁰ “Termo criado por Rogério Duarte: um novo conceito para objeto mediador para a participação; em um dos eventos contou com a presença de John Cage: Tudo explodiu naquela tarde - John Cage estava lá trazido por Esther Stockler - Escosteguy mostrava poemas - objetos - Samy usava roupas fosforescentes na luz negra - sambistas dançavam tantanteando - a intelectuália delirava - Raimundo Amado e Bartucci filmavam (...)” OITICICA, Helio. **Aspiro ao Grande Labirinto.** Rocco. 1986; 129.



O jardim do paraíso

Whitchapel Gallery - Entre o convite e a exposição

A arte brasileira nos primeiros momentos da segunda metade do século XX, atinge seus pontos de glória, e interesse por parte de outros países. No Brasil, artigos sobre Hélio Oiticica já vinham sendo publicados desde sua inserção no grupo Frente, mas a notícia da participação de Oiticica em uma galeria londrina gerou notas e artigos exaltados sobre a inserção do artista no cenário europeu.¹ Ao fim dos anos 1960 Oiticica entrava nesse fluxo. Entre 25 de fevereiro e 06 de abril de 1969, em plena ditadura militar implantada no Brasil, Oiticica expõe sua primeira coletânea individual na Whitechapel² Gallery localizada em um bairro periférico de Londres - Inglaterra, que mostrava obras de todos os períodos do artista e apresentava o ambiente Éden³ pela primeira vez. Considerada sua maior exposição em vida, foi organizada pelo crítico inglês Guy Brett e apelidada de "Whitechapel Experience."

A exposição de Oiticica na Whitechapel, foi a segunda exposição de artistas brasileiros. A primeira exposição brasileira ocorreu em 1945, denominada Modern Brazilian Paintings Exhibition. Diferentemente da retrospectiva da obra de um único artista, a Modern Brazilian reuniu 168 desenhos e pinturas de 70 artistas modernos do Brasil, doadas para serem vendidas em benefício da Royal Air Force Benevolent Fund.⁴ Entre esses artistas: Portinari, Anita Malfatti, Tarsila, Segall, Cícero Dias, Pancetti e Heitor dos Prazeres, entre outros. A mostra trazia também 162 fotografias sobre arquitetura que constituíram a exposição/livro Brazil Builds⁵ divulgando a arquitetura moderna brasileira.

A ida de Oiticica para Londres é uma sequência de desarranjos que duram quatro anos entre o envio de seus trabalhos até a exposição na whitechapel Gallery. Hélio Oiticica conheceu o crítico de arte Guy Brett em 1965, quando este visitou o Brasil para realizar uma matéria sobre a Bienal de São Paulo para o jornal The Times. Brett, era um jovem crítico de arte de 23 anos, estava ligado à galeria Signals, de Londres, fundada por Paul Keller e David Medalla, em 1964.⁶ A galeria alcançou renome internacional por seu programa inovador de exposições de artistas que usavam novos materiais, eletricidade, luz, movimento, estimulando a participação ativa do espectador. A galeria mantinha também a edição do informativo Signals Newsbulletin. Ambos - galeria e

¹RUGGIERO, Amanda Saba. **Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica.** Universidade de São Paulo. 2014, p. 34

² A Galeria Whitechapel foi inaugurada em 1901, constituindo uma das mais antigas galerias de arte públicas de Londres e visava levar cultura e educação para a área degradada de East London. Em sua história, a instituição abrigou mostras importantes, como Guernica, de Picasso, em 1939, as primeiras exposições na Inglaterra de Pollock e Rothko, e a mostra que deflagrou a arte pop, This is Tomorrow. In ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições.** XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições, 2013.

³ É estar em outro tempo e/ou espaço no hoje. O Éden é a imagem mítica do mito de origem, um espaço onde o Sujeito pode entrar em contato com o seu cosmo interior, mas é também o Museu de Oiticica. In GOMES, Daniela Matera Lins; LIMA, Diana Farjalla Correia. **Fraseologia oiticiana desvenda o labirinto: categorias documentais de Hélio Oiticica aplicadas à sua produção artística.** 2013, p. 09

⁴ Exposta primeiramente na Royal Academy of Art, em Londres, entre novembro e dezembro de 1944, depois circulou entre março e agosto de 1945 pelas cidades de Edimburgo, Glasgow, Bath, Bristol, Manchester, retornando a Londres na Galeria Whitechapel. **Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições.** XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições, 2013.

⁵ Brazil Builds: mostra organizada para o Museu de Arte Moderna de Nova York em 1943.

⁶ Inicialmente a galeria foi instalada no apartamento que Keller e Medalla dividiam no oeste de Londres, e depois mudou-se para uma edificação de quarto andares, sob o patrocínio do produtor de instrumentos óticos e pai de Keller - na Wigmore Street, centro de Londres. BRETT, 2011 in RUGGIERO, 2014; 21

impresso - foram importantes para a promoção da arte contemporânea de caráter experimental, sendo um dos principais palcos de exposições para a vanguarda internacional naquele momento em Londres, e para discutir novas propostas nas artes e na literatura.⁷ (RUGGIERO, 2014-22)



Vista externa Signals London at 39 Wigmore Street, London, 1966 Photo: Clay Perry | Mailing Signals Newsbulletin, from left: Sergio Camargo, Guy Brett, Paul Keeler, Christopher Walker, David Medalla, Gustav Metzger. in 1964 Photo: Clay Perry.



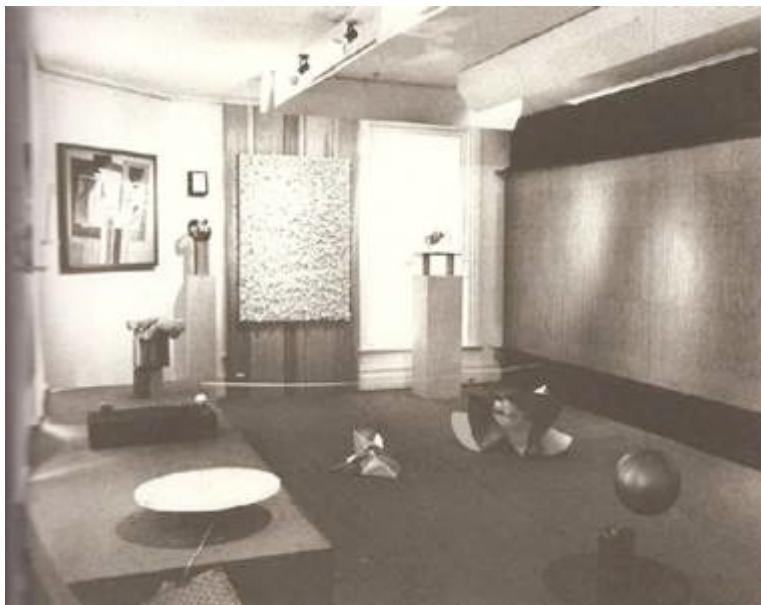
A primeira obra de Oiticica exibida fora do Brasil foi o Bólido Methamorphosis, na exposição coletiva "Sounding Two" na Signals, em 1965.⁸ Quando Brett e Keeler visitam o artista Sergio Camargo, em Paris, buscando informações sobre a produção artística brasileira, Camargo indica Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel. Com essas indicações, Paul Keeler começa a se corresponder com Oiticica por cartas⁹ e imediatamente efetua o convite¹⁰ para participar da

⁷ Atraindo um público diverso, que incluíam artistas, estudantes, arquitetos, engenheiros, escritores, cientistas, tecnólogos, designers, industriais, médicos, enfermeiros e professores, expôs artistas como o grego Takis, Sérgio Camargo, Jesus Rafael Soto, e Lygia Clark, que expôs em maio e junho de 1965 e teve publicação especial no sétimo Newsbulletin (abril-maio de 1965).

⁸ Nessa exposição, continham ainda obras de Mira Schendel, Alejandro Otero, Rafael Soto, Tkis, Medalla, Lygia Clark, Naum Gabo, Sérgio Camargo, Alexander Calder, Jean Arp, Kandinsk, Lissitsky, Malevich, Moholy-Nagy, Pol Bury, Kurt Schwitters, Eduardo Chillida.

⁹ A partir de então, Oiticica se corresponde por cartas também com David Medalla e Guy Brett.

exposição com algo de sua produção daqueles últimos três anos, independentes do tamanho. Oiticica envia um Bólide, textos e fotos. A exposição acontece em julho de 1965. Ao ver os Bólides de Oiticica, Brett entusiasmou-se com sua obra.¹¹ Em Setembro, Keeler e Brett embarcam para o Brasil rumo à VIII Bienal de São Paulo e logo depois visitam Oiticica deslumbrando-se com as cores e convidando o artista para expor, individualmente na Signals. Porém, após o artista brasileiro já ter despachado um conjunto de trabalhos para Londres, ocorre o fechamento da galeria Signals, fato então que atrapalhou a exposição do artista brasileiro, e de certo modo atrasou a ida de Oiticica para a Europa.¹²



Exposição Sounding Two - Galeria Signals 1965. Bólide de Oiticica ao fundo, à esquerda de Sérgio Camargo, Bichos Lygia Clark. | Bólide Vidro, 1963. - Vidro terra e tecido. Acervo Digital PHO 21809.63p3 (Rio de Janeiro, RJ) fotografia autoria Desdémone Bardin.

¹⁰ Carta de Paul Keeler convida HO para a exposição na galeria Signals. Data de 16/06/1965, documento 1269/65, cx, cd 2. Acervo digitalizado Hélio Oiticica.

¹¹ RUGGIERO, Amanda Saba. **Elos e assimetrias na recepção de Hélio Oiticica**. Universidade de São Paulo. 2014, p. 25.

¹² Num depoimento publicado no jornal Jovem, de 1970, ele fala sobre a situação: “Essa experiência de Londres nasceu da ideia de uma exposição na Signals, uma galeria de vanguarda dirigida por Paul Keeler, que lançara artistas como Soto, Takis e a nossa Lygia Clark, definitivamente no cenário mundial. Acontece que a Signals fechou (o que é bom dura pouco); minhas obras que haviam ido, ficaram guardadas na casa de campo de Guy Brett, crítico do Times; [...]” OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rocco. 1986.

Com a galeria fechada, Brett guardou as caixas em seu apartamento, aguardando uma oportunidade para poder mostrá-las e divulgar sua produção. Recebia em casa críticos e diretores de galerias para mostrar os trabalhos de Oiticica até o encontro com o diretor da Galeria Whitechapel - Bryan Robertson e o convite para a exposição.¹³ Após o convite, Oiticica inicia os estudos para um novo ambiente. Iniciam-se uma série de negociações com a galeria, artista e embaixada brasileira,¹⁴ para despesas de montagem e manutenção e a ida e permanência do artista em Londres. Essas negociações se arrastam até o fim de 1968, com a galeria sob a direção de Mark Glazebrook, e com a mediação de Guy Brett. (ANDRADE, 2013; 223)



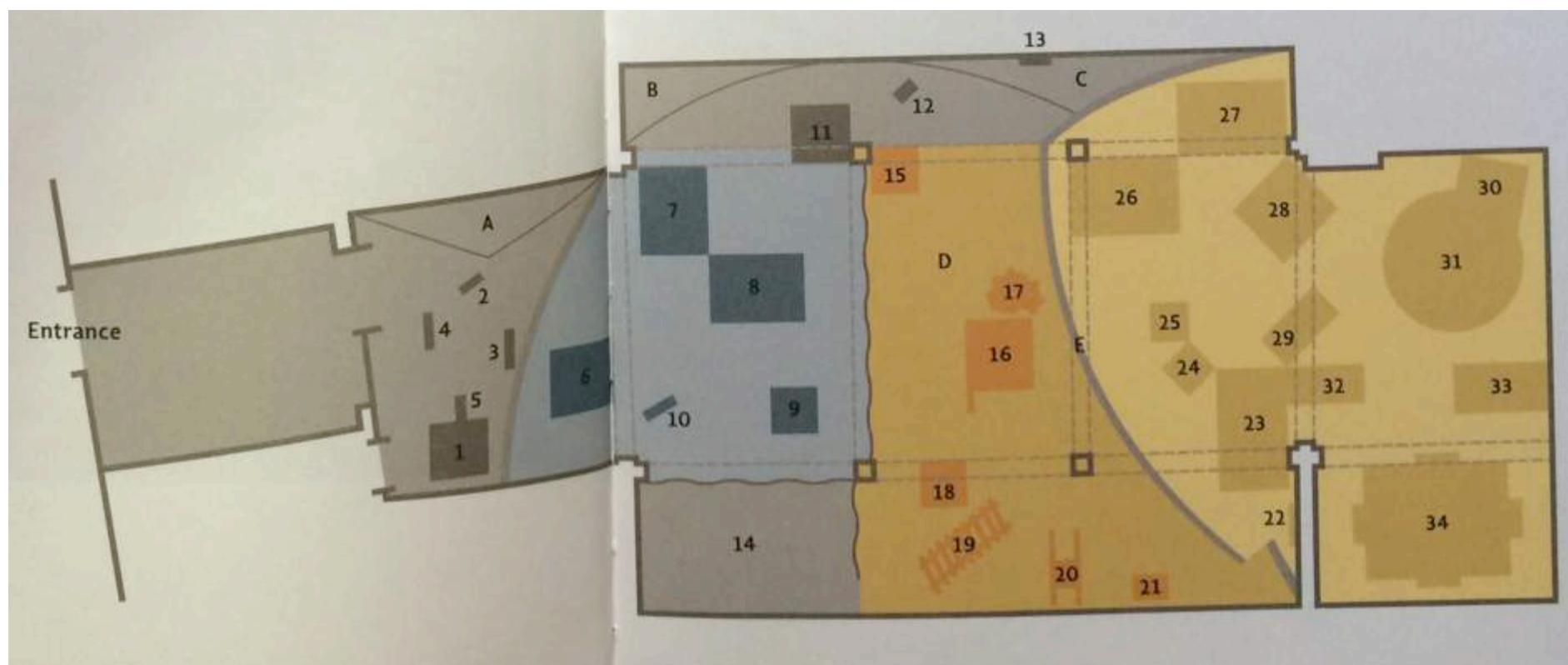
Hélio Oiticica em frente à Galeria Whitechapel. Londres, 1969 | Hélio Oiticica nas redondezas da Galeria Whitechapel. Londres, 1969 [Disponíveis em: FIGUEIREDO, 2007]

¹³ A carta convite é enviada a Oiticica, no momento em que este executava o ambiente Topicália para o MAM. . **Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições.** XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições, 2013.

¹⁴ A exposição é resultado dos esforços e inúmeras trocas de correspondências entre o diretor da galeria, o artista, o curador e os representantes do Itamaraty (corpo diplomático brasileiro). In ANDRADE, 2013.

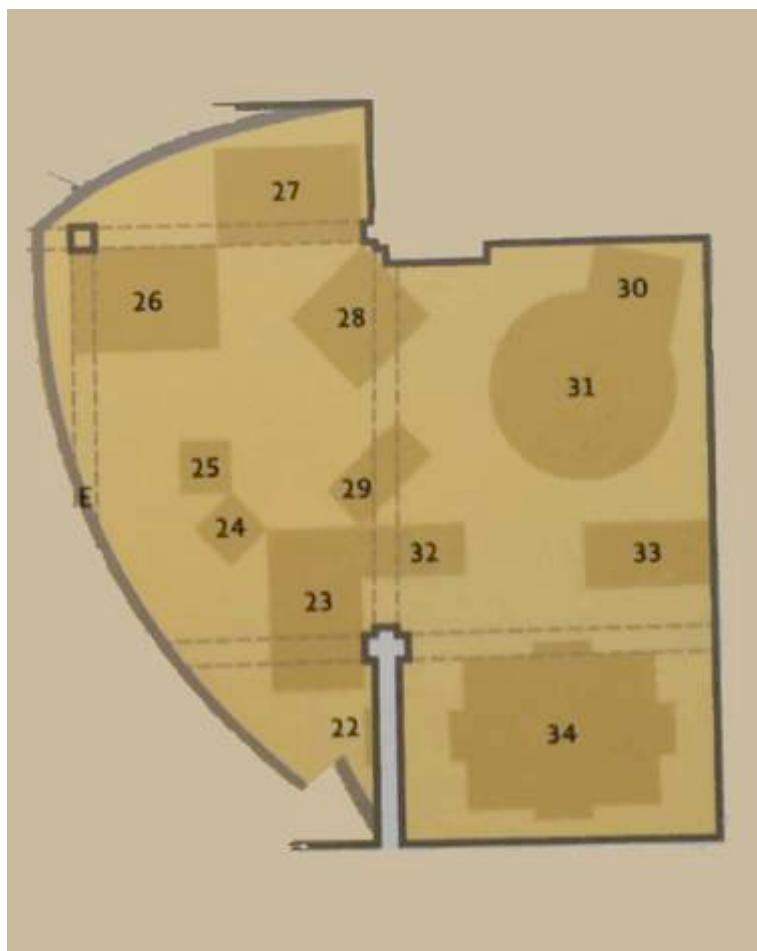
A mostra finalmente abre em fevereiro de 1969, causando as mais variadas recepções do público. Segundo consta em planta da exposição, publicada no livro “Oiticica in London”, (FIGUEIREDO, 2007) foram expostas, com música ambiente de Caetano Veloso e Gilberto Gil, cerca de 47 obras do artista, reunindo experiências desde o neoconcretismo até os primeiros Ninhos na montagem de Éden, distribuídas da seguinte maneira:

- 07 Bólides distribuídos na plataforma A [triângulo na parte superior da imagem];
- 03 Bólides distribuídos na plataforma B [semi-arco lateral esquerdo na parte superior da imagem];
- 03 Bólides distribuídos na plataforma C [semi-arco lateral direito na parte superior da imagem];
- 21 obras distribuídas ao longo do salão;
- 12 obras concentradas nas delimitações de Éden [lateral esquerda da imagem].



Mapa de exposição de Hélio Oiticica no WhiteChapel Gallary, Londres 1969. [Disponível em: FIGUEIREDO, 2007; 52-53]

A exposição como um todo era um ambiente integrado composto por seus Bólides, Parangolés, Penetráveis. A única montagem que se distingua das outras foi a montagem Éden. Nas palavras de Oiticica, na Experiência Whitechapel "estruturas tornam-se gerais, oferecidas, abertas ao comportamento "coletivocasual-momentâneo". Em Whitechapel, o comportamento se abre para quem quer que chegue e incline-se diante do ambiente criado, do frio das ruas de Londres, fechado e monumental, e recrie a si próprio como se retornasse à natureza, ao entusiasmo, infantil de deixar-se absorver: absorto, no útero do espaço aberto construído, coisa que, mais do que "galeria" ou "abrigos", é o que esse espaço era..."



Obras Éden

- 22: estante para deixar calçados;

23: PN7 Penetrável Lololiana (cabana feita de lona plástica azul e folhas secas);

24: PN6 Penetrável Canabiana (cabana feita de lona plástica amarela e palha);

25: PN8 Penetrável Iemanjá (cabana feita de lona plástica branca e água);

26: B54 Bólido Área 02 (cercado de madeira com areia);

27: B55 Bólido Área 01 (cercado de madeira com palha);

28: PN5 Penetrável tenda Caetano - Gil (tenda feita de courim preto e colchão de palha ou esteira e com música);

29: B57 Bólido-Cama (coberta de Juta e colchão de palha);

30: Piscina de água; (não aparece nas imagens)

31: Área aberta ao mito (espaço circular de Eucatex perfurado, sem cobertura e carpete da cor da areia);

32: PN9 Penetrável “Homenagem para Tia Ciata”, 1968-9 (cabana em tecido com luz vermelha e incenso);

33: PN4 Penetrável Ursa (cabana de madeira pintada de vermelho com colchão);

34: B58 Bólido Ninhos (seis células comunitárias experimentais, para serem realmente habitadas pelo público, que poderiam levar objetos pessoais afim de transformá-los em espaço pessoal. Em madeira e tecido);

Detalhe do mapa de exposição de Hélio Oiticica na WhiteChapel Gallary (Éden Plan), Londres, 1969. [Disponível em: FIGUEIREDO, 2007: 52-53]

Éden¹⁵ era um cercado com esteiras de palha e madeira que delimitavam o labirinto de proposições, com as 12 obras entre Penetráveis, Bólides e Ninhos, concebidas para essa montagem constituindo e mais uma vez a arte ambiental de Oiticica. Tratava-se da criação de um ambiente integrado, com espaços estruturados pela a participação corporal e invenção criativa do espectador, transformando o espaço da galeria em local de participação e não apenas contemplação. “O espectador é ao mesmo tempo espaço e obra”. Oiticica, quando estava em Londres, escreveu sobre Éden:



O Éden é um campo experimental, uma espécie de taba, onde todas as experiências humanas são permitidas - humano enquanto possibilidade humana. É uma espécie de Lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmos inferior de cada um - por isso, proposições “abertas” são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para o “fazer coisas” que o participador será capaz de realizar. Nunca estive tão contente quanto com este plano do Éden. Senti-me completamente livre de tudo, até de mim mesmo. (OITICICA, 1986; 128)

OITICICA, Hélio. Éden, 1969, Whitechapel Gallery, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Hélio Oiticica/Projeto HO.

¹⁵ Suzana Vaz desenvolve uma análise sobre Éden como uma estrutura mítica de “nostalgia do paraíso”: ÉDEN e as suas regiões podem ser interpretados pela estrutura mítica do “centro do mundo” e sugestivos de uma inerente “nostalgia do paraíso”. Eliade afirma que todo o domicílio é um “centro do mundo”, o local de passagem do modo de ser profano para o modo de ser não profano, simbolicamente o local de ligação entre a terra e o céu. Por esta razão, «qualquer construção ou contacto com um ‘centro’ implica a abolição do tempo profano, e a entrada no illud tempus mítico da criação»¹¹⁶, já que a passagem espontânea entre a terra e o céu era, in illud tempus, um privilégio de toda a humanidade. VAZ, Suzana. HO|ME Hélio Oiticica e Mircéa Eliade - tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático. in Segundo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente (ed.) Martin Grossmann. 2006. p. 04. Disponível em www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho

Afim de promover o lazer e o acolhimento, para entrar em Éden¹⁶ era necessário retirar os sapatos e deixá-los de lado para passear pelas tendas, areias, gramas e palhas e nelas sentir as diferentes texturas e sensações: areia, macia, gelada, quente, palha, carpete, duro, espuma, cortinas, feno, livros, colchonetes, revistas. etc. Como um acontecimento participativo, Éden direcionou os espectadores para uma experiência completa, espacial, arquitetônica, visual e sensorial. A exposição como um todo era uma grande obra, por se tornar difícil separar os diversos trabalhos, mas Éden é uma montagem de vários espaços dentro de outro espaço cercado, para serem vividos e sentidos:¹⁷ experimentar, tocar, percorrer... em contraponto aos espaços para serem vistos, comuns às galerias de arte até então.

¹⁶ Nos textos que Oiticica Apresenta a exposição, Éden é praticamente detalhada textualmente:

23: PN7 Penetrável Lololiana (cabana feita de lona plástica azul e folhas secas);

24: PN6 Penetrável Canabiana (cabana feita de lona plástica amarela e palha);

25: PN8 Penetrável Iemanjá (cabana feita de lona plástica branca e água);

26: B54 Bólido Área 02 (cercado de madeira com areia);

27: B55 Bólido Área 01 (cercado de madeira com palha);

28: PN5 Penetrável tenda Caetano - Gil (tenda feita de courim preto e colchão de palha ou esteira e com música); «concentra o esconder-se, como um ovo», induz e protege a introspecção – no seu interior, visualmente despojado, «uma ideia de mundo aspira seu começo; o mundo que se cria no nosso lazer, em torno dele, não como fuga mas como ápice dos desejos humanos»;

29: B57 Bólido-Cama (coberta de Juta e colchão de palha); É um alvéolo para a “concentração no lazer”, de desprogramação da atividade consciente que, como Hélio destaca, constituiu a «primeira conflagração da ideia Crelazer»

30: Piscina de água; (não aparece nas imagens)

31: Área aberta ao mito (espaço circular de Eucatex perfurado, sem cobertura e carpete da cor da areia); “é um “cercado”, um espaço para «estar-se no estado de fundar o que não existe ainda, de se autofundar”;

32: PN9 Penetrável “Homenagem para Tia Ciata”, 1968-9 (cabana em tecido com luz vermelha e incenso);

33: PN4 Penetrável Ursa (cabana de madeira pintada de vermelho com colchão); “Tia Ciata e Ursa, conduzem o movimento introspectivo, por meio de estímulos perceptivos e motores selecionados, para a percepção consciente de novas conexões entre as instâncias corpo/mente/ambiente”;

34: B58 Bólido Ninhos (seis células comunitárias experimentais, para serem realmente habitadas pelo público, que poderiam levar objetos pessoais afim de transformá-los em espaço pessoal. Em madeira e tecido); “não ambientação e possibilidade de tudo se criar», é um espaço para alterar o “autofundar-se” com o “supraformar-se”; ambas as (nínhos e área aberta ao mito) regiões pressupõem a realização criativa como desfecho para a dinâmica de consciência que se mobiliza para uma regeneração”.

Sobre os bólides Área 01 e 02 Oiticica revela : Considero-os com trabalhos “abertos” e “cósmicos”. Quero que o espectador crie suas próprias sensações e a partir deles, mas sem condicioná-lo a uma ou outra sensação. A areia, a palha são apenas diferenças qualitativas, e o espectador irá “atuar” sobre estas áreas buscando “significados internos” dentro de si mesmo, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações. (OITICICA; 1986 121) Os novos penetráveis cristalizados no projeto chamado Éden, o qual é realizado pela primeira vez nesta exposição, apesar de ser essencialmente um cerco sem dimensões fixas (os Bólides e Cabines lá dentro são somados a este cerco): o visitante deixa seus sapatos e meias na entrada e isto é feito em parte para enfatizar sua passagem do exterior, e também muito da sensação que se tem de entrar e sair das diferentes cabines é conduzido pela sensação primária de caminhar, que é menos condicionado e intelectualizado dos sentidos físicos. (BRETT, 1969 in OITICICA, Aspiro ao Grande Labirinto. Rocco.1986; 128)

¹⁷ “Ao espaço geometrizado conformado por limites claramente estabelecidos (representação-observador, dentro-fora), se contrapõe um espaço topológico contínuo conformado por gradientes de aberturas de participação e circulações, que se estruturam mutuamente. As variadas conexões possíveis entre os gradientes são o solo sobre o qual desenham-se malhas de experiências. Caráter

Éden não é uma manifestação das escolhas pessoais. Não há nada para ser decifrado. O valor destes trabalhos não é provado por referência a interpretações extensas. Tal como em jogos ou em rituais, nós os fazemos acontecer e existir, envolvendo-nos neles. Eles só são eficazes quando nós verdadeiramente tomamos parte neles.

Assim como em jogos um “campo” é dado, um campo poético. O artista dá o campo e o visitante entra nele. Em Éden ele pisa dentro d’água em lugar preparado, ele deita numa cabine escura iluminada apenas por uma luz vermelha e cheia de perfume estranho; ele fica em pé numa cabine onde estão duas grandes folhas no chão. Cada cabine de uma maneira diferente, parece convidar o visitante, a recobrar a experiência de estar no mundo para si mesmo, sem referência à informação acumulada sobre ele. Nas palavras de Maurice Merleau-Ponty, “retornar ao lugar, ao solo do sensível e aberto mundo tal como é nossa vida e para o nosso corpo...” (BRETT, 1969 in OITICICA, 1986)

Tanto Tropicália quanto Éden são um convite para o corpo de circuitos possíveis para visitações em um jardim, nem totalmente natural, nem artificial, que não precisavam estar necessariamente dentro de um espaço museológico. Todo o espaço da obra deve configurar-se para receber uma comunidade, por mais efêmera que seja, de visitantes entrando num campo de ações desconhecidas, que despertam os sentidos e ativam a imaginação. A intensão de Oiticica era de que esse passeio gerasse novas relações entre os elementos (objetos, materiais), e diversas outras sensações.

Oiticica passou a maior parte de sua estadia em Londres, na própria exposição, escrevendo cartas a amigos e familiares e principalmente recebendo os visitantes e analisando suas reações. Os mais assíduos eram os integrantes do grupo experimental Exploding Galaxy,¹⁸ criado por Medalla e que, entre outras afinidades, compartilhavam com Oiticica, a visão indiferente entre a vida prática e artística. O Grupo de Medalla desenvolviam projetos investigativos entre objetos e comportamentos sociais, afetando significamente Oiticica.¹⁹

(...) quando cheguei, morei lá e minha experiência londrina foi também uma experiência “galáctica”: a construção dessa experiência Whitechapel (os planos já haviam sido feitos aqui) foi um trabalho comunitário, de outro modo não teria saído (...) A casa onde vivem, que pode não ser só aquela mas será a que houver por onde quer que andem, tem esse caráter de um ambiente-recin-

de labirinto, ambiente aberto para o viver.” (Oiticica, 1969: 5 in SPERLING, David. **Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark.** in Segundo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann. 2011.

¹⁸ O grupo “Exploding Galaxy” foi constituído pelo artista plástico filipino David Medalla, em junho de 1967, após o fechamento da Signals. Formado por uma população flutuante de aproximadamente 40 (quarenta) artistas: poetas, cineastas, dançarinos, artistas plásticos de diversas nacionalidades. O grupo pretendia criar uma estrutura social criativa que pudesse interagir com o público sem a mediação das instituições, quebrando a barreira invisível entre cirador e espectador. “O núcleo do “Exploding Galaxy” viveu e trabalhou na casa de Paul Keeler, um prédio de três andares no bairro popular de Dalton no norte de Londres (...) À entrada, o primeiro piso formava um porão geral, um espaço para discussões e oficinas. Na cozinha ao lado, sustentado contra a parede, havia um trabalho cinético parcialmente quebrado do artista plástico Jesus Rafael Soto. No cotidiano da casa não existiam regras para onde dormir, nem horário certo para comer. Cada um de nós simplesmente criou ou apropriou seu próprio espaço. A dispersão do grupo “Exploding Galaxy” empurrou seus artistas e poetas “mundo afora”. LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. **Exploding Galaxy-Entrevista com Michael John Chapman-Apresentação.** Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 16. 2012. p. 110-126

¹⁹ Em entrevista à Ana Carolina Fróes Lopes, sobre o grupo, Michael Chapman cita Oiticica: “A pista para se entender que esses múltiplos acontecimentos eram mesmo todos atribuíveis ao “Exploding Galaxy” foi dada por Hélio Oiticica, citado pelo poeta Waly Salamão.” LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. **Exploding Galaxy-Entrevista com Michael John Chapman-Apresentação.** Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 16. 2012. p. 114.

total - até a comida, o comer, o vestir, o ambiente em si, mostram que lá com eles a vida e a obra não se podem separar (...) Não há que dizer que suas manifestações nos parques de Londres ou Amsterdã, ou por onde mais andarem, sejam a obra, ou uma forma dela - não seria exato: é que tudo é manifestação, mesmo as omissões do cotidiano, seus atos falhos, ou a fraqueza de se aguentar a vida, talvez porque o sentido comunitário com que se geraram, nisso, empreste a necessária integridade para tal. ... (OITICICA, in SALOMÃO, 2003, p. 83).

O impacto do trabalho de Hélio Oiticica também chamou atenção em integrantes do grupo Exploding Galaxy. Michael Chapman relata:

Fui à abertura do Whitechapel Experience junto com o Galaxy e lembro-me bem quando tirei os sapatos para seguir uma espécie de trilha que passava por diversos ambientes “penetráveis” e as sensações ao pisar em diversos materiais. Durante a exposição do Hélio foi publicado um artigo no jornal Underground International Times (IT) escrito por mim, sobre minha viagem à Índia. Coincidemente, consta na mesma edição, a divulgação da exposição do Hélio pelo crítico de arte Guy Brett. Hélio Oiticica e Lygia Clark sempre estiveram presentes no pensamento do Galaxy. David Medalla não cansava de falar a respeito dos seus trabalhos. Fiquei muito empolgado ao ouvir sobre as “caixas” do Hélio, que para mim representou a libertação da arte dos padrões tradicionais como objeto visual estático. O ambiente que ele criou no Whitechapel para mim era a concretização de ideias que já pairavam no ar, e quando entrei na galeria olhei ao redor e pensei “É isso!”. (LOPES, 2012; 119)

Enquanto no Brasil, as publicações enalteciam a exposição, na Inglaterra, em Londres muitos visitantes pareciam não entender claramente as intenções no Éden. Alguns artigos foram publicados em revistas e jornais falando negativamente sobre a montagem, considerando-a fraca e sem fundamento.²⁰ Outro motivo que evidenciou a incompreensão do público com a obra, foi a necessidade vista por Oiticica em contratar monitores para explicar ao público a proposta.

Segundo Laura Harris (2009), as fotografias e os relatos mostram que os Ninhos eram pouco utilizados durante a mostra, frequentemente vazios ou com espectadores olhando em seu interior, mas não entrando ou habitando, como previra Oiticica. O próprio artista levava seus poemas, penetrava os Ninhos e deixava-os para o próximo ocupante. (ANDRADE, 2013;220-1)

O conflito entre as intenções de Oiticica para a participação do público e a real interação evidencia um possível diferença entre o preparo cultural do público idealizado pelo artista e público real visitante da obra. Paola Jacques (2001;79) comentando sobre Tropicália, demonstra também o problema vivido em Éden: “para haver diálogo entre espectador e construção, era necessário haver a aceitação dessa construção”. Tanto Éden quanto Tropicália encontrava-

²⁰ Entre os artigos publicados, estão do jornalista e escritor Edwin Mullins que publica antes da abertura da exposição, apontando Éden como simulação para a experiência e de Elizabeth Glazebrook, declarando que as manifestações de Oiticica seriam irrelevantes para a crítica de arte. “Se em 1992 Susan Hiller acredita que a Inglaterra ainda não está preparada e não foi tocada pela arte de Oiticica, em 2007 a cena se inverte com uma significativa exposição na Tate, a aquisição de obras para a coleção e a publicação de um livro sobre a passagem de Oiticica pela cidade.” ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições. XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições, 2013. p. 219 - 221.

se aberta ao espectador, mas este enquanto sujeito, poderia ou não vir a atualizar a proposição e torná-la obra. Era essencial a entrada do sujeito no labirinto, a experimentação para a compreensão. A ação de sentir o espaço real, pisar nas pedras, deixar-se envolver pelo ambiente só poderia ser vivenciada por aqueles que se entregassem à proposição.

Segundo Suzana Vaz (2006; 05), em Éden, Oiticica articula as formulações do Supra-sensorial até a ideia de Crelazer em busca da tomada de consciência sobre os estímulos corpo-mente-ambiente diante da disponibilidade e realização criativa. Supra-sensorial e Crelazer são conceitos concebidos e empregados como uma abertura para a livre criação do sujeito. Oiticica apontou ainda que sua concepção de Arte se construía a partir da necessidade de um significado Supra-sensorial para a vida, que visava à expansão da capacidade normal do indivíduo através do uso da arte, para que esse indivíduo descobrisse seu centro criativo interno. No catálogo da exposição Oiticica fala sobre Éden e a participação:

Isto me veio com as novas ideias a que cheguei sobre o conceito de “Supra - Sensorial”, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado supra-sensorial da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida. Considero como problemas “sensoriais” básicos aqueles relacionados à sensação de estímulo-reação condicionados a priori, tal como ocorre na Op Art e nas artes relacionadas com isto (que sejam aqueles através de estímulos mecânicos ou estímulo natural como nos móveis de Calder, onde leis físicas determinam sua mobilidade e afetam o espectador sensorialmente). Mas, quando uma proposição é feita para uma “participação sensorial”, ou uma “realização da participação”, quero relacioná-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participador irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram “despertadas” por tais sensações. Este processo de “despertar” é do “Supra-sensorial”: o participador é retirado do campo habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu. (OITICICA, 1986;103-105)

Não basta apenas ver um objeto, mas vivenciá-lo em todas as esferas da experiência adquirida do espectador sobre a obra. Entretanto, a intensidade de experiência e vivência que o participante estabelece com a obra, depende da conduta individual desse espectador e de sua posição no mundo e seu conhecimento intuitivo sobre ele. O espectador relaciona suas experiências com a sua própria vivência de mundo. Dessa forma, a conduta individual poderia ou não apreender e se permitir vivenciar a partir das proposições do artista reduzindo ou aumentando a distância perceptiva entre participante e ambiente proposto. Éden poderia assim receber um visitante que não a compreendesse ou não percebesse tudo o que estava envolvido ao entorno daquele ambiente. “De todo modo, independente do modo como se dá esta experiência do espectador, este precisa, a priori, aceitar o convite de Oiticica. A obra de Oiticica encontra-se aberta, pois ela ainda não está pronta até que o espectador a ative, mas o espectador de Oiticica será apenas aquele que se abre à obra, que aceite habitá-la.” (PEDRONI; 2012; 09)

Mas, quando uma proposição é feita para uma ‘participação sensorial’, ou uma ‘realização da participação’, quero relacioná-la a um sentido supra-sensorial, no qual o participador irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram ‘despertadas’ por tais sensações. (...) Este processo de ‘despertar’ é o do ‘Supra-Sensorial’: o participador é retirado do campo

habitual e deslocado para um outro, desconhecido, que desperta suas regiões sensoriais internas e dá-lhe consciência de alguma região do seu ego, onde valores verdadeiros se afirmam. Se isto não se dá, é porque a participação não aconteceu (Oiticica, 1996, p.12).



Oiticica, Hélio. Ninhos para Éden Plan, 1968. [Disponível em: <http://espacohumus.com/helio-oiticica-english/>] | Oiticica, Hélio. Éden, 1969. [Disponível em: <https://suzanavaz.wordpress.com/category/experimental-avant-garde/helio-oiticica/>]

O Crelazer seria justaposição entre a criatividade e lazer (ou ócio) como itens extremos a serem ligados.

A ideia do Crelazer cresce lentamente com o conceito do Éden, de fato é o seu sentido profundo: lazer em si mesmo, uma ideia aberta baseada em um estado comportamental” que internamente requer uma transformação ou uma identificação daqueles que querem penetrá-la, mas esta transformação não seria preordenada: “seja isto” ou “aquilo”, não - você não pode comprar a obra, porque a ideia de vender um trabalho real em si mesmo é falsa: os ninhos, tendas, camas etc. são núcleos de lazer e, como tais, colocados em contexto específico, mas que tem que ser diferentes em relação aos sentimentos internos de cada pessoa : não faz sentido ter alguma coisa como objeto e depois têlo distorcido em uma estrutura burguesa etc., porque isso se relaciona com a ideia de lazer não-representativo, criativo, e não é lugar para pensamentos meramente divertidos, mas a proposição do mito em nossa vidas, o cressonho consciente de si mesmo.

(...) O Crelazer pode estar marginalizado agora, mas estou certo de que não o será para sempre assim, desde que as aspirações humanas estejam livres da alienação de um mundo opressivo, não como uma dessublimada e falsa atividade, mas uma verdadeira que desmistifique e transforma internamente. (OITICICA, 1986; 114)

Antes mesmo do contato com o Exploding Galaxy, Oiticica já demonstrava interesse pela utopia de vida em comunidade.²¹ É amparado nessa utopia que surge a teoria Crelazer,²² “ligada à percepção criativa do lazer não repressivo e à valorização do ócio,”²³ e aplicada em Éden. “(...) As células comunitárias dos Ninhos eram como “lugar público labiríntico de vivências coletivas”,²⁴ criando um lugar de aconchego, “curtição”, troca de experiências, meditação relaxamento, descanso, esconderijo, permissividade contravenção.

O Éden não está submisso entretanto a uma forma acabada, mas à proposição permanente do Crelazer. As proposições nascem e crescem nelas mesmas e noutras - a ideia da construção do Barracão se ergue uma vez como possibilidade urgente, como a consolidação de uma pensamento torre, espinha dorsal do que chamo Crelazer. Na experiência Whitechapeliana as sementes do Éden propunham “visões” ao Crelazer; a cama - bólido onde entre e se deita sob a estrutura de juta: a concentração do lazer , que se tende a fixar. O trajeto do pé nu sobre a areia, que se interrompe com as sucessivas entradas nos penetráveis de água, lemanjá, de folhas, Lololianas, de palha, Cannabiana. Ainda pela areia chega-se à areia limitada em área no Bólido - área 1, e ao feno no Bólido - área 2, onde se deita como se à espera do sol interno do lazer não repressivo. (OITICICA, 1986; 114)

Em seus estudos sobre Manifestação Ambiental e já tendo desenvolvido Bólides, e Parangolés, Oiticica percebe uma necessidade de modificar o ato de expor, já que o próprio termo expor já não faz mais sentido para obras que deixam de ser expostas e passam a ser disponibilizadas para a participação e invenção criativa do espectador²⁵. Éden era um espaço cercado de madeira e palha, proposto e realizado para o exercício e a experimentação do conceito de Crelazer elaborado pelo artista.²⁶ Uma montagem específica e restritiva, devendo ser montada à partir do seu plano de montagem com os nichos construídos especificamente para esse plano. Retomando a ideia de jardim apresentado lá em 1961 com o Projeto Cães de Caça, Éden faz também a apropriação de espaços urbanos reais, para que o ‘participador’ pudesse experimentar a própria experiência do artista em descobrir a rua através das construções apresentadas ali em seus Penetráveis, Bólides e Ninhos. Oiticica questiona: “O Crelazer é o cria do lazer ou o crer no lazer? - não sei, talvez os dois, talvez nenhum.” Depois, Oiticica lembra que nem só de preguiça vive o homem, mas o lazer-prazer é lícito, como é deitar e ler jornal, beijar com sofreguidão. E continua: “(...) Crer no lazer, que bobagem, não creio em nada, apenas vivo ”(OITICICA, 1986; 113). “A proposição do Crelazer absorve as ideias do Supra-

²¹ De acordo com Celso Favaretto, a idéia de Crelazer como ambiente total comunitário, começa a tomar corpo em 1967 com a “Cama- Bólido” e estende-se no Éden, interpretando o lazer como atividade positiva, onde as experiências ligas ao comportamento transformariam o dia a dia em um campo experimental aberto. FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992. p. 197.

²² Paula Braga explica que, no final dos anos 1960, quando Oiticica escreve “The Senses Pointing Towards a New Transformation”, Oiticica pensa em células e tem em mente uma comunidade de pessoas vivendo juntas. (BRAGA, 2008; 276)

²³ Biografia Hélio Oiticica - Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/h%C3%A9lio-oiticica>

²⁴ Paula Braga, "Conceitualismo e Vivência," in BRAGA, Paula. **Seguindo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica** (org.).

²⁵ OITICICA, Hélio. Sobre manifesto ambiental e parangolé. AHO/PHO 0247.66. p. 01

²⁶ Hélio. Éden. AHO/PHO 0365.69-a. p. 01

sensorial e do Projeto11, incorporando-as numa concepção de vida-arte: atividade não-repressiva em que arte e mesmo antiarte nada significam (...) importa ‘viver o Crelazer’ (FAVARETTO, 1992, p.185). David Sperling comenta que o Crelazer seria:

“o puro lazer-prazer-fazer inerente ao viver não-programado e não-planejado, ao lazer criador acessado em estados de repouso. O viver desinteressado, não objetivado, torna-se a senha para o ato criador, disponível a qualquer sujeito sem a mediação do objeto, não que seja prévio a este, mas que deste prescinde. O sujeito na ação mesma do viver é o ser criador e o próprio “objeto” da arte.”

Fabiana Pedroni, no texto: *Espectador reconvocado: O habitar a obra em Hélio Oiticica* (2012), relembra o desejo de Oiticica em desintelectualizar a arte em prol da conjunção arte/vida, ainda que o artista criasse novos conceitos intelectuais sobre a obra. Percebe-se claramente esse interesse na sua proximidade com o Morro da Mangueira e o samba:

“Antes de mais nada é preciso esclarecer que o meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular pelo samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectuação, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização [...] houve uma convergência dessa experiência com a forma que tomou a minha arte no Parangolé e tudo o que a isto se relaciona (já que o Parangolé influenciou e mudou o rumo de Núcleos, Penetráveis e Bólides).” (OITICICA, 1986, p.72)

Preocupado em realizar uma “Obra que pudesse ser mais que Arte, que pudesse ser Experiência” (GOMES;2012,143-144), Oiticica expandiu o sentido de exposição. O espaço expositivo abriga o objeto de inspeção, conhecimento. Expandir o sentido de exposição, significava para Oiticica considerar que o “Museu é o mundo, a experiência cotidiana de cada sujeito. (...) O Museu cotidiano de Oiticica é o Museu da Rua, é o Museu realizado e legitimado por todos, para todos que desejam experimentar a Vida através da Arte. Assim sendo, o espaço museológico de Oiticica é o terreno baldio, é o objeto estético esquecido na topografia da cidade, é aquilo que ele se permite artisticamente aproximar-se e musealizar.”(GOMES; 2012,143-144) O espaço sacralizador era algo que já incomodavam muitos na arte contemporânea.

Desde seus “Metaesquemas”, em que as figuras começam a se espacializar, até o Parangolé, Hélio trilhou o caminho oposto de jovens artistas que hoje enfrentam maratonas comerciais para expor seu trabalho. Saiu da galeria, do espaço sacralizador, propôs, inventou, inovou quando descobriu que a arte poderia estar em outros espaços, em qualquer lugar. Talvez, a expressão “O museu é o mundo” seja pertinente ser entendida como um novo paradigma. Não apreciaríamos, após o Parangolé, somente o que veríamos em salas assépticas e pré-fabricadas sobre medida. Visionário, Hélio utiliza o espaço urbano para expor o Parangolé. Mais: utiliza o corpo como suporte de uma arte etérea, flexível, adaptável. Uma capa que envolve, esconde o corpo, mas enfatiza o movimento, fazendo novamente, nós nos interessarmos pelo corpo no espaço. Esse corpo como suporte invisível e invencível. (ALBUQUERQUE, 2013; 79)

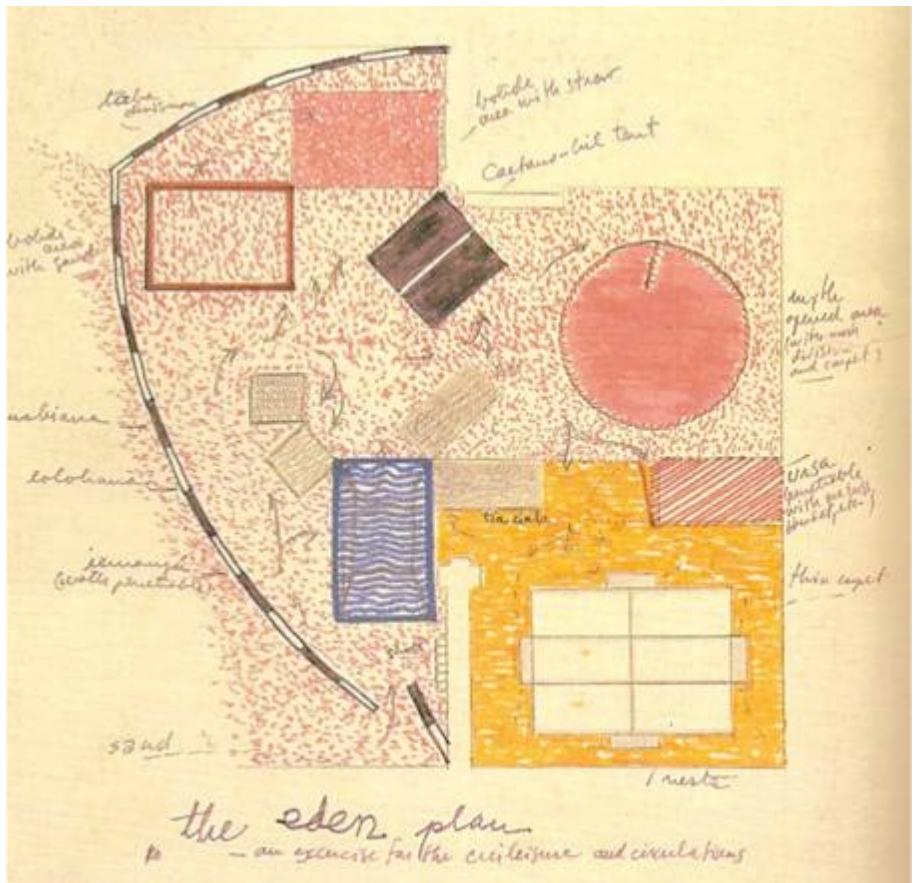
Essa montagem, mais que uma exposição para apresentar uma trajetória de um artista, neste caso em terra estrangeira, apresenta uma totalidade ambiental na proporção do corpo e da arquitetura para a participação do público. Com Éden, Oiticica se posiciona como opositor ao sistema da arte como representação e prioriza a concepção de uma manifestação ambiental.



OITICICA, Hélio. Éden, 1969, Whitechapel Gallery, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Hélio Oiticica/Projeto HO, [Fonte: JACQUES, 2007, 116]

(...) será necessária a criação de ‘ambientes’ para essas obras – o próprio conceito de exposição no seu sentido tradicional já muda, pois de nada significa ‘expor’ tais peças (seria aí um interesse parcial menor), mas sim a criação de espaços estruturados, livres ao mesmo tempo à participação e invenção criativa do espectador. A dimensão de projeto em Éden nasce do desejo de refundar o espaço da galeria como recinto-participação, espaço-comportamento, promovendo “a criação de liberdade no espaço dentro-determinado” (Oiticica, 1986; 186).

O problema da própria estrutura do objeto, conflituava também na forma de composição de acervo e exposição por parte dos museus e galerias. E a obra de Oiticica, é claramente um exemplo disso, onde o que importa, é o toque, o vestir, o sentir, o viver a experiência sensorial por todos os órgãos dos sentidos a ação, a gestualidade e a identificação do universo quotidiano de seu usuário. Quando chegam no museu, se tornam intocáveis. Discursos do autor sobre o seu papel e do espectador, na relação que estabelece com a arte, sobre sua apropriação do universo quotidiano brasileiro, como as procissões, o bloco de carnaval, os hábitos cariocas, sobre a construção de ambientes em suas instalações que pretendem obter uma forma representativa não tradicional, no contexto de uma exposição, perdem forças fundamentais.



Acontecimento: Arquitetura como vivência

Esses elementos presentes na paisagem e cultura urbanas eram de súbito achados pelo olhar do artista. Mas não lhe interessava remontar os elementos da cidade como fragmentos de maquetes a serem expostas dentro das galerias e museus, como ready-mades. A obra de Otávio se alimentou dessa cidade de modo muito íntimo, pois o seu processo criativo desenvolvia-se nas favelas, nos terrenos baldios, nas caminhadas noturnas, na Escola de Samba da Mangueira e dentro dos canteiros de obras públicas. A sua matéria-prima era viva, e nela executava trabalhos catalisadores de reformas liberalizantes: o artista catalisador e engajado com o urbano e o social era a tônica da época. As zonas de exclusão constituem um palco para estratégias de resistência, um desafio ao domínio da representação do espaço. A partir do golpe militar de 1964, a repressão policial era cena constante na vida urbana brasileira. (...) Na procura pelas raízes da gênese objetiva da obra, o artista volta-se para a paisagem urbana, lugar privilegiado para a manifestação da primitividade construtiva popular. O sentido de construção está ligado ao desejo de uma “arte ambiental”, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. (MARQUEZ, 2009; 71)

Oiticica, Hélio. The Éden plan, 1968. [Fonte: JACQUES, 2001; 114]

Sabemos que na área da arquitetura e do urbanismo, desde a década de 1960 com os estudos da percepção ambiental, se tem feito um grande esforço para compreender os processos que medeiam a interação do indivíduo com o ambiente construído sob uma abordagem fenomenológica. Sob esse viés, Oiticica serve bem ao propósito de análise sobre as redefinições de arquitetura nesse momento. Com os Parangolés, os penetráveis e os ambientes, o artista desejava questionar sobre o espaço representativo na arte através da proposição do corpo como elemento de intervenção no ambiente artístico. Mas suas proposições avançam barreiras.

O ponto de contato entre uma produção de cunho artístico, no caso, a de Oiticica e a arquitetura, se fará pela ideia de obra como proposição. A partir de penetráveis os “objetos” de Oiticica tendem a uma escala arquitetônica.

Em Éden além dessa escala, vimos a proposição de instrumentos²⁷ arquitetônicos: tenda, cama²⁸, ninhos... Objetos esses, que foram realizados por meio de recursos caracteristicamente também arquitetônicos: a execução coube a outra (s) pessoa(s), não a Oiticica com base em desenhos de projeto, criando uma distância entre a ideia, a proposição e a execução, que caracterizaria o trabalho de um arquiteto, não desmerecendo o fato que a prática escultórica, desde os minimalistas, havia retomado esse formato. O espaço pré-definido, projetado e demonstrado pelas diversas ferramentas de representação, sobrepõe-se a ação de construir. “A Arte passa a ser pensada como a reconstrução do comportamento, e a partir dessa ideia, Oiticica tece a possibilidade da fruição de eventos.” (MOREIRA, 2005:91)

Para Éden, Oiticica desenvolve esboços projetuais como uma antecipação do evento futuro, e nesses esboços, analisa a possibilidade de um pensamento criativo e suas alternativas adequadas para aquilo que ainda não existe. Oiticica demonstra uma compreensão racional do projeto como antecipação: a representação antecipada em forma de desenho arquitetônico, como uma concepção ainda artificial do que será a sua proposição-obra. O desenho é para Oiticica uma proposição da proposição: “Éden é um projeto, brotamento de brotamentos, patamar extremo das reflexões do artista naquele momento, planejamento ambiental (Oiticica, 1968 in Figueiredo, 1996: 42). O que importava era propor a participação e não uma forma rígida.

Talvez o seu efeito seja fazer-nos descobrir uma nova relação entre a imaginação e as coisas que fazemos e com as quais nos cercamos. Oiticica percebeu isto em relação às construções em Mangueira, as quais passam por contínuas transformações induzidas pela experiência de habitação das pessoas. Seguramente isto remete às origens internas de todos os elementos externos que temos codificado e deixado inertes em arquivos de arquitetura: tetos, paredes, balcões, quartos de dormir, exteriores etc. etc. No Ninho-Células em Éden, que está disposto uniformemente em um grupo de seis caixas divididas por cortinas transparentes, tal como berços em maternidades, o visitante é convidado a fazer um forro para o ninho que funciona como uma coberta para si mesmo, feito de qualquer material, não importa para que é destinado originalmente, desde que para ele possua uma secreta conveniência para habitar. (BRETT, 1969 in OITICICA, 1986)

Já no campo das artes visuais, a partir das décadas de 1960 e 1970, com a entrada das tendências conceitualistas, o desenho como proposição projetual arquitetônica deixou de ser uma ferramenta exclusiva da arquitetura. Antes, eventuais problemas ou dificuldades surgidas no decorrer da construção da obra, eram resolvidos no instante mesmo em que ocorriam. Para Artigas, o objetivo final de um desenho era a construção em si, um meio para atingir um fim:

²⁷ Na falta de outro termo.

²⁸ A “Cama-Bólide” é uma cabine onde as pessoas se deitam, experimentam sensações e recobram modos de viver, de “estar” no mundo”. In: Favaretto, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 2000. P. 185.

(...) o desenho, se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real. (ARTIGAS, 1986, p.45)

Segundo José Barki em “O risco e a invenção: um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto” (2003) o desenho na arquitetura, é um instrumento de memória, educação, experimentação, comunicação, e como meio para dirigir e controlar a construção de edifícios. Esses registros gráficos da arquitetura sofreram evoluções de notações gráficas (desenhos imediatos dos estudos iniciais) até os formatos de plantas gráficas, cortes, fachadas e perspectivas. Chama ainda a atenção para a importância simbólica e a quantidade de publicações que discutem os arquivos pessoais e desenhos de arquitetos notáveis, legitima o papel desses desenhos como registros de descobertas informacionais para a compreensão da arquitetura.

Podemos dizer então que desenho é uma ferramenta de projeto arquitetônico e projeto é uma das ferramentas para a produção arquitetônica visando uma execução técnica obtida pela transmissão com exatidão das características do objeto à ser executado. Segundo Argan, arquitetura e desenho encontram-se intimamente ligados. A ideia de projeto e ideia de desenho se mesclam no projetar contínuo já que a proposta não é algo que se saiba automaticamente.²⁹ Procedimento que exerce uma crítica sobre a existência para propor algo diferente e melhor.

A Revolução Industrial demandou um novo tipo de relação entre concepção e execução de bens materiais envolvendo os elaboradores, realizadores, os processos, os materiais e as técnicas, modificando completamente a importância do domínio de habilidades restritas aos artesãos. E assim, modificaram também a produção arquitetônica e sua forma de representação gráfica que deveria contemplar a nova ordem de divisão e especialização mais acentuada entre o fazer e o saber, antes representados no modelo do indivíduo único - arquiteto - artista - criador - cientista.³⁰

“(...) quando o projetista evoca para si todas as decisões, deixando aos outros apenas a realização material do edifício. (...) O arquiteto reserva-se a parte artística e deixa para os outros a parte de construção técnica. Assim nasce o dualismo de competências que ainda hoje é expresso pelas duas figuras do arquiteto e do engenheiro” (BENEVOLO, 1989; 29).

Segundo Júlio Meiron (2012), Oiticica extravasa o sentido artístico explorando o repertório arquitetônico como manifestação ambiental na escala antropométrica do corpo: “Uma arquitetura que não se resume à sua materialidade ou constituição física, mas um campo de participação, veículo para a

²⁹ “A partir desta conotação fundamental, pode-se dizer que o desenho, o projeto, é a relação direta entre uma atividade puramente intelectual e uma atividade manual. Entre uma atividade individual e uma atividade que é quase sempre uma atividade coletiva, o projeto não é somente um procedimento da arquitetura, mas um procedimento presente em todas as artes.” (ARGAN, 1992;156) Neste texto, que é parte de uma palestra que Giulio Carlo Argan ministrou na École Polytechnique Fédérale de Lausanne, em maio de 1983, Argan chama a atenção ao fato de que desde Alberti (séc. XV) as artes são consideradas atividades intelectuais unificadas que se ramificam em pintura, escultura e arquitetura. ARGAN, Giulio Carlo. **A história na metodologia do projeto.** Revista Caramelo, n. 6, p. 156-170, 1992.)

³⁰ CATTANI, A. **Arquitetura e Representação gráfica: Considerações históricas e aspectos práticos.** Publicações ARQTEXTO, 2º Semestre, v. 2006, p. 110-123, 2006, p. 116.

experiência do corpo.” “O espaço é importantíssimo em concepções arquitetônicas contemporâneas. A arquitetura tende a diluir-se no espaço ao mesmo tempo que o incorpora como um elemento seu.” (Oiticica, 1986: 29)

Oiticica caminhava, cada vez mais, para a experiência de alguém que constrói lugares para o corpo de acordo com suas medidas, entendidas aqui não simplesmente como tamanhos, mas como necessidades – daí a amplitude que ele dá à possibilidade de construção de obras antropométricas. Até porque, mais que o caráter projetivo, o caráter improvisador surgia. Justamente esta ideia de uma casa móvel e cambiante – semelhante à roupagem, ainda composta de estruturas materiais externas que a constroem – é que se torna verdadeiro espaço para o corpo. (MEIRON, 2012; 50)

Pra vários trabalhos, e nesses, o projeto Éden, Oiticica desenvolve esboços em forma de desenhos, textos e maquetes. No entanto, o artista trabalha na escala humana natural, 1:1 não agigantando o visitante diante de uma obra miniaturizada, nem monumentalizando seus trabalhos. Para ele, o sujeito é referência para o dimensionamento da obra, é o padrão antropométrico para sua construção, permitindo o relacionamento com o corpo humano, do visitante ao se dar à experiência da obra no espaço real, dando continuidade na própria obra. A experiência que o visitante terá ao passear pela obra, será variável. Muitos artistas na década de 1960, caminham nessa direção de criar espaços para receber o participante, assim como faz a arquitetura, pensando na escala urbana. O artista anuncia, em seus próprios depoimentos, que extravasa o sentido artístico, explorando um repertório arquitetônico como manifestação ambiental na escala do corpo. Uma arquitetura que não se resume à sua materialidade ou constituição física, mas um campo de participação, veículo para a experiência do corpo. A materialização do pensamento de Oiticica se dá por uma estruturação de ideias de forma arquitetural, que além de se expandir para o espaço, se expande também na linguagem arquitetônica, ampliando sua linguagem artística para novas trilhas. Para os penetráveis, desde Cães de caça até Éden, suas ferramentas de representação incluem desenhos, maquetes, textos, imagens, enfim, ferramentas familiarizadas pelos arquitetos.

Os espaços de circulação, vazios disponíveis para percursos diversos (indiciados por setas no desenho) e para a percepção (derivada do contato com os materiais e da posição relativa no espaço), apresentam-se simultaneamente como possibilidades da apropriação livre do Éden e como pré-lúdio da experiência das proposições. Espaço-entre, fluidez espaço-temporal. Aqui, retoma-se o mito do labirinto, presente em sua obra desde os Penetráveis, “(...) o caráter de labirinto, que tende a organizar o espaço de maneira abstrata, esfacelando-o e dando-lhe um caráter novo, de tensão interna.” (Oiticica, 1986: 29). O espaço-entre, de inúmeros possíveis, é desenhado pelos cheios e vazios das ausências e presenças das proposições (Ninhos, Penetráveis...); labiríntico nos percursos e nas narrativas construídas de uma a outra pelo público participante. Labirinto, pois que é totalidade espacial que sempre se renova e tenciona percurso, posição e apreensão do espaço. (SPERLING; 2011)

Para Sperling, a concepção de arquitetura – e o espaço decorrente que “projeta” – extravasa o sentido artístico, mas não se contém no entendimento restrito do “espaço arquitetônico”. Ao contrário, ao repensar o espaço na arte, é possível absorvê-lo como re-proposição de uma ontologia do espaço em arquitetura. A arquitetura como manifestação ambiental. David Sperling (2011) antecipa a análise antropológica de Éden feita por Julio Meiron e comenta que

a dimensão de projeto em Éden nasce do desejo de refundar o espaço - topológico - da galeria como recinto-participação, espaço-comportamento, promovendo “a criação de liberdade no espaço dentro-determinado” (Oiticica, 1986: 186). Sperling também afirma que a concepção de arquitetura que se extai de Éden é a de “corpo”:

Como o corpo em Merleau-Ponty, para Oiticica, a arquitetura não está no espaço, ela é no espaço, isto é, ela é conformadora de espaço; ela diz dele. Como corpo, a arquitetura é uma totalidade espacial transformável. Mais que submissa a uma forma rígida, a arquitetura deveria ser um campo estruturado por elementos móveis e estáticos, ambos, cada um a seu modo, transformáveis. A dimensão espacial da arquitetura torna-se aberta, fluida e em direta relação com uma dimensão temporal não mais relativa à permanência de uma forma definida em projeto, mas às pulsações das transformações processadas no espaço pelo contato entre os componentes. (SPERLING; 2011)

Se a invenção de Hélio Oiticica incorpora a ação do corpo, o faz considerando esse corpo como requisito construtivo, através de ações por ele desenroladas, para a construção de uma experiência arquitetural através de um viés artístico. O corpo do participante é também gerador de espaço. Oiticica produz uma arquitetura embasada e informada pela experiência, pela vivência. Como exemplo de uma prática corporal, os Parangolés representam a capacidade inventiva de um corpo em ação. O campo de abordagem de sua obra engloba desde a pintura até à arquitetura, fundindo diversas escalas, unificadas pelo experimentalismo de suas proposições focadas no corpo como ponto de partida.

Como componente ativo desse campo estruturado está o ser participante – seu corpo – antes na arte denominado espectador e na arquitetura usuário. Em ambas acepções – espectador e usuário – fica a impressão do ser que usufrui o que lhe é dado e quando age é para satisfazer o fluxo de suas necessidades – em uma ação que reflete sobre si o esperado. O participante ativo, em outro sentido, está aberto à criação, ao exercício do experimental, a agir e encontrar o novo, estruturar um sempre novo espaço-comportamento. (SPERLING; 2011)

Oiticica utiliza o sua compreensão de cidade, no seu caso principalmente a sua compreensão de favela, e os mecanismos da arquitetura afim de atingir novas estruturas artísticas, negando a obra de arte como veículo para seu discurso e mais incorporada à vida.

A arquitetura como manifestação ambiental, no sentido de Oiticica, é, pois, estruturação de um campo e não formatação de uma forma; é abertura à construção pela experiência vivencial e não definição por completo em uma abstração projetual. Da “representação” para a “presentificação”. Vai além do espaço “pronto”, pois compõe-se de elementos “transformáveis” e “para fazer”, gradientes de abertura para a continuidade processual. (SPERLING; 2011)

Hélio Oiticica, como apontou o crítico de arte inglês Guy Brett, passou da metáfora do corpo e da dança, com a proposta do Parangolé, para a metáfora da arquitetura e urbanismo, com Tropicália, e chegou ao paisagismo e território, com a proposta do Éden e do Barracão. Em Éden, os processos e

situações desenroladas e vivenciadas em cada situação importam tanto quanto o objeto construído. O ato corporal seria assim a arquitetura do acontecimento. Retomando nossa leitura sobre o Archigram, podemos lembrar que Instant City também rompia as definições tradicionais da arquitetura, para posicioná-la sob as bases menos estáticas e sólidas do acontecimento. Ambas as proposições possuem características relacionadas ao efêmero. Em sua tese de doutorado, em 2005: 1/1 A experiência de Projeto, Eduardo Campos Moreira aproxima a Antiarte de Oiticica como vivência ao desconstrutivismo de Bernard Tschumi como evento. Ambos agem na margem da diferença e reconhecem que os tradicionais padrões arquitetônicos e artísticos não mais respondem às novas demandas. Segundo Moreira, Tschumi parte do princípio de que a tríade vitruviana: *commoditas* (acomodação do corpo no espaço), *firmitas* (estabilidade estrutural) e *venustas* (beleza) não atendem mais a uma delimitação do que se entende por arquitetura. A partir dessa conclusão que a beleza desapareceu, a estrutura não limita mais a arquitetura e que as atitudes sobre a acomodação do corpo no espaço mudaram, Tschumi desconstrói a própria definição do que seja arquitetura em reconsiderando-a como evento: um lugar de invenção no espaço, ação e movimento e passa a considerar o limite da definição da arquitetura como campo a ser explorado:

Arquitetura não é sobre as condições de desenho mas, sobre o desenho das condições que irão deslocar os mais tradicionais e regressivos aspectos de nossa sociedade e simultaneamente reorganizar esses elementos mais livremente, de forma que nossa experiência seja a experiência de eventos estratégicamente organizados através da arquitetura. (...) Isso é o que nossas cidades devem empenhar em alcançar e o que arquitetos devem ajudá-las a atingir através da intensificação da rica colisão de eventos e espaços. (TSCHUMI, 1996; 259 in MOREIRA, 2005; 93)

Para Oiticica, os corpos em movimento geram espaços. A partir disso, Moreira levanta a hipótese de que “a utilização do corpo em ação para a construção de eventos, seja, portanto, um pensamento arquitetural, onde o produto consiste, sobretudo, numa forma de vida inventiva” (MOREIRA, 2005; 94).

31



³¹ Em outro momento, ao analisar o Parangolé e a antiarte, Eduardo Campos Moreira (2005; 73) conclui que Oiticica inventa um princípio, cria uma linguagem possível de ser aplicada em diversas escalas inclusive, a escala da invenção arquitectónica. MOREIRA, Eduardo Campos. **1/1: A experiência de projeto.** Dissertação UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. BH. 2005.



**re-definições
de arquitetura**

Os estudos sobre semiótica da cultura

Na Inglaterra, os estudos culturais ingleses, sob a influência de Stuart Hall, nascem como um programa de investigação sobre cultura, poder e sociedade tendo como análise os meios de comunicação, levados à semiologia e ao estruturalismo por Louis Althusser, Roland Barthes e Umberto Eco.³² É fato que toda obra de arte e arquitetônica se apresenta como informação, não apenas de forma material, mas como um novo alfabeto adotado por aquele autor da obra para expressar suas ideologias, que pode se apropriar de textos, desenhos, imagens para compor esse alfabeto. Os pesquisadores de semiologia da década de 1960, entre eles, o italiano Umberto Eco,³³ que se utiliza do modelo linguístico saussuriano, entendem arte e arquitetura como linguagem. Segundo Silmara Dias Feiber,³⁴ Eco se dedica intensamente na semiótica como uma teoria da cultura, através de um estudo sínico cultural dos meios de comunicação de massa como fenômenos culturais - principalmente as manifestações populares - na arquitetura, música, cinema e artes.³⁵ Para Eco, a cultura não existe sem linguagem que por sua vez é a base de qualquer forma de comunicação, que inclui além dos gestos, cerimônias, monumentos, e os produtos industriais e artísticos.

A partir dos anos 1960, se esboçou uma nova postura que propunha uma outra relação entre a obra e o público, privilegiando a interação e a percepção aberta. Em *Obra aberta*, de 1962, seu primeiro livro que ganhou notoriedade, Umberto Eco apresenta uma coleção de artigos, sobre a poética da arte pós-moderna, escritos a partir de 1958, elaborando um modelo semiótico para a arte com característica ambígua e aberta, passível de inúmeras interpretações diferentes, dando ao receptor um lugar privilegiado, já que cada intérprete produz uma interpretação e uma execução escolhida por ele e que, por sua vez completa a obra. Interessava-lhe principalmente o ponto de vista da relação de consumação (das obras analisadas). Eco diz que há na obra um espaço de interação que é preenchido com a pluralidade de interpretações com perspectivas originais dadas por seus fruidores, que se tornam responsáveis por uma parte da realização da obra, dando sentidos variados para a literatura, arquitetura, música ou arte. A percepção do observador deveria ser de forma não passiva, e deveria se tomar consciência da necessidade de tirar esse observador de sua posição contemplativa passiva, cabendo a ele, no lugar de participante, terminar a obra atribuindo-lhe sentidos particulares passíveis de recriação, gerando uma relação entre arte e público de forma experimental e com atitude crítica. O observador se transformou em participante, e a obra e em evento, confundindo ainda mais as diferenças entre pintura, escultura, arquitetura,

³² Segundo Itania Gomes, o modelo de análise semiológica da mensagem televisiva esboçado por Umberto Eco em meados dos anos 60 será decisivo para o trabalho de investigação do próprio Stuart Hall. Eco realizou na Itália o "Colóquio para a impostação de um modelo de pesquisa interdisciplinar sobre a relação televisão-público", em 1965 e estimulou na Itália, França e Inglaterra as pesquisas interdisciplinares sobre a relação televisão-público nas análises sobre a cultura de massa. Esse texto foi publicado em Apocalípticos e Integrados com o título: "Para uma investigação semiológica sobre a mensagem televisional." ECO.1990:365-386. in GOMES, Itania. **Leituras Ideológicas ou: como o estruturalismo levou os estudos culturais ingleses às análises de recepção.** UFBA. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2010, p. 01.

³³ Eco fez seu doutorado no início da década de cinquenta propondo uma leitura da estética medieval a partir da obra de Tomas de Aquino. No começo da década de sessenta, lançou o livro *Obra*. Ainda na década de sessenta, Eco lançou *Apocalípticos e Integrados*, obra na qual examina o fenômeno da cultura de massa de uma forma original. Os interesses de Eco pelos fenômenos da significação levaram-no a iniciar no fim da década uma aproximação com a semiótica, o que deu origem a trabalhos como *A Estrutura Ausente*, *Formas do Conteúdo* e *Tratado Geral de Semiótica*.

³⁴ FEIBER, Silmara Dias. **O espaço estético como expressão social na arquitetura jesuítica - uma abordagem geográfica.** Tese. Universidade federal do Paraná. Curitiba. 2013.

³⁵ Texto apresentado por Alfredo Bosi, na aula inaugural da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo em 7 de março de 1995. Nessa aula, Bosi cita que por volta de 1970, o Estruturalismo já havia entrado em crise. BOSI, Alfredo. **Formações ideológicas na cultura brasileira. Estudos avançados**, v. 9, n. 25, p. 275-293, 1995.

assim como também entre arte e cotidiano.

Via um duplo sentido na expressão “abertura” da obra que poderia ser inherente a qualquer obra, e em possíveis diversos graus, permitindo as inúmeras percepções, ou a instabilidade aplicada à própria obra por seu autor, que assume aquele caráter de proposição aberta para ser finalizada com a atuação ou interpretação do participante. Essa interpretação do participante seria parte fundamental do processo de elaboração da obra. A possibilidade múltipla de sentidos que essa proposição poderia adquirir, agrupa um acréscimo de informação para a mesma, que as artes pós-modernas agregam como programa poético:

A abertura para a convivência de vários significados em um significante seria um valor comum na construção artística, apesar de que somente na arte contemporânea ela tomou parte de um programa poético: os artistas não se colocam como vítimas da possibilidade de interpretações múltiplas, mas sim, passam a utilizar a possibilidade de abertura como caminho de construção artística por meio da criação de obras que pudessem oferecer o máximo de possibilidades de fruição. (LOPES,2010; 06)

Por isso, seus estudos sobre a comunicação visual analisam a forma material da obra como propagador de uma mensagem, e não os sentidos por trás dela, “defendendo a ideia de que a mensagem não é completamente aberta a qualquer interpretação a codificação presume e estabelece as regras do que deve ser uma leitura preferencial da mensagem.” (GOMES, 2004;167)

Não há, nessa pesquisa, confirmações de que Oiticica teve contato direto com as teorias de Umberto Eco. Entretanto, é possível perceber as aproximações sobre o sentido de obra aberta de Eco e recinto-proposição de Oiticica.

Agora, com o tempo e as novas experiências, outro problema bem mais grave aparece: o do recinto-obra, indeslocável pela sua natureza, ou seja, o lugar-recinto contexto-obra, aberto à participação, cujos significados são acrescentados pela participação individual nesse coletivo. Já se vê que a velha sala de museu, eclética, dando para outra onde se existe outra “obra completa” etc. , não dá mais pé. De Mondrian em diante, passando pelo problema da absorção ambiental das velhas categorias de arte, para o da proposição aberta, o caminho foi grande e chegamos como que ao oposto do que ele se propunha: na verdade, Mondrian, e Schwitters com seu Merzbau, propunham a casa-obra com realização estética da vida, ou seja, a aplicação de uma determinada estrutura que seria mais universal possível (ortogonal de Mondrian), levando a um comportamento adequado aí adquirido, ou que fosse o resultado de um comportamento estético na via (o bricolar coisas achadas fazendo o ambiente no Merzbau de Schwitters) - ambos propunham então o Éden, ou seja, apelavam ao prazer de viver estaticamente. (...) Aqui, a criação do recinto, hoje, seria o oposto do que propunha. Schwitters: não privilegiar, condicionar a vivencia ou o sentido de um recinto, mas dar-lhe aberto (como a Cama Bólide) para a construção dele pela vivencia participativa. Há então, longa e paulatinamente, a passagem desta posição de querer criar um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano, para a de descobrir os elementos desse cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso. Está claro que a “ideação” anterior substitui a “fenomenação” de hoje. O artista não é então o que deslancha os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas

abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência. A obra antiga, peça única, microcosmo, a totalidade de uma ideia-estruturas, transformou-se, como o conceito de objeto, também numa proposição para o comportamento (onde incluo a ideia de projeto de Rogério Duarte): estruturas palpáveis existem para propor \, como abrigos aos significados, não uma “visão” para um mundo, mas a proposição para a construção do “seu mundo”, com os elementos de sua subjetividade, que encontram aí razões para se manifestar são levados a isso. (...) Habitar um recinto é mais do que estar nele, é crescer com ele, é dar significado à casca-ovo; é a volta à proposição da casa-total, mas para ser feita pelos participantes que aí encontram os lugares-elementos propostos: o que se pega, se vê e sente, onde deitar para o lazer criador (não o lazer repressivo, dessublimatório, mas o lazer usado como ativante não repressivo, como Crelazer). Então o conceito de casa-total, ou recinto-total, poder-se-ia substituir pelo de recinto-proposição, ou probrecinto. Os “estados de repouso” seriam invocados como estados vivos (OITICICA, 1986; 119-120)

Como percebemos, ao romper com a postura tradicional da arte, Oiticica, através de sua ideia de antiarte, funda novas relações estruturais negando a definição de obra de arte e investindo em eventos para o início de uma experiência social. Suas relações estruturais inclui uma mediação entre arte e arquitetura, na criação de seus ambientes. “O artista passa a ser um programador de vazios que nos convida a preenchê-los com nossa presença. Isso reconfigura toda a noção clássica de positivo (cheio) e negativo (vazio) e de presença da figura humana naturalista na escultura.” (MEIRON, 2012:17). A experiência do visitante ao penetrar a obra, que a faz porque é solicitado por ela, é variável.

A estrutura da Whitechapel confirmou-me muita coisa, derrubou outras, e me conduz à meta “do que pensar” e “de para onde ir” - primeiro à revitalização dos primeiros “penetráveis” e “níveis”(de 1960 em diante) - depois à definitiva transformação do mundo das imagens” do abstrato-conceitual (derivado dos conceitos neoconcretos) até a Tropicália, onde esse repertório da “imagem” como tal se consolida na consciência dele mesmo, numa síntese, e se supera para uma novo sentido onde o que era “aberto” se torna “suberaberto”, onde a preocupação estrutural se dissolve no “desinteresse das estruturas”, que se tornam receptáculos abertos às significações. Toda a concepção do Éden se inicia nisso: na transformação de uma síntese imagética, a Tropicália, passando pela formulação do Supra-sensorial, até a ideia de Crelazer, que teve sua primeira conflagração com a Cama-Bólide e com os bólides-área, feitos desde 1967 - na verdade, dentro da Cama-Bólide, pude conceber a semente de tudo o que se ergueu depois, no Éden, e a realização do mesmo na Whitechapel, em fevereiro de 1969. (OITICICA, 1986; 114)

Já as interfaces de Instant City entre cidade existente e cidade nômade, ou entre as interfaces cibernéticas e sistemas robotizados, são ênfases da questão de indeterminação como um “open end” (fim aberto) exploradas por Archigram.³⁶ A ideia de indeterminação para o grupo seria a condição de seu projeto não ser definido a priori, passível de mudança.

³⁶ Existe sem dúvida uma vontade de ampliação dos repertórios arquitetônicos modernos pela fertilização de outros contextos. Cláudia Piantá Costa Cabral aponta que o grupo atuava sob a concepção de “oito conceitos fundamentais para Archigram propostos como as noções básicas que foram sustentando todos os seus projetos: metamorfose, emancipação, indeterminação, controle e eleição, conforto, nomadismo, o par hard-soft. (...) Esta atuação crítica possuía uma base teórica, que envolvia tanto um discurso interno à disciplina arquitetônica, tal como o pensamento de Rayner Banham, quanto a permeabilidade a discursos externos ao âmbito disciplinar. CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** 2001, Barcelona,2001. p. 301.

A “indeterminação” é apresentada como um open end (fim aberto), ou seja, uma condição não definida a priori, passível de mudança. Sugere possibilidade, algo que não pode ser medido ou estabelecido, um projeto que, mesmo após acabado, poderia modificar-se indefinidamente. As questões colocadas por Archigram podem ser consideradas importantes a partir de um entendimento de sua obra como um processo disciplinar autorreflexivo que, ao oscilar sobre a fronteira entre a arquitetura e os demais campos do conhecimento, propõe uma reconsideração da profissão mesma no que se refere à sua inserção no processo produtivo do território, às novas formas de interação entre indivíduo e sociedade. (KAMIMURA; 2010; 04)

Apesar da aceitação acadêmica da teoria sobre obra aberta, Umberto Eco revisou-a diversas vezes. Eco segue o modelo semiótico³⁷ do norte-americano Charles Sanders Peirce (1839 - 1914), cientista e filósofo que, especialmente, tratou dos estudos sobre o signo, como manifestações nos seus diversos modos (oral, escrito, gestual, pictórico, etc.), tentando compreender como o autor (escritor, artista ou arquiteto) constrói uma obra provocando determinados efeitos de sentido sobre o receptor.³⁸

Para Eco, a “Semiologia mostra-nos, no universo dos signos, o universo das ideologias que que se refletem nos modos comunicativos pré-constituídos” (ECO, 1976; XX). Signo é uma espécie de código genético da comunicação. Os fenômenos culturais são conjuntos de signos e as formas arquitetônicas envolvem, assim, também as mensagens transmitidas pelos “códigos culturais”. Esses códigos culturais possuem dois sistemas que os estruturam: o sistema de expressão (expressos em signos) e o sistema do conteúdo (representando mensagens) (ECO, 2007, p. 172). O linguista argumenta que a semiótica diferencia a materialidade arquitetônica em duas partes: em signos arquitetônicos (elementos visuais de expressão) suas mensagens sociais no processo de criação e comunicação (elementos de conteúdo).). Eco desenvolve sua teoria da interpretação, adaptando a teoria de Peirce a noção de interpretante como caminho para explicar a função simbólica sem a noção de referente, pensando na relação entre significante e significado de forma radical onde somente o que é cultural interessa para sua semiótica:

³⁷ No prefácio à edição brasileira, de Estrutura Ausente, Pérola de Carvalho cita o envolvimento de Eco com outros teóricos, entre eles: Lévi-Strauss, Barthes, Jakobson, Saussure, Hjelmslev, Lacan, Heidegger, Ricoeur, Merleau-Ponty, Derrida, Foucault, Sartre, Chomsky, Aristóteles, Platão, Espinosa, Jean-Jacques e Locke. Pérola fala que para Eco o discordar é uma forma de pensar: “Comunicação e Estrutura são hoje duas palavras mágicas ao som das quais se vão abrindo, uma a uma, todas as portas de uma cultura até há pouco submetida a um processo de setorização crescente. Eco estuda-lhes o alcance, o interrelacionamento, define, esmiúça, redefine a terminologia que as rodeia, em busca de um vocabulário preciso para as suas formulações de base; estabelece as condições de funcionamento do mecanismo que implicam, e consequentemente delimita-lhes a área de aplicação. ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica.** 7ª ed. São Paulo, 1976. p. IX.

³⁸ Eco aplica a Lógica de Peirce ao campo da comunicação para uma leitura das culturas. “Um signo, entende Eco, não é apenas alguma coisa que está no lugar de outra coisa, “mas ele é aquilo que sempre nos faz conhecer algo mais”. A condição de um signo não é só a substituição, mas a de que exista uma possível interpretação. Dessa forma, se o signo “é sempre o que me abre para algo mais”, não há “interpretante que, ao conformar o signo que interpreta, não modifique, mesmo que só um pouco, seus limites”. Isso não significa dizer que o processo de interpretação seja incontrolável, pois um signo, é sempre, no entendimento de Eco, uma instrução para a interpretação”. RABENHORST, Eduardo Ramalho. **Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida.** Prima Facie-Direito, História e Política, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2002.

Peirce aponta que o signo é composto de três elementos: ‘Representarem’ - forma, não necessariamente material que o signo toma; ‘Interpretante’ - sentido que se tem do signo; Objeto - ao qual o signo se refere. Por código Eco entende qualquer sistema de símbolos que passa a ser utilizado, de acordo com um consenso entre transmissor e destinatário, para representar uma idéia (= informação) e transmiti-la. Este seu modelo básico da estrutura da comunicação serve para passagem de informações entre dois “aparelhos”, numa convenção permeada pela cultura.

O estruturalismo continuaria sendo um ponto de referência para a obra de Eco. A semiótica de Eco tenta combinar posições derivadas do estruturalismo do dinamarquês Louis Hjelmslev com a teoria da interpretação de Peirce. (LOPES, 2010;07)

Em *A Estrutura Ausente*, publicado em 1968, Umberto Eco, retomando algumas ideias apresentadas em *Obra Aberta*, inicia a fase propriamente semiótica (anunciada por ele), em uma pesquisa que considera todos os fenômenos de cultura como fatos de comunicação, que estão dominados pela maciça existência de códigos - social e historicamente determinados - “para os quais as mensagens isoladas se organizam e se tornam comprehensíveis em referencia a códigos” (ECO, 1976; XVII). Eco se interessa pelas comunicações aparentemente naturais, imotivadas e espontâneas, cujo o fim primeiro não pareça ser a comunicação como, ele próprio cita, a casa, um garfo ou um sistema de relações sociais que desafiam a pesquisa semiológica.

O autor critica e analisa o Estruturalismo³⁹ ao apresentar suas reservas à linguística estruturalista. Na defesa de uma estrutura ausente, defende a ideia de que a obra de arte seria continuamente reinventada pelas diversas interpretações que delas são feitas. Interpretações que não se fazem inteiramente aleatórias, pois ainda que a obra contenha toda a ambiguidade e/ou pluralidade de significados permitindo essas leituras variadas, ela contém uma estrutura reguladora para essas leituras. Na introdução do livro fala sobre o problema do discurso estruturalista:

O problema não é entrar no mérito das pesquisas isoladas, mas levar às extremas consequências filosóficas a assunção - enganosa - de uma estrutura já dada como fundamento último e constante dos fenômenos culturais e mostrar que esse primum ontológico implica, como afirmamos, a destruição da própria noção de estrutura, que se resolve numa ontologia da Ausência, do Vazio, daquela falta ao ser que constituiria cada um dos nossos atos. (...) Daí insinuarmos talvez ser mais sensato desconfiar de tudo quanto depressa demais se nos apresente como Definitivo. (ECO, 1976; XIX)

Utilizando um “Estruturalismo Operacional”,⁴⁰ como referência para sua obra, construindo uma semiótica da literatura sobre as possibilidades interpretativas de um texto, Eco aponta que o sentido do texto, ou obra, é construído, constantemente reinventado, pois o leitor é convidado a experimentar a

³⁹ O Estruturalismo tem suas origens no curso de linguística ministrado pelo suíço Ferdinand de Saussure, e publicado, em 1916, por seus alunos, após a sua morte. Seria mais um método de análise, que consiste em construir modelos explicativos de realidade, chamados estruturas, que que consideravam a língua como um sistema estruturado por relações formais e não evidentes para a consciência do falante e, que, metodologicamente, preconizavam a observação do maior número de fatos, de modo a fundamentar proposições que, pela generalização rigorosa, viabilizassem a descoberta da estrutura. Por estrutura entende-se um sistema abstrato em que seus elementos são interdependentes e que permite, observando-se os fatos e relacionando diferenças, descrevê-los em sua ordenação e dinamismo. A corrente teórica estruturalista ganhou força nas décadas seguintes, sobretudo no período de 1950 e 1960, em oposição ao existencialismo de Jean-Paul Sartre. Portanto, foi um “movimento” intelectual que, como poucos, tomou-se plural, promovendo a interdisciplinaridade dentro do campo das humanidades. O Estruturalismo entende a realidade como um conjunto de sistemas cujas estruturas são identificáveis. CARRASCOZA, João Anzanello; FURTADO, Juliana de Assis. **O pensamento estruturalista e as teorias de comunicação.** Comunicação, Mídia e Consumo, v. 6, n. 16, 2010.

⁴⁰ (...) Nessa obra Eco, denomina esse tipo de epistemologia de estruturalismo ontológico e postula, em contraposição, seu próprio estruturalismo operacional, que, apesar de procurar por constantes a partir da manifestação dos fenômenos, não lhes atribui valor ontológico. [...] É nesse campo que a cultura se insere, instalando códigos e consequentemente, estruturas. Entre os teóricos arquitetos, que fazem uma abordagem estruturalista a partir dos anos 1960, podemos citar Robert Venturi e Charles Jencks, tentando construir uma crítica arquitetônica através de uma malha estrutural linguística KIRCHOF, Edgar Roberto. **Estética e semiótica de Baumgarten e Kant a Umberto Eco.** EDIPUCRS, 2003. p. 185.

obra que, em função dessa ação, se coloca sempre como convite de um processo, e que uma obra só é obra enquanto permanecer aberta para vários significados. Segundo Marcos Carvalho Lopes, Eco faz uma distinção entre juízo de fato e juízo semiótico, que se interessa pela possibilidade de significado social, “a aceitabilidade de uma mensagem depende de sua relevância dentro de uma enciclopédia cultural compartilhada pelos indivíduos na sociedade” (LOPES, 2010;09)

Arquitetura e comunicação

Eco interpreta a obra (arte, arquitetura, literatura) como estrutura, assim como um organismo com partes em branco que estimula e regula sua fruição para preencher seu sentido. Nela (obra) o acaso, o ambíguo, o indeterminado, o inacabado e o polivalente são, segundo ele, os valores cultuados pelo artista contemporâneo.⁴¹

Mas tal ambiguidade, na arte contemporânea, torna-se “uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros”. (...)“A obra de arte moderna é convite, sugestão, inacabamento; as obras abertas convidam o leitor a fazê-las junto com o autor. Para Eco (idem, p. 40), “cada fruição é (...) uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a revive dentro de uma perspectiva original” (LOPES, 2010; 14)

Em Estrutura Ausente, dedica uma longa seção do livro sobre a arquitetura, englobando o urbanismo e o design. Nessa seção faz uma interpretação dos signos arquitetônicos, considerando-os como filtros culturais, que agregam às funções gerais e estruturais, outros significados, atribuindo à ela uma segunda função, ou seja, além do valor funcional (subir, deitar, etc.), há também o valor simbólico da arquitetura (pode ser o ato comunicativo). Diz que, se todos os fenômenos de cultura fossem sistemas de signos, isto é, se a cultura fosse essencialmente comunicação, a arquitetura seria a arte da articulação dos espaços, uma forma de comunicação de massa, um sistema de signos, mesmo que se dela não extraíssemos a funcionalidade. Os objetos comunicam até mesmo quando não são usados, tornando-se por isso um desafio à Semiólogia:

Ninguém duvida que um teto sirva fundamentalmente para cobrir e o copo para recolher o líquido de modo que seja fácil, depois engoli-lo. Essa constatação é tão imediata e indiscutível que poderia parecer peregrino querer ver a todo custo como ato de comunicação algo que, ao contrário, se caracteriza tão bem, e sem problemas como possibilidade de função. (ECO, 1964;188)

Dessa forma, Eco afirma que arquitetura é um fato de comunicação, mesmo que dela exclussemos a funcionalidade. Cita como exemplo o homem da caverna que observando os limites do espaço interno e externo de uma caverna, conclui que seu espaço interno poderia servir de abrigo da chuva, com sensações de proteção. Por outro lado, o mesmo homem poderia reconhecer em outra caverna, as mesmas propriedades e sensações que ele reconheceu

⁴¹ “Segundo Eco constitui característica imprescindível de toda obra de arte ser uma “mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante”. LOPES, Marcos Carvalho. **Umberto Eco: da Obra Aberta para os limites da interpretação.** Redescrições – edição comemorativa. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010.

na primeira, levando-o a construir um conceito ideal de caverna que, “um modelo, uma estrutura, algo que não existe concretamente mas que lhe serve de base para reconhecer certo contexto de fenômenos como caverna.” Apesar de poder assumir várias aparências, sempre se tratará de uma realização única de um modelo abstrato já codificado de caverna. “(...) mas já então não será difícil poder comunicar com signos gráficos o modelo de caverna aos seus semelhantes. O código arquitetônico gera um código icônico, e o “princípio caverna” torna-se objeto comunicacional. Nesse ponto, o desenho, ou a imagem longínqua de uma caverna já se tornam a comunicação de uma função possível, e assim permanecem, mesmo que a função não seja executada nem se deseje executá-la.” (ECO, 1976; 189)

Ao indagar se comunicação não seria simples estimulação, Eco define o estímulo como um complexo de acontecimentos sensórios que provocam determinadas respostas, podendo esta ser imediata (caso da luz que ofusca os olhos estimulando o a fechar sem raciocínio mental), ou não (caso do carro avançando em alta velocidade levando o indivíduo a recuar em função do seu reconhecimento de perigo). O estímulo só funcionaria se aprendêssemos a respondê-lo. Neste sentido, para Eco:

O que me permite o uso da Arquitetura (passar, entrar, parar, subir, estender-se, debruçar-se apoiar-se, segurar, etc.) não são apenas as funções possíveis mas antes de mais nada, os significados coligados que me dispõem para o uso funcional. E tanto isso é verdade que, diante de fenômenos de trompe-l’oeil, eu me disponho para o uso, embora a função possível não exista. (ECO, 1976; 191-192)

O Signo Arquitetônico

Eco argumenta sobre a função simbólica da arquitetura, que pode ser redefinida ao longo dos tempos. Arquitetura é um sistema de signos, composta de veículos sígnicos que sendo decodificáveis, se tornarão funções simbólicas que promovem comportamentos sociais. O objeto é estimulador do uso para o qual foi feito, induzindo os seus usuários a um comportamento no consumo desses usos. Esse estímulo parte de códigos arquitetônicos existentes, mas, na realidade, apoia-se em códigos outros que não os arquitetônicos.⁴² O usuário ao vivenciar a arquitetura, atribui a ela, um sistema de signos culturais apreendidos por ele durante sua vivência em um contexto cultural específico e, como supõe Eco, se a cultura fosse essencialmente comunicação, a arquitetura seria a arte da articulação dos espaços⁴³, uma forma de comunicação de massa, um sistema de signos, mesmo que se dela não extraímos a funcionalidade. A compreensão da arquitetura não seria universal, pois dependeria do contexto e das circunstâncias nas quais ela se encontra. Eco afirma

⁴² ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução a Pesquisa Semiológica.** 7^a ed. São Paulo, 1976. p. 198

⁴³ Se a arquitetura é a arte da articulação dos espaços, então a codificação da articulação dos espaços poderia ser a que Euclides expõe na sua geometria. (...) Mas o fato de que a arquitetura seja descriptível com base num código geométrico não leva a reconhecer que a arquitetura como tal se fundamente no código geométrico. ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução a Pesquisa Semiológica.** 7^a ed. São Paulo, 1976. p. 218-220.

que, por outro lado, “(...) Um objeto que pretenda promover uma nova função poderá conter em si mesmo, na sua forma, as indicações para decodificar a função inédita apenas com a condição de que se apoie em elementos de códigos precedentes. Isto é, deformando progressivamente funções já conhecidas.”(ECO, 1976; 201). Arquitetura é mediação.

Em termos comunicacionais, o princípio de que a forma segue a função significa que a forma do objeto não só deve possibilitar a função, mas denotá-la tão claramente que a torne, além de manejável, desejável, orientando para os movimentos mais adequados à sua execução. Mas toda a genialidade de um arquiteto ou de um designer não poderá tornar funcional uma forma nova (nem dar forma a uma nova função) se não se apoiar em processos de codificação existentes. (...) Mas a forma denota função só com base num sistema de expectativas e hábitos adquiridos, e portanto, com base em um código. (ECO, 1976; 200)

Mas também, de acordo com Umberto Eco, se a arquitetura é um sistema de comunicação de massa, ela tem algumas características comuns com as mensagens de massa, apesar de sua possível carga ideológica. Entre essas características temos a persuasão na indução ao seu uso, a efemeridade de seus significados e a subordinação a determinações de mercado graças a influências tecnológicas e econômicas. O discurso crítico que Archigram expôs em suas revistas, explorou a linguagem textual mais do que os repertórios arquitetônicos propriamente ditos, e seus repertórios temáticos também oscilaram nos universos da arte, da cultura popular, assim como da ciência para investigar como esses elementos interferiam no fazer arquitetura, e que tipo de transformações entre estas esferas eram possíveis para promover uma ampliação da cultura arquitetônica. De acordo com Eco, a comunicação de obras arquitetônicas é uma comunicação que vai além da materialidade do elemento construtivo por meio dos processos não verbais de cognição, de ordenação e configuração do universo.

Pode acontecer que um arquiteto venha a construir uma casa que se coloque fora de todos os códigos arquitetônicos existentes; e pode acontecer que esta casa me permita, residir de modo agradável e funcional; mas o fato é que não aprenderei a habitá-la, se não reconhecer as direções de habitabilidade que me sugere e para as quais me orienta como complexo de estímulos; se não tiver, enfim, reconhecido a casa como contexto de signos referíveis a um código conhecido. Ninguém deve dar-me instruções para eu usar um garfo, mas se me for apresentado um novo tipo de batedeira, capaz de bater de modo mais eficiente mas fora dos hábitos adquiridos, terei necessidade das instruções para o uso, do contrário, a forma ignota não me denotará a função ignota. Isso não quer dizer que para instituirmos novas funções devamos apoiar-nos apenas em formas velhas e já conhecidas (ECO, 1976, 201)

O discurso da obra provém não apenas da materialidade, pois se assim fosse, Archigram não poderia ser aqui considerado. Archigram e Oiticica se pontuam em um discurso propositivo e acrescentam à essas proposições, a participação. No caso de Oiticica, os seus escritos e por parte de Archigram os seus desenhos, também são ferramentas para as novas construções de novas visões contemporâneas. Em Archigram, sua narrativa ficcional através do projeto, articulou um discurso arquitetônico crítico que propunha um mundo diferente do mundo real para ser construído. Mesmo assim, um mundo que ainda

era possível de ser habitado.⁴⁴ Já em Oiticica, sua Arte Ambiental contribuiu significativamente para reformulação da compreensão da obra de arte, do espaço expositivo e de seus espectadores. A produção de ambos, Archigram e Oiticica, conotam às ideologias que eles se identificavam. Essas conotações referem-se às suas funções segundas para as produções analisadas. Os dois promovem uma fissura na linguagem arquitetônica e artística e as reinserção em um novo contexto com significados diferentes para o papel da arquitetura e da arte.

Oiticica, não elimina o sentido e a função de cama, ao instalar o Bólido-cama em Éden. Ela ainda é um objeto horizontal para deitar, que deve gerar conforto e aconchego. Mas ele leva, através da Cama-Bólido, o precário da cidade marginalizada como numa colagem, para o espaço da galeria e convida o espectador abandonar o seu papel de observador para ser o construtor daquele espaço. Ou seja, aquela cama, ali no jardim de experiências, adquire outras funções e significados além dos seus tradicionais. Também em Instant City, mantém-se sentidos originais de uma cidade como uma estrutura com centro de atividades e lugares comunitários que promovem comércio, educação e informação. Instant City, ao permear a cidade fixa, de forma tão mutável e quase imaterial, promove uma reflexão não apenas no significado da cidade, mas, como já vimos, no significado da própria arquitetura. Essas duas posturas, podem servir como exemplo do que Umberto Eco chama de **funções segundas abertas**, que implicam em uma invenção de códigos novos:

Isso significa que o objeto não será vítima da obsolescência e do consumismo, nem protagonista passivo de uma recuperação: mas sim o estímulo, a comunicação de operações possíveis, próprias para adequá-lo continuamente às situações mutáveis do curso histórico, operações que serão atos de decisão responsável, comensurações das formas, em seus elementos construtivos, com as configurações possíveis que podem assumir, e comensurações dessas mesmas configurações com os fundos ideológicos que justificarão. Objetos móveis e abertos que postulam, com o mudar do aparato retórico, a reestruturação do aparato ideológico, e com o mudar das formas de uso, uma mutação do modo de pensar, de ver as formas no contexto mais vasto do obrar humano. Nesse sentido a atividade lúdica de redescobrir significados para as coisas, o invés de exercitar-nos numa fácil filologia em relação ao passado, **implica uma invenção** (não uma redescoberta) **de códigos novos**. O salto para trás transforma-se em um salto para a frente.

Mas se eu dispuser de uma macroestrutura urbanística que desafie minha concepção de cidade e tiver que inventar um modo de dispô-la para estabelecer como habitar, duas coisas é preciso considerar: os meus códigos de base, que devo restaurar para saber o que farei; e minha perspectiva ideológica, porque obviamente, terei que decidir comportar-me globalmente de modo diferente. Aqui, eu redescobria formas consumidas; ali dou novos significados a formas nascidas para transformarem-se, mas que só podem transforma-se se eu o decidir e se decidir as direções de sua transformação. (...) Assim, sobre o fundo de uma dinâmica histórica da morte e da ressureição das formas (ora traumática e vital – o Humanismo – ora pacífica e lúdica – a redescoberta atual

⁴⁴ Quando Cláudia Piantá Costa Cabral justifica seu título: GRUPO ARCHIGRAM, 1961-1974 Uma fábula da técnica, nomeando a arquitetura do grupo como fabulosa, ela defende: "Nesta ficção arquitetônica que Archigram construiu, a fantasia e o recurso ao imaginário não tem nada que ver com o irracional, a fantasia é o instrumento para construir um mundo que tem toda uma lógica interna, e que além de tudo, se pretende que possa interagir criticamente com o mundo real, e é por isso que essa narrativa pode ser considerada com uma fábula. [...] O realismo no desenho, a retórica do detalhe, o suposto comprometimento técnico de todos estes projetos, funcionam como um dos pontos fundamentais para conferir plausibilidade à narrativa para frugá-la em uma linguagem comum, que permita ao mesmo tempo assimilar outros repertórios (da arte, da cultura popular, da ciência), e manter o núcleo comum de diálogo com a tradição da profissão. CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** 2001. 305f. Tese (Doutorado) – ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2001. p. 304

do Liberty), estabelece-se a possibilidade positiva de uma invenção de novas retóricas que obriguem a perspectivas ideológicas diferentes, a uma invenção contínua dos signos de dos contextos nos quais os signos adquirirão significado. (ECO, 1976;214).

Eco nos lembra que a arquitetura não é um modo de mudar a história e a sociedade, mas sim um sistema de regras para dar à sociedade aquilo que ela prescreve à arquitetura. Então, a arquitetura seria um serviço no sentido que provém de elaborações técnicas sempre mais refinadas à satisfação de uma demanda pré-construída (ECO, 1976; 222). E conclui:

Cabe ao arquiteto projetar funções primeiras variáveis e funções segundas abertas. Em teoria, e formulando-se a exigência de modo paradoxal, Brasília teria sido uma cidade do futuro se tivesse sido construída sobre rodas, ou com elementos pré-fabricados e desmontáveis, ou ainda segundo formas e orientações suficientes dúcteis para poderem assumir significados diferentes conforme a situação: foi construída como um monumento mais perene do que o bronze e está sofrendo lentamente a sorte dos grandes monumentos do passado, que a história preencherá de outros sentidos, e que serão modificados pelos eventos que eles pretendiam modificar. (ECO, 1976; 247)

Na interpretação da arquitetura como comunicação de massa, Eco relata que o discurso arquitetônico é persuasivo, já que induz a determinado tipo de consenso, pois o usuário seria levado a seguir as instruções do arquiteto⁴⁵. O edifício, não seria então um ambiente inocente. Nesse sentido, Instant City permitindo a maleabilidade e interferência da comunidade, se não era uma proposta inocente, ao menos tenta prolongar o efeito livre de cidade que não se impõe. Apesar da existência de relatos sobre Oiticica estimular o público a adentrar suas tendas, penetrar seus ninhos, pisar na grama, isso não significa que Oiticica estava persuadindo o participante a se apropriar de forma intencional, coagindo o sujeito a usá-la de determinada maneira e impedindo-os de usá-la para outros fins. Os textos sobre Crelazer expressam as intenções do artista em permitir o lazer criativo, e por isso despretensioso. Oiticica demonstra acreditar também, que aquele público não estaria preparado para a liberdade de expressão e experimentação do Éden⁴⁶.

Sobre a arquitetura estar sujeita à rápida obsolescência, Eco equipara a arquitetura à canções e trajes de moda. Essa obsolescência se deve ao fato de que a arquitetura move-se numa sociedade de mercadorias e está sujeita a determinações de mercado, mais do que outras atividades artísticas:

A Arquitetura move-se numa sociedade de mercadorias; está sujeita a determinações de mercado, mais do que outras atividades artísticas e tanto quanto os produtos da cultura de massa. O fato de que um pintor esteja sujeito ao jogo das galerias, ou de que um poeta tenha que fazer contas com o editor, pode influenciar praticamente a sua obra, mas nada tem a ver com a definição do seu trabalho. De fato o desenhista pode desenhar para si e para os amigos, e o poeta escrever sua obra num único exemplar para a amada; mas o arquiteto (a menos que formule no papel um modelo utópico) não pode ser arquiteto senão inserindo-se num

⁴⁵ ECO, ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução a Pesquisa Semiológica.** 7ª ed. São Paulo, 1976. p. 225.

⁴⁶ Eco defende que: Homens de diferentes civilizações habitam em universos sensoriais diferentes, e as distâncias entre os falantes, os odores, a tactilidade, a percepção do calor do corpo alheio, assumem significados culturais. ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução a Pesquisa Semiológica.** 7ª ed. São Paulo, 1976. p. 235.

círculo tecnológico e econômico e procurando assimilar-lhe as razões, ainda quando quer contestá-las. (...) vemos que em arquitetura os estímulos são ao mesmo tempo ideologias. A arquitetura conota uma ideologia do habitar e portanto, se oferece no momento mesmo em que persuade, a uma leitura interpretativa capaz de levar a um acrescentamento informativo. Informa sobre algo novo quanto mais quer fazer habitar de modo novo, e quanto mais quer fazer habitar de modo, tanto mais persuade, mediante a articulação de várias funções segundas conotadas, a fazê-lo (ECO, 1976; 226-227).

Mas o sistema das funções não pertence à linguagem arquitetônica já que os códigos utilizados por ela não pertencem somente à ela, embora possa ser de fundamental utilidade que a arquitetura nele se apoie. As funções estão fora da arquitetura, pertencem a outros setores da cultura. Seus pressupostos são sociais: gestos, relações espaciais, comportamentos sociais.⁴⁷ Eco aponta três soluções para o arquiteto construir: 01 - Atitude de absoluta integração no sistema social vigente, aceitando as normas da convivência que regem aquela sociedade, tal como é, se apoiando em um código tipológico da arquitetura vigente, obedecendo as leis do código geral; 02 - Num ímpeto de evercividade “vanguardista”, o arquiteto decide obrigar as pessoas a viverem de modo totalmente diferente. Nesse caso, a comunidade não reconheceria as novas funções denotadas por formas novas porque tais funções não se articulam segundo o código de base que regia as relações urbanísticas, parentais linguísticas, artísticas etc. da comunidade anterior; 03 - O arquiteto tem presente o código de base e dele estuda execuções inusitadas mas que sejam permitidas pelo seu sistema de articulação. Estuda como o ingresso de novas contribuições tecnológicas, entre às quais se incluem as suas construções, levará a comunidades primitivas a redimensionar as funções originalmente executadas. Elabora, com a ajuda dos vários dados, um sistema diferente de relações que deverá promover.⁴⁸

De maneira proativa, tanto Oiticica quanto Archigram se enquadram na terceira solução apontada por Eco. Ambos estabelecem novos códigos, passível de serem decodificados em função do parentesco com as estruturas arquitetônicas e artísticas precedentes. Entretanto, as estruturas precedentes, aparecem em Éden e Instant City formulando outras mensagens. A cama, as tendas, os ninhos indicam o uso de suas funções preexistentes, mas anunciam também que um obra agora não deve ser apenas contemplada, mas experimentada, vivenciada. A cidade abriga estruturas para as atividades do conhecimento, agregam os elementos da indústria cultural, promovem a concentração de pessoas e a troca de informações, típicas de qualquer outra cidade. Entretanto, se apropria de recursos tecnológicos para contestar os códigos e funções tradicionais a assim não se permanecer fixa, estática e impermeável (no sentido de não permitir abertura para as transformações desejadas por seus usuários).



⁴⁷ Idem, p. 231.

⁴⁸ Idem, p. 233.



considerações
finais

Para Eco, o signo arquitetônico articula-se portanto, para significar não um referente físico, mas um significado cultural: “A arquitetura se define como um linguagem parasitária que só pode falar quando apoiada em outras linguagens.” (ECO, 1973; 241) Tanto Éden quanto Instant City são resultados de um discurso interligado de Hélio Oiticica e de Archigram, que se apoiam em outras linguagens além da arquitetônica e da artística. Ambos exploram funções reais dos objetos, quando não rejeitam os significados mais essenciais das estruturas arquitetônicas que se propõem a elaborar. Mas agregam a essas estruturas, cada um a seu modo, outras questões simbólicas. Cada bólido e penetrável de Oiticica em Éden, tem um título que insinua um sentido simbólico atribuído para aquele ambiente construído. Não é por acaso que o Pn8 - Penetrável Iemanjá é uma cabana feita de lona plástica branca e água. Nem tampouco, o PN9 Penetrável “Homenagem para Tia Ciata” é uma cabana em tecido com luz vermelha e incenso. O próprio nome da montagem: Éden é sugestivo - um jardim composto com estruturas arquitetônicas, para ser experimentado como se fosse um jardim para o lazer, o ócio. Um jardim com grama, areia, música que alteram o espaço e uso de museu como lugar de contemplação. Os balões da cidade instantânea de Archigram são letreiros e ao mesmo tempo estruturas que sustentam tendas, além de ornamentos. “A funcionalidade técnica de um objeto deixou de ser medida apenas por sua eficácia em dominar a natureza, importando mais a relação que estabelece com os objetos do sistema em que se insere.”⁴⁹

Os desenhos de Archigram, é quase caligráfico na forma como expressam a realidade arquitetônica que desejam abordar, inserem fragmentos da realidade - como por exemplo, pedaços de ilustrações retiradas de revistas e fotografias - para representar uma proposta inserida na realidade das cidades. Seus projetos são um híbrido entre ilustração e desenho, gerando uma representação da cidade também híbrida que mistura a cidade real e atual com a cidade imaginada, que ainda estaria por vir. Assim, os símbolos arquitetônicos elaborados por Archigram e Oiticica são mediações para se representar e interpretar o mundo, talvez em um futuro próximo. Mas, são símbolos e amparados em estruturas arquitetônicas decodificáveis. Esses símbolos atuam assim, como **fragmentos de arquitetura**, que empregados em Éden e Instant City, apesar de suas aparentes desorganizações e casualidades, não são desinteressados, já que tornam-se extensões do corpo e do espaço.⁵⁰

A arquitetura de Instant City é um conjunto de peças combináveis que concebem cidades diferentes a cada instalação. Converte-se em superfície de uso através dos diversos equipamentos e de suas interfaces entre os usuários e os aparelhos, ou entre cidade-vila e cidade-metrópole. Constituindo-se como um sistema que comunica, diverte, ensina, reúne em um piscar de olhos, ou em um toque de botão. A ‘arquitetura’ de Éden é formada por várias unidades, compondo um sistema intercambiável pela ação humana, construindo uma ambientação. A segunda função dos dois projetos seria o Crelazer - criação e lazer - para o primeiro, e a educação e entretenimento para o segundo.

A produção do espaço poderia ser mais complexa do que os eventos propostos por Tropicália ou Éden. Ainda assim, podemos tomá-los como indicadores de uma prática arquitetônica alternativa, assim como Instant City. Suas **proposições** - de Éden e Instant City - enquanto desenhos, criam

⁴⁹ DE SOUZA SANTOS, Fabio Lopes. **Da função à ficção**. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 2, p. 56-78, 2005.

⁵⁰ Archigram acreditava que um terminal de computador substituiria lojas, escolas, bibliotecas, bancos e outros serviços. Ou seja, a extensão do espaço físico seria dado pelo espaço tecnológico e talvez até um espaço desmaterializado.

programas abertos, que se torna execução em Éden e possibilidade em Instant City. Se o desenho de Instant City já pode ser proposição final para Archigram, o desenho para o plano de Éden é apenas um recurso, que anuncia informações para a sua execução. *Éden plan* nada mais é do que um conjunto de representações, ainda que seja um registro fundamental para a compreensão dessa montagem e para as futuras remontagens. Para Oiticica, apenas a representação não era suficiente. Oiticica não precisaria deter o conhecimento da execução de Éden, já que não seria sua responsabilidade a materialização da mesma. Trata-se de uma separação entre proposta e execução, que já faz parte da prática arquitetônica desde o Renascimento. Oiticica objetiva a execução e a experimentação vivida no espaço. Por meio desses desenhos Oiticica tornava-se intérprete de suas próprias ideias.

Em Instant City, não há uma construção arquitetônica a ser orientada pela leitura de um projeto. Mesmo assim, essa cidade instantânea foi representada em plantas, seções e elevações, indicando um planejamento prévio. Mas isso não significa dizer que existe um processo de projeto convencional que procura delimitar e solucionar os problemas aparentes. Se fizermos esse tipo de análise, a representação de Instant City não seria a realidade em si, por isso, seria menos do que aquilo a que se refere. Ao contrário, a abordagem de Archigram é sobre uma arquitetura que problematiza situações. Nesse projeto, as situações são propostas para permanecerem abertas para que os usuários deem continuidade, deem outros significados à ela.

Ao agregar desenhos e imagens fotográficas, o grupo pretendia tomar suas ideias mais comprehensíveis, aproximando suas intenções à realidade. Seus desenhos não são exclusivamente técnicos, apesar de reconhecermos detalhamentos específicos. São desenhos voltados para a sociedade leiga, e não para um executor.⁵¹ Esses desenhos técnicos são tão lúdicos e representativos quanto seus desenhos em perspectivas. São mais que uma mera representação técnica-construtiva, são projetos propositivos, um estímulo ao debate sobre o papel da arquitetura na sociedade e o que seriam os elementos arquitetônicos daquela hora: piso, paredes, coberturas?⁵² Ou conectores de comunicação, telefones, TVs e rádio? Permitindo que a arquitetura se torne cada vez mais nômade, efêmera? Seus desenhos, funcionam como uma janela para o conhecimento, que permite a análise e a interpretação dos motivos, métodos e técnicas que os levaram à tais abordagens.

Um conjunto de atitudes, um conjunto de referências, uma ampliação de vocabulário da arquitetura não apenas no sentido formal, mas também no sentido ‘do quê’ podia ser discutido por arquitetura. (COOK;2000 in CABRAL, 2004; 260).

No entanto, as proposições de Oiticica e Archigram, enquanto mediadores que estimulam a participação, não se fazem de maneiras tão distintas, já que o fazem em um movimento contracultural, compartilhando as autorias com seus usuários-participantes gerando questões respondidas de maneira

⁵¹ A fotografia era um recurso bastante utilizado pelo grupo como elemento de representação gráfica para suas composições arquitetônicas. Archigram não tinha acesso aos programas computacionais mais avançados que permitem simular ambientes tridimensionais, como maquetes eletrônicas, mas eram considerados os anfitriões da chegada da arquitetura ao mundo visual através da representação gráfica.

⁵² Ao contrariar a idéia vitruviana da cabana primitiva como origem da arquitetura, Semper identifica os primórdios dessa atividade humana em bases menos antes ambientais do que tectônicas. Em sua teoria, o elemento originário da arquitetura, a fogueira, demandou uma proteção para que ela não se extinguisse nunca, daí o uso de elementos que cumprissem com tal função. Gottfried Semper: in search of architecture. Cambridge: Mit, 1984. p. 196. In MOREIRA, Eduardo Campos. **1/1: A experiência de projeto.** UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. BH. 2005, p. 251.

diferente por cada pessoa. Para ambos, a definição de **estímulo** estabelecida por Umberto Eco⁵³, como um complexo de acontecimentos sensórios que provocam interações, é aplicável como princípios projetuais. Utilizam a abertura como caminho de construção artística e arquitetônica por meio da possibilidade de fruição. Prática arquitetônica como mediação a serviço da autonomia das pessoas.

Há uma constante recorrência à literatura em seus trabalhos construindo um vínculo de ambos aos estudos linguísticos vigentes naquela época. Seus discursos textuais são coerentes com os discursos visuais. A prática literária é incorporada à prática arquitetônica em Archigram, e artística em Oiticica. Em ambas, os textos, desenhos e instalações compõem um material único e interdependente. Se com frequência, na tradição arquitetônica, a arquitetura é normalmente composta no atendimento das demandas de diversos tipos de clientes e usuários, com Archigram e Oiticica, a arquitetura decorre da vontade de seus idealizadores. E se, os discursos se constituem após a concepção da obra, justificando a ideia e o partido adotado, temos então aqui, uma outra subversão, pois tanto em Archigram quanto em Oiticica, há indícios de que a teoria vem simultânea à prática da concepção de seus projetos. Isso se deve, talvez, por se tratar do que Oiticica chama de *Programa In progress*. Archigram, inserido na dinâmica da cultura de massa e na cultura *underground* dos anos 1960 londrinos, torna-se hábil na identificação dos sinais da nova realidade, relacionando-os com a memória de suas experiências. Assim, é capaz de fazer interagir o contexto vivenciado e o conhecimento teórico, para enfim, configurar uma nova arquitetura, que não se faz mais estável, mas de forma flexível e mutável, e que não se impõe à arquitetura existente, gerando uma nova forma do usar. O novo usar é resultado de estruturas arquitetônicas que se reapresentam como invenções propositivas experimentais.



⁵³ ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução a Pesquisa Semiológica.** 7^a ed. São Paulo, 1976. p. xz191

Referências Bibliográficas

Livro

- ARANTES, Otília. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos.** São Paulo: Edusp: 1995.
- ARANTES, Otília B. F. **Arquitetura simulada.** In: Novaes, Adauto (org.). O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea. Uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARCHIGRAM GROUP. **A Guide to Archigram 1961-1974.** London: Academy Editions, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte.** Lisboa: Editorial Estampa, 1988.
- _____. **Progetto e destino.** Milano: Il Saggiatore, 1968, 2 ed.
- _____. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História da Arte Como História da Cidade.** Trad. Pier Luigi Cabra - 3^a edição - São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BANHAM, Reyner: **Megaestruturas: Futuro Urbano del Passado Reciente**, Gustavo Gilli, Barcelona, 2001.
- BRAGA, Paula Priscila (org.) **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica.** São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. **Oiticica in London.** Londres: Tate publishing, 2007.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro.** 1975.
- COELHO NETTO, J. T. **A Construção do Sentido na Arquitetura.** 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____. **Introdução à teoria da informação estética.** Petrópolis. Vozes. 1974.
- COOK, Peter. **Archigram.** London, Studio Vista, 1972.
- DUARTE, Fábio. **Arquitetura e tecnologias de informação: da revolução industrial à revolução digital.** FAPESP: Editora da Unicamp, São Paulo, 1999.
- ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução a Pesquisa Semiológica.** 7^a ed. São Paulo, 1976.
- _____. **Obra aberta - Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. **Os limites da Interpretação.** 2^a ed. São Paulo Perspectiva, 2004.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica.** São Paulo: Edusp, 1992.
- FIGUEIREDO, Luciano (org). **Lygia Clark - Hélio Oiticica: cartas 1964-1974.** Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1996.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC Vanguarda e desbunde, 1960-1970.** Aeroplano Editora. 1980. Disponível em: http://issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/impress_es_de_viajem
- GREEMBERG, Clement. **Pintura Modernista.** 1960 in COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória, **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro, Zahar, 2001. Disponível em: https://asno.files.wordpress.com/2009/06/greenb_pintmod1.pdf

- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JENCKS, Charles. **Movimentos Modernos en Arquitectura.** Madrid, Herman Blume, 1983, p. 242.
- LE CORBUSIER. **Por Uma Arquitetura.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- LENOBLE, Robert. **História da idéia de natureza.** Lisboa: Edições 70, 1990. Disponível em: <http://www.cefetsp.br/edu/eso/culturainformacao/capitulo1lenoble.html>
- LIPPARD, L. R. **A arte pop.** São Paulo: Verbo/EDUSP, 1976.
- LYNCH, K. **A imagem da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1982
- MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1994.
- MCLUHAN, Marshall. **O meio é a Mensagem.** In: **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem,** São Paulo: Cultrix, 1969 – pp. 21-37. Disponível em: <http://copyfight.me/Acervo/livros/MCLUHAN,%20Marshall%20-%20Os%20Meios%20de%20Comunicac%C3%A7%C3%A3o%20como%20Extenso%C3%A7%C3%A3o%20do%20Homem.pdf>
- MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitectónicos contemporáneos.** Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
- _____, Josep Maria. **Después del movimiento moderno.** Editora Gustavo Gili, 1993
- MONTANER, Josep Maria. **Las Formas del Siglo XX.** Barcelona, Gustavo Gili. 2002. p. 92-94
- OITICICA, Hélio; FIGUEIREDO, Luciano (org). **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- ROSZAK, Theodore. **O culto da informação.** São Paulo: Brasiliense, 1988, p.
- SADLER, Simon. **Archigram: architecture without architecture.** Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005a.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé e outros escritos.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados.** Penguin Classics Companhia das Letras: São Paulo, 2014. Disponível em <http://www.companhiadasletras.com.br/trechos/85141.pdf>
- SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. **O impulso alegórico na arte contemporânea brasileira: uma leitura da neovanguarda dos anos 60 a partir da obra de Hélio Oiticica.** Revista Política & trabalho - edição 22. 2005. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6572/4129>

Tese:

- BARKI, José. **O risco e a invenção: um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto.** 2003. Tese (Doutorado em Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/brasilia/trabalhos/OCR_BARKI.pdf
- BRAGA, Paula Priscila. **A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica.** Tese (Doutorado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-05122007-145929/>
- CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: uma fábula da técnica.** 2001. 305f. Tese (Doutorado) – ETSAB, Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 2001. Disponível em: <http://www.thesisenred.net/bitstream/handle/10803/6083/01INDICE.pdf?sequence=1>
- CARRANZA, Edite Galote Rodrigues. **Arquitetura Alternativa:1956-1979.** 309f. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-12042013-141721/en.php>

- COELHO, Frederico Oliveira. **Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)**. Tese (Doutorado em Letras)-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12383/12383_1.PDF
- DUARTE JR., João Francisco. **O Sentido dos sentidos**. 2. ed. Curitiba: Criar, 2001. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000211363>
- FEIBER, Silmara Dias. **O espaço estético como expressão social na arquitetura jesuítica - uma abordagem geográfica**. Tese. Universidade federal do paraná. Curitiba. 2013. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/handle/1884/31818>
- GOMES, Daniela Matera do Monte Lins. **Um artista desvenda o 'Labirinto' - A fraseologia documental de Hélio Oiticica aplicada à sua produção**. Dissertação (Mestrado) UNIRIO - MAST/MCT, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: http://ppg-pmus.mast.br/dissertacoes/dissertacao_danielamatera.pdf
- GORNI, Marcelina. **Flávio Império: arquiteto e professor**. Tese (Doutorado) USP- Universidade de São Paulo. 2004. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18131/tde-04022009-105939/en.php>
- GRUBERT, Sara Cristiane Jara. Oiticica: limites de uma experiência limite. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) USP- Universidade de São paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, 2006. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-13022007-110629/pt-br.php>
- KAMIMURA, Rodrigo. **Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio**. Tese (Doutorado FAU) USP, São Carlos, 2010. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/18/18142/tde-05012011-153250/pt-br.php>
- LUZ, Aline Pires. **A arte psicodélica e sua relação com a arte contemporânea norte-americana e inglesa dos anos 1960: uma dissolução de fronteiras**. Tese (Doutorado) UNESP . São Paulo, 2014. Disponível em: <http://base.repositorio.unesp.br/handle/11449/110343>
- MOREIRA, Eduardo Campos. **1/1: A experiência de projeto**. Dissertação (Mestrado - Arquitetura) UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais. BH. 2005. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/RAAO-7YKGBN/mestrado.pdf?sequence=1>
- MARQUEZ, Renata Moreira. **Cidades em instalação: arte contemporânea no espaço urbano**. 141p. Tese de Doutorado. Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2000.
- MEIRON, Julio Cesar Meiron de Souza Reis. **Espaços para o corpo: antropometria na arte contemporânea**. Dissertação (Mestrado) USP- Universidade Federal de São Paulo. 2012. Disponível em: http://issuu.com/pathayde/docs/meiron_2012_b1
- SEQUEIRA, Maria Luísa Paiva de. **O Minimalismo nas produções Escultórica e Arquitetónica**. Tese (Doutorado - Belas Artes) Universidade de Lisboa. 2012. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8680/1/ulsd65825_td_Maria_Sequeira.pdf

Artigo

- ALAIN, Guilheux. **Archigram**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, (Collection Monographie). p. 9-10. 1994. Disponível em: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=138>
- ALBUQUERQUE, Edvana; PEDROSO, Flávia; MELO, Zimaldo. **Hélio Oiticica, propositor de práticas: teoria crítica sobre o Parangolé, Nova Objetividade e Tropicália**. Palíndromo, v. 4, n. 8, 2013. Disponível em: <http://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3454>
- ALMEIDA, Armando. **A Contracultura e a pós - modernidade**. Universidade Federal da Bahia, 2007. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/v1/site/internas/producao01.php>
- ALMEIDA, Marcela Alves de. **O desejo de desmaterialização da arquitetura: a plasticidade como processo**. Revista Risco 14 2, 2011 revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo programa de pós-graduação do instituto de arquitetura e urbanismo IAU-USP Disponível em: http://www.insite.pro.br/2012/janeiro/apocalipticos_integrados_industriacultural.pdf

ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições.** XXXIII Colóquio CBHA - Arte e suas instituições, 2013. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/resumos/pdf_comunicadores/marco_pasqualini.pdf

_____ **Contribuição ao estudo de uma arte ambiental na década de 1960.** III Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP. 55-65, 2007. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaah/eha/atas/2007/ANDRADE,%20Marco%20Antonio%20Pasqualini%20de.pdf>

ARTIGAS, Villanova. **O desenho.** 1986. Disponível em: file:///Users/Home/Downloads/45665-54571-1-SM%20(1).pdf

BALTAZAR, A. P. **Além da representação: possibilidades das novas mídias na arquitetura.** VIRUS, São Carlos, n. 8, dezembro 2012. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus08/?sec=4&item=1&lang=pt>>

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. **Plug-in City: em algum lugar do passado, era uma vez um futuro.** ARQTexto, Porto Alegre, n. 3-4, p. 52-65, 2003. Disponível em: http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_3-4/06_CI%C3%A1udia%20Piant%C3%A1%C1%20Costa%20Cabral.pdf

_____ **Uma fábula da técnica na cultura do estado do bem estar: Grupo Archigram, 1961-1974.** Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v. 11, n. 12, 2004. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Arquiteturaeurbanismo/article/view/861/827>

CARNEIRO, Beatriz Sciglian. **A invenção da vida como obra de arte: o anarquismo em Hélio Oiticica.** Disponível em: <http://www.nu-sol.org/agora/pdf/beatrizscigliancarneiro.pdf>

CATTANI, Airton. **Arquitetura e Representação gráfica: Considerações históricas e aspectos práticos.** Publicações ARQTEXTO, 2º Semestre, v. 2006, p. 110-123, 2006. Disponível em: http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22249/000580415.pdf?sequence=1&locale=pt_BR

DERCON, Chris et alii (org). **Hélio Oiticica** (catálogo). Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1998.

DE SOUZA SANTOS, Fabio Lopes. **Da função à ficção.** Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 2, p. 56-78, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44629>

DE MARCHI, Polise Moreira. **Interface entre cidade e tecnologia: a experiência do espaço tecnológico.** urbe. Revista Brasileira de Gestão Urbana, v. 3, n. 1, p. 27-39, 2011. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/pb/index.php/urbe?dd1=4766&dd99=view&dd98=pb>

DUARTE, Roselany de Holanda. **O leitor ou as dimensões da recepção.** Revista Espaço Acadêmico, nº 96, maio de 2009. Disponível em: <http://www.espacoacademico.com.br/096/96duarte.pdf>

FIGUEIREDO, Laura Villas Boas; FARIA, José Neto de; MEIRELLES, Junia C. J. Parreira; NAVALON, Eloize. **Design e arte durante os anos 60 e 80: Pop, Op, Psicodelismo, Anti-Design e Radical Design.** 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. SÃO PAULO. 2010. Disponível em: <https://www.scribd.com/doc/167753937/Desing-Anos-80-Psicodelismo>.

FROTA, José Artur D'Aló. **Re-Arquiteturas.** Arqtexto. N. 5 (2004), p. 110-141, 2004, p.130.

GOMES, Itania. **Leituras Ideológicas ou: como o estruturalismo levou os estudos culturais ingleses às análises de recepção.** UFBA. Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2010. Disponível em: <http://telejornalismo.org/wp-content/uploads/2010/05/Textos-de-cultura-e-comunica%C3%A7%C3%A3o-Leituras-Ideol%C3%B3gicas.pdf>

GOMES, Itania. **Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media.** E - Papers Serviços Editoriais, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <http://telejornalismo.org/wp-content/uploads/2010/05/Efeito-e-Recep%C3%A7%C3%A3o-Media-e-Cultura.pdf>

GRUBERT, Sara Cristiane Jara. **A trajetória artística de Hélio Oiticica e uma leitura para a favela carioca através da obra do artista.** Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, n. 2, p. 116-119, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44637/48256>

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. Disponível em: http://issuu.com/heloisabuarquedehollanda/docs/impress_es_de_viajem

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. **A arte brasileira no espaço e no sentido da construtividade.** Revista Ohun UFBA, Ano 8 - nº 06. ISSN.1807-5479. (Online) Salvador 2011. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/janaina.pdf>

- JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. **A independência da arte e da cultura brasileiras: um diálogo entre Hélio Oiticica e Glauber Rocha.** MARCELINA. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. - Ano 3, v.3 (2. sem. 2009). – São Paulo: FASM, 2009. Disponível em [contempor%C3%A2nea-posi%C3%A7%C3%B5es-entre-sistemas-de-valores-adversos.pdf#page=22](http://contemporanea-posic3a7%C3B5es-entre-sistemas-de-valores-adversos.pdf#page=22)
- KAMIMURA, Rodrigo. **Multiplicidade Versus a “Imagem” da Multiplicidade: Um Olhar Sobre o Projeto do Grupo Archigram para a “Plug-In City”.** Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, v. 11, n. 2, p. 20, 2012.
- KAMINSKI, Leon Frederico. **Interpretações sobre a contracultura: questões espaço-temporais.** Caderno de resumos & Anais do 2º Seminário Nacional de História da Historiografia. A dinâmica do historicismo: tradições historiográficas modernas. Ouro Preto:EdUFOP, 2008. Disponível em: http://www.seminariodehistoria.ufop.br/t/leon_frederico_kaminski.pdf
- LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. **Exploding Galaxy-Entrevista com Michael John Chapman - Apresentação.** Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 16, p. 109-109, São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/73488/77204>
- _____. **O Labirinto, o Barracão e a Nova Babilônia.** VI EHA - Encontro de história da arte - Unicamp. Campinas, 2010. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaal/eha/atas/2010/ana_carolina_froes.pdf
- LOPES, Marcos Carvalho. **Umberto Eco: da Obra Aberta para os limites da interpretação.** Redescrições – edição comemorativa. Rio de Janeiro: Multifoco, 2010. Disponível em: http://www.gtpagmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf
- MAIA, Marcelo. **Depois do Fim da Arquitetura. A arquitetura não mais como forma no espaço, mas como movimento do corpo no tempo.** In: Texto Especial 088, Arquitextos, Revista Vitrivius, 2001. Disponível em: <http://www.vitrivius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.014/874>
- MATOS, Luana Marinho; SOUZA, Richard Perassi Luiz de. **Semiótica peirciana aplicada à leitura da representação arquitetônica.** São Paulo: USJT, 2010. http://www.usjt.br/arq.urb/numero_04/arqurb4_07_luana.pdf
- O'KELLY, Mick. **Arte, Arquitetura e Políticas do Espaço: entrevista de Mick O'Kelly** por David Sperling. Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), n. 5, p. 220-225, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44705/48334>
- MARQUEZ, Renata Moreira. **Hélio Oiticica: desdobramentos do corpo no espaço.** Revista Vivência. ISSN 0104-3064. EdUFRN, v.33, , p. 67-75. Natal, 2009. Disponível em: <http://www.geografiaportatil.org/files/helio-oiticica.pdf>
- NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate.** Revista brasileira de História, v. 18, n. 35, p. 53-75, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003
- NASCIMENTO, Bruno Ribeiro. **Além dos apocalípticos e integrados: limites dos métodos aplicados no julgamento da indústria cultural.** Revista Temática. Ano VIII, n. 01 – janeiro/2012 http://www.insite.pro.br/2012/janeiro/apocalipticos_integrados_industriacultural.pdf
- NAVES, Rodrigo. **Um Azar Histórico: Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira.** Novos Estudos N.º64. 2002. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/content_1011/file_1011.pdf
- RABENHORST, Eduardo Ramalho. **Sobre os limites da interpretação. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida.** Prima Facie-Direito, História e Política, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2002.
- RIVERA, Tania. **Hélio Oiticica. A criação e o comum.** Revista Viso. Edição nº 7. Rio de Janeiro: julho de 2009. Disponível em <http://www.revistaviso.com.br/visArtigo.asp?sArti=50>
- RIBEIRO, Clarissa; PRATSCHKE, Anja. **Transdisciplinaridade e complexidade na arquitetura.** In: II Congresso Mundial de Transdisciplinaridade. 2005. Disponível em: http://www.researchgate.net/publication/242639379_TRANSDISCIPLINARIDADE__COMPLEXIDADE__ARQUITETURA
- SANDEVILLE JUNIOR, Euler. **Arte, Projeto e Paisagem: Potencialidade e Ambiguidades** in KAHTOUNI, Saide; MARTINELLI MAGNOLI, Miranda; TOMINAGA, Yasuko (Orgs.). **Discutindo a Paisagem. Paisagem Aberta**, volume 1. São Carlos, Rima, 2006. p. 45-74.
- SOUZA, Gabriel Gimos Elias de. **A transgressão do "popular" na década de 60: os Parangolés e a Tropicália de Hélio Oiticica.** Risco: Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo (Online), [S.I.], n. 3, p. 86-103, jan. 2006. ISSN 1984-4506. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/risco/article/view/44659>

SPERLING, David. **Corpo + Arte = Arquitetura. As proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark.** in Segundo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente (www.forumpermanente.org) (ed.) Martin Grossmann. 2011. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/portal/painel/coletanea_ho/ho_sperling

SPRICIGO, Vinicius Pontes; SILVEIRA, Luciana Martha. **Ação comunicativa e participação do espectador na poética de Hélio Oiticica.** Revista Tecnologia e sociedade v. 3, n. 4. 2007. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/view/2493/1607>

VELOSO, Maisa; MARQUES, Sonia. **A pesquisa como elo entre prática e teoria do projeto: Alguns caminhos possíveis.** Arquitempos, São Paulo, ano 08, n. 088.08, Vitruvius, set. 2007 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitempos/08.088/211>

TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. **Desenho, projeto e intenções em arquitetura: considerações sobre projetos não-construídos.** Encontro de história da arte, v. 7, p. 65-76, 2011. Disponível em: http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Ana%20Tagliari_Wilson%20Florio.pdf

VAZ, Suzana. **HOJME Hélio Oiticica e Mircéa Eliade - tendência para o concreto: mitologia radical de padrão iniciático.** in Segundo Fios Soltos: caminhos na pesquisa sobre Hélio Oiticica. (org.) Paula Braga, edição especial da Revista do Fórum Permanente (ed.) Martin Grossmann. 2006. Disponível em www.forumpermanente.org/painel/coletanea_ho

Enciclopédia

DICIONARIO DE ARTES PLÁSTICAS, Itaú Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicextemas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseactio=n=termos

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. **Hélio Oiticica. Site Itaú Cultural.** São Paulo: 2010. Disponível em site <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica> Acesso em 2015 04 23.

PONTONIO, Bonifácio, **Arch Magazine - 1962-1979.** Disponível em <https://picasaweb.google.com/108656039798299663736/ArchMagazine19621979#5099913719742861794>

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos.** Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

