

JULIA PAGLIS

O DIÁLOGO DA CORRENTE E DA COLHER

o espaço entre Rem Koolhaas e Hélio Oiticica



São Paulo, 2023

JULIA PAGLIS

**O DIÁLOGO DA CORRENTE E DA COLHER:
O ESPAÇO ENTRE REM KOOLHAAS E HÉLIO OITICICA**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Ciências.

Área de Concentração
História e fundamentos da arquitetura e
do urbanismo.

Orientador
Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob
responsabilidade da autora e anuência do orientador. A versão original,
em formato digital, ficará arquivada na biblioteca da faculdade.
São Paulo, 5 de abril de 2024

São Paulo, 2023

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.

jjpglis@gmail.com

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Paglis, Julia

O diálogo da corrente e da colher: o espaço entre Rem
Koolhaas e Hélio Oiticica / Julia Paglis; orientador
Guilherme Teixeira Wisnik. - São Paulo, 2023.
182 p.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da Universidade de São Paulo. Área de
concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e do
Urbanismo.

1. Hélio Oiticica. 2. Rem Koolhaas. 3. Arte. 4.
Arquitetura. 5. Espaço. I. Wisnik, Guilherme Teixeira,
orient. II. Título.

PAGLIS, J. **O diálogo da corrente e da colher: o espaço entre Rem Koolhaas e Hélio Oiticica.** 2023. 182p. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Profa. Dr. (a) _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Guilherme Wisnik, que desde o primeiro encontro se mostrou generoso e paciente não só com a minha pesquisa, mas com a minha pessoa. Sou grata pelas oportunidades e trocas intelectuais que me foram concedidas nesse período de proximidade.

Agradeço aos professores Agnaldo Farias e Paola Berenstein Jacques pelos apontamentos e contribuições, permitindo que a pesquisa adquirisse uma radicalidade e forma que, sozinha, eu não alcançaria. Agradeço, também, aos demais docentes que contribuíram e ampliaram o meu horizonte ao longo desse mestrado.

Agradeço ao artista e pesquisador Marcos Bonisson pela gentileza em compartilhar seu filme *Héliophonía* [2002]. Às conversas realizadas com o pesquisador Rodrigo Tavares, acerca da obra de Rem Koolhaas. E, não menos importante, pela a conversa realizada com a pesquisadora Ariana Rumstain, que me ajudou aceitar as condições instáveis de qualquer diálogo.

Ao Projeto Hélio Oiticica (APHO), em especial à Ariane Figueiredo, que desde o início desta pesquisa possibilitou o meu contato com o infinito e complexo universo do artista.

À *Biblioteca Edifício Vilanova Artigas* — espaço e livros que foram minha companhia durante muitos meses. Foi em seu interior e através de seu suporte que meus pensamentos percorreram territórios, obras e épocas que não acreditei serem possíveis de explorar.

Aos colegas de pós-graduação que tornaram essa jornada mais leve e menos solitária: Francisco Lucas, Juliana, Olivia, Anna, Amadeo, Henrique, Chico e Paula. Agradeço ainda aos amigos que, mesmo distantes, acompanharam este processo: Laura, Bruna, Pedro, Paula F., Paula B., Otávio e Luiza.

À minha família, que durante esse período se ampliou dando as boas-vindas a novos integrantes, ao mesmo tempo que incorporou outros que já estavam conosco, em especial Ana Carolina e Isabela.

A Francesco Perrotta-Bosch, pelo carinho, refúgio e encorajamento constante.

Por fim, agradeço aos meus pais, Maria Doroteia Braga Paglis e Carlos Mauricio Paglis, cujo generosidade, confiança e suporte tornaram possível a realização deste trabalho. Para ambos, não há palavras capazes de registrar minha gratidão.

RESUMO

PAGLIS, J. **O diálogo da corrente e da colher: o espaço entre Rem Koolhaas e Hélio Oiticica.** 2023. 182p. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Estabelecer um diálogo é, em certa medida, aceitar que não há uma estabilidade na mensagem transmitida entre as partes comunicantes. Há momentos em que um dos enunciadores predomina no discurso, e há momentos nos quais a dinâmica se inverte. No entanto, as possíveis fricções e aproximações estabelecidas entre ambas as partes é o que torna o ato instigante. A atenção desloca-se, então, daqueles que anunciam a mensagem, para a mensagem em si. Este é, portanto, o objetivo deste trabalho: conduzir um diálogo entre os campos da arte e da arquitetura, em especial entre as obras do artista brasileiro Hélio Oiticica (1937-1980) e o arquiteto holandês Rem Koolhaas (1944), na intenção de explorar espacialidades e questões que advêm dessa insólita aproximação. Embora se compreenda o estranhamento de investigar figuras que, em um primeiro momento, aparentam estar distantes, a força e a singularidade de suas obras, quando comparadas, concatenam discussões que já estão em curso, referentes, por exemplo, a outras possibilidades de se conceber a arquitetura e as artes plásticas a partir das neovanguardas dos anos 1960. O recorte temporal deste trabalho situa-se entre o final dos anos 1960 e início dos anos 1990 — intervalo estabelecido por meio da obra *Éden* [1969], do artista brasileiro, e do projeto para a *Biblioteca Nacional da França* [1989], concebido pelo Office for Metropolitan Architecture (OMA), do arquiteto holandês. O diálogo proposto ocorre em três momentos, contrapondo as seguintes obras do artista e do arquiteto: (I) *Éden* [1969] e *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura* [1973]; (II) *Ninbos* [1970] e o *Centro do Ovo de Colombo* [1973] / *Cidade do globo cativo* [1972]; (III) e, por fim, *Babylonests* [1971-74] e a *Biblioteca Nacional da França* [1989] — obras que assumem um espaço-tempo anacrônico. Desse modo, busca-se não só compreender os espaços internos das obras anteriormente citadas, como apresentar as discussões que se desdobram a partir de suas aproximações. Isso porque, pressupõe-se que é a partir da investigação das disjunções presentes nestes espaços que se pode descobrir formas outras de se ocupar, resistir e projetar o espaço atual.

PALAVRAS CHAVES

Hélio Oiticica, Rem Koolhaas, Arte, Arquitetura, Espaço.

ABSTRACT

PAGLIS, J. **Dialog of the chain and the spoon: the space between Rem Koolhaas and Hélio Oiticica.** 2023. 182p. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

To establish a dialog is to accept that there is no stability in the message transmitted between the communicating parties. There are moments when one of the announcers dominates the discourse, and there are times when the dynamic is reversed. However, the possibility of friction and approximation established between both is what makes the act appealing. The attention then shifts from those who announce the message to the message itself. This is the aim of this dissertation: conduct a dialog between the fields of art and architecture, in particular, the production of Brazilian artist Hélio Oiticica (1937-1980) and Dutch architect Rem Koolhaas (1944), but also explore the spatiality and issues that arise from this unusual approach. Although is understandable the peculiarity of investigating figures who appear to be apart, the strength and uniqueness of their works, when compared, relates to discussions that are already ongoing, referring, for example, to other possibilities of conceiving architecture and the visual arts from the postwar avant-gardes of the 1960s. The time frame of this work located between the late 1960s and the early 1990s – range established by the art installation *Eden* [1969], from the Brazilian artists, and the project for the *National Library of France* [1989], designed by the Office for Metropolitan Architecture (OMA). The dialog takes place in three moments that contrast the following proposition by the artist and the architect: (I) *Eden* [1969] and *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture* [1973]; (II) *Ninbos* [1970] and the *Columbus Egg Center* [1973] / *City of the captive globe* [1972]; (III) and, finally, *Babylonests* [1971-74] and the *National Library of France* [1989] - proposition that assume an anachronistic timeframe and location. The aim is not only to understand the previously mentioned works but also to present the discussions that unfold from their approximations. For is by investigating the differences present in these spaces that it is possible to discover other ways of occupying, resisting, and projecting current space.

KEYWORDS

Hélio Oiticica, Rem Koolhaas, Art, Architecture, Space.

PRÓLOGO 13

PARTE I 19

O êxodo do éden

PARTE II 65

Informando o delírio

PARTE III 115

A insólita gestação

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 167

SUMÁRIO

- 21** Éden
- 27** Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura
- 32** Entre os paraísos
- 38** Do morro ao muro, da morada ao monumento
- 48** O entroncamento construtivo
- 57** Curto-circuito londrino

- 67** O Centro do Ovo de Colombo e a Cidade do globo cativo
- 72** Ninhos
- 77** Concebendo a coletividade: do barracão ao arranha-céu
- 85** Manhattan-imagem
- 94** Leituras cruzadas
- 99** A parábola das múltiplas cidades
- 108** O limite da ilha

- 117** Babylonest
- 122** Biblioteca Nacional da França
- 127** A promessa do vazio
- 136** Deslocamentos do ofício
- 148** Às avessas do espaço
- 160** Promenade à dois

- 177** Fontes das imagens



Figura 1.
Sentença de Deus [1972].
Filme de Ivan Cardoso.
Revista Navilouca [1974].
ACERVO PROJETO HO (APHO) 2335/75.

PRÓLOGO

[...] Sabendo que a arquitetura é como uma bola de chumbo acorrentada à perna de um prisioneiro: para escapar, ele tem que se livrar de seu peso, mas tudo o que ele pode fazer é remover pequenas lascas com uma colher de chá.¹

As palavras do arquiteto holandês Rem Koolhaas soam, à primeira vista, como uma sentença perversa ao campo da Arquitetura, soam como uma prática correspondente ao trabalho de Sísifo: contínuo, laborioso e condenado ao fracasso. No entanto, apesar de Koolhaas não ter sido o primeiro a denunciar as amarras do próprio ofício, convém se ater ao utensílio utilizado retoricamente por ele na ação de fuga: a colher.

Uma vez que o arquiteto não especifica a natureza e origem do objeto, questiono se faria diferença, para a conquista da liberdade do prisioneiro, se a colher fosse demasiadamente grande, como na escultura de Claes Oldenburg, *Spoonbridge and Cherry* [1988]; ou como aquela utilizada por Marcel Duchamp para fechar uma porta, na obra *Verrou de sûreté à la cuiller* [1957]; ou ainda coberta por pelos, como a de Meret Oppenheim, na obra *Object* [1936].

Qual seria o resultado da fricção se a vocação da colher fosse artística? Isso implicaria na liberdade do arquiteto? Uma violação da forma e matéria do utensílio? Ou não mudaria em absolutamente nada? Embora não considere que seja possível a total liberdade da disciplina, penso que o tensionamento entre os objetos e/ou disciplinas é válido para repensarmos em algo comum a ambas: o espaço.

¹ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.xix.

Para aqueles que acompanham o trabalho e a trajetória de Koolhaas, não é um segredo a relação que ele desenvolveu com o campo artístico. Basta lembrar que a prática profissional do arquiteto se iniciou a partir de uma parceria entre arquitetos e artistas. No ano de 1975, Rem Koolhaas, Elia Zenghelis — seu antigo professor na Architectural Association School of Architecture (AA) — e as artistas Madelon Vriesendorp e Zoe Zenghelis fundaram o Office for Metropolitan Architecture (OMA).

Porém, a relação do arquiteto com as artes, em especial com a arte contemporânea, se estabeleceu antes da fundação do escritório, e talvez por isso seja pouco explorada. Em diversos momentos, o arquiteto expõe o impacto que sofreu a partir de seu contato com o Museu Stedelijk em Amsterdã — este contato ocorreu quando ele ainda era jovem e o museu se encontrava sob o comando do curador Willem Sandberg.

Para Koolhaas, embora a arquitetura do museu, naquele tempo, não possuísse grandes qualidades formais, seu espaço interno proporcionou um território fecundo para exposições como a do *Grupo Zero* [1962], de Yves Klein, de Lucio Fontana e outros.² Estas exposições o marcaram profundamente, pois, em suas palavras, tratavam de uma arte que lidava radicalmente com a “estética do imaterial”.³

Em uma situação distinta, Koolhaas menciona ao crítico de arte Hans Ulrich Obrist que exposições como *Daylab - Um labirinto dinâmico* [1962] permitiram que ele desenvolvesse um senso de modernidade — nesta estavam presentes artistas como Robert Rauschenberg, Niki de Saint Phalle e Jean Tinguely. Nas palavras de Koolhaas, “todas aquelas exposições eram de um tipo que me permitia ser mais moderno que meus pais...então, de certa forma, elas me doutrinaram”⁴.

No entanto, suponho que a declaração dada ao crítico de arte Jean-François Chevrier seja a mais surpreendente. Isso porque, Koolhaas, ao mencionar novamente o

² Rem Koolhaas em comunicação oral. Ver em: REM KOOLHAAS in conversation with Nicholas Serota. [Vídeo]. (93 minutos), colorido. Publicado pelo canal Architecture Foundation, em 3 de dez. de 2015. Disponível em: [<https://youtu.be/m7HcBFHLeQs?si=DVVHtAuFm-brff3C>].

³ Rem Koolhaas em comunicação oral. Ver em: VIRTUAL CONVERSATION: Rem Koolhaas/ Exhibition Making. [Vídeo]. (94 minutos), colorido. Publicado pelo canal The Art Institute of Chicago, em 22 de jun. de 2021. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=EPZdBRobNno>].

⁴ OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevista: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p.80.

papel que determinados artistas e obras possuíam no "inconsciente de seus projetos"⁵ cita os nomes de artistas já mencionados anteriormente e outros como, por exemplo, o *Grupo Fluxus* e os *Situacionistas*. Porém, parece inusitado — passados quase vinte anos da declaração — que os artistas brasileiros Hélio Oiticica e Lygia Clark também tivessem alguma importância para o arquiteto. Na passagem original diz-se que:

[...] Obras de arte aleatórias e efêmeras moldaram meus projetos e ainda os moldam inconscientemente. Por exemplo, ainda me lembro vividamente da performance criada por um artista do Fluxus sobre a qual escrevi meu primeiro artigo como jornalista: durante três horas o artista alemão esvaziou, meticulosamente, uma garrafa cheia de água em outro garrafa, tomando cuidado para não derramar nenhuma gota. Foi este tipo de arte que foi essencial para meu próprio treinamento, dando-me um sentimento de experimentação. O ponto em que minha experiência asiática e esta forma de arte se encontram é na sensibilidade à arquitetura "pobre" e à *arte povera*, a tudo feito com o mínimo de recursos, sem supérfluos, que não é definitiva ou imposta pela autoridade. Para mim, os trabalhos de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark têm uma importância fundamental.⁶

É importante mencionar que Koolhaas morou, quando criança, na Indonésia, e este período se estendeu entre os anos de 1952 e 1956, enquanto seu pai — jornalista e escritor — cobria os fatos dos conflitos de independência do país. Esta se tornou a primeira grande experiência asiática do arquiteto.⁷ Ainda que seja questionável a associação sugerida por ele, entre sua experiência asiática, a *arte povera* e ambos os artistas brasileiros⁸, o que sobressai, a meu ver, é o contato existente entre Koolhaas e a obra dos dois artistas.

A obra de Lygia Clark (1920-88) pode ser vista por olhares mais atenciosos nas páginas do livro-portfólio criado por Koolhaas e pelo designer canadense Bruce Mau,

⁵ CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d' Aujourd'hui*, Paris, n.361, p.98-107, nov./déc. 2005.

⁶ Ibid.,

⁷ Ibid.,

⁸ Respondendo a uma possível problemática, Oiticica, em uma carta dirigida à Lygia Clark, menciona que interpreta de modo distinto a expressão da *arte povera* daquela realizada pelo arquiteto. Em suas palavras: “[...] a tal *povera arte* italiana é feita com os meios mais avançados; é a sublimação da pobreza, mas de modo anedótico, visual, propositalmente pobre, mas na verdade bem rica; é a assimilação dos restos de uma civilização opressiva e sua transformação em consumo, a capitalização da ideia de pobreza. Para nós não, parece que a economia de elementos está diretamente ligada à ideia de estrutura, à formação desde o início, à não-técnica como disciplina, à liberdade de criação como a supra-economia, onde o elemento rudimentar já libera estruturas abertas”. Ver em: CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.58.

intitulado *S, M, L, XL* [1995]. Em meio às numerosas páginas encontram-se duas obras da artista: *Pedra e Ar* [1966] e *Máscaras Sensoriais* [1967]. Entretanto, a relação com a obra de Oiticica é mais refutável, a não ser pela menção à Chevrier e algumas coincidências espaciais entre o artista e o arquiteto. Diante disso, a latência dessa insólita aproximação é o que estimula uma mirada em conjunto entre a última figura mencionada e Koolhaas.

Mesmo assim, estabelecer um recorte específico ou apontar o possível momento de origem dessa relação é, também, uma ação morosa. Ainda que sejam contemporâneos, ambos possuem trajetórias e obras bastante distintas entre si. No caso, Oiticica (1937-1980) desenvolveu uma extensa produção artística em um curto período de tempo, devido à sua morte prematura. Rem Koolhaas (1944), por outro lado, ainda mantém sua produção arquitetônica em atividade através do OMA e do AMO — ramificação do escritório voltada à pesquisa.

Seria, de certo modo, um ato de presunção simplificar a produção dessas figuras a um único momento com o objetivo de aproximá-las — considerando que os contextos e discussões se transformam para ambos com ao passar dos anos. No entanto, assumir as divergências entre eles talvez fosse uma possibilidade a ser seguida, como o propósito de apontar os desdobramentos e possíveis afinidades a partir da diferença. Propõe-se então um diálogo em três tempos. Este articula obras e questões em um espaço-tempo reduzido, a partir de uma fuga do paraíso, um delírio citadino e uma gestação coletiva. Isso posto, mobilizo uma passagem do próprio arquiteto holandês para dar início a este diálogo: “[...] às vezes não é o que temos em comum, mas sim as diferenças que alimentam a sedução”.⁹

⁹ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.9, avril.1985.

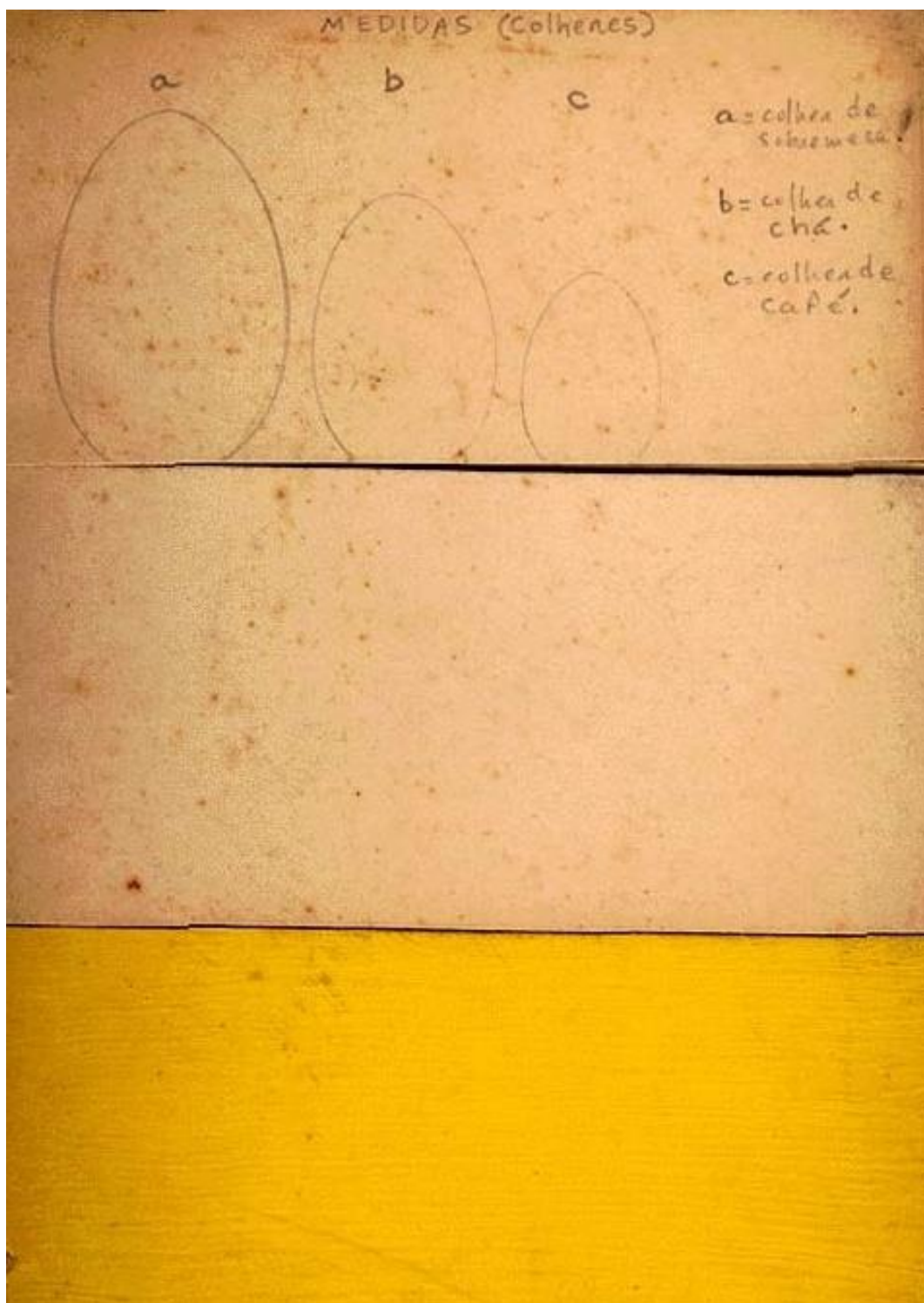


Figura 2.
Hélio Oiticica. *Medidas (Colheres)* [1960].
APHO 0191/60.

NACIONAL D

1944

REM
KOOLHAAS

1972-75

OMA

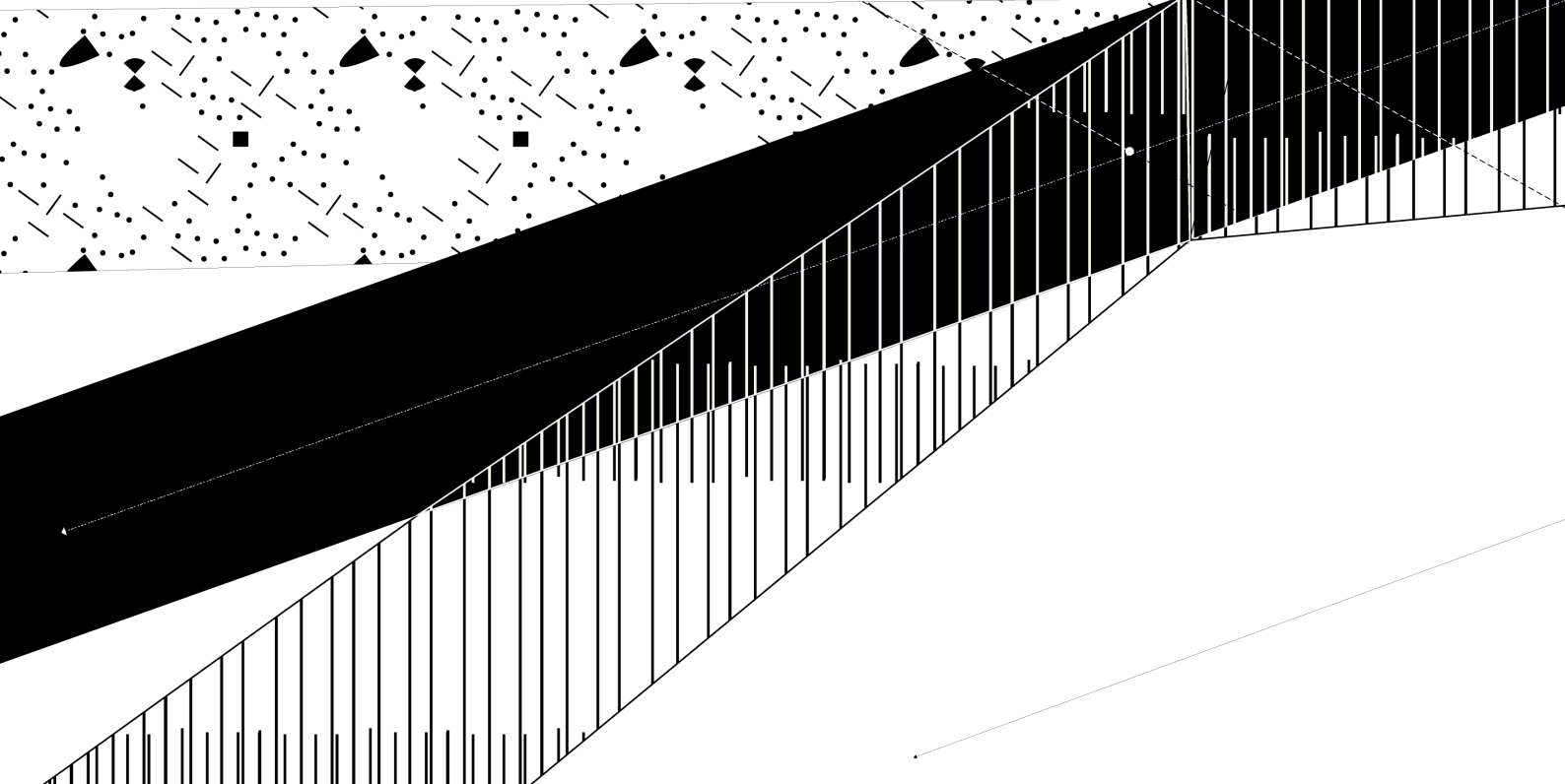
1990

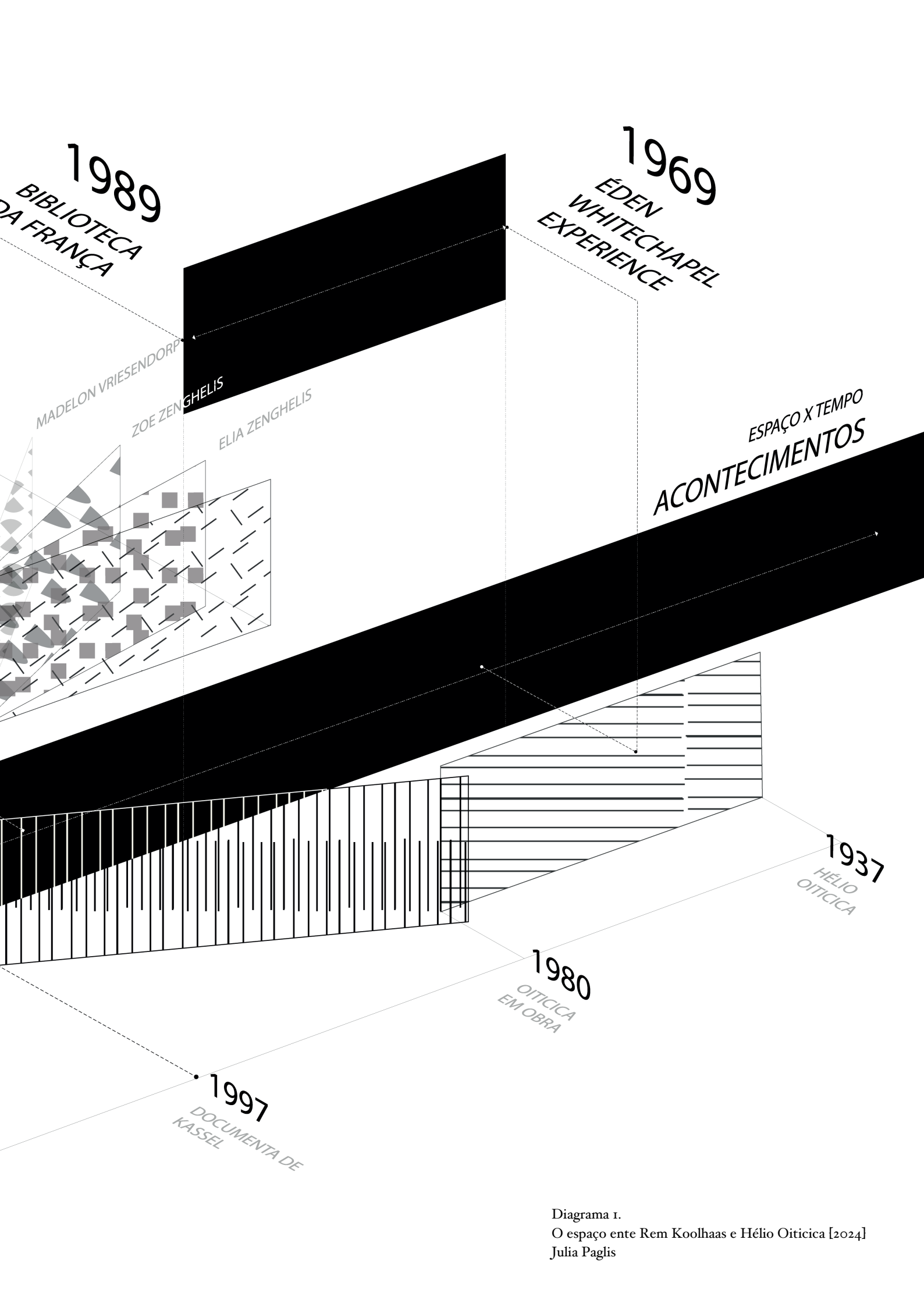
1997

DOCUMENTA DE
KASSEL

2005

KOOLHAAS
CHEVRIER





1989

BIBLIOTECA
DA FRANÇA

1969

EDEN
WHITECHAPEL
EXPERIENCE

MADÉLON VRIESENDORP

ZOE ZENGHELIS

ELIA ZENGHELIS

ESPAÇO X TEMPO
ACONTECIMENTOS

1937

HÉLIO
OTICICA

1980

OTICICA
EM OBRA

1997

DOCUMENTA DE
KASSEL

Diagrama 1.
O espaço entre Rem Koolhaas e Hélio Oiticica [2024]
Julia Paglis

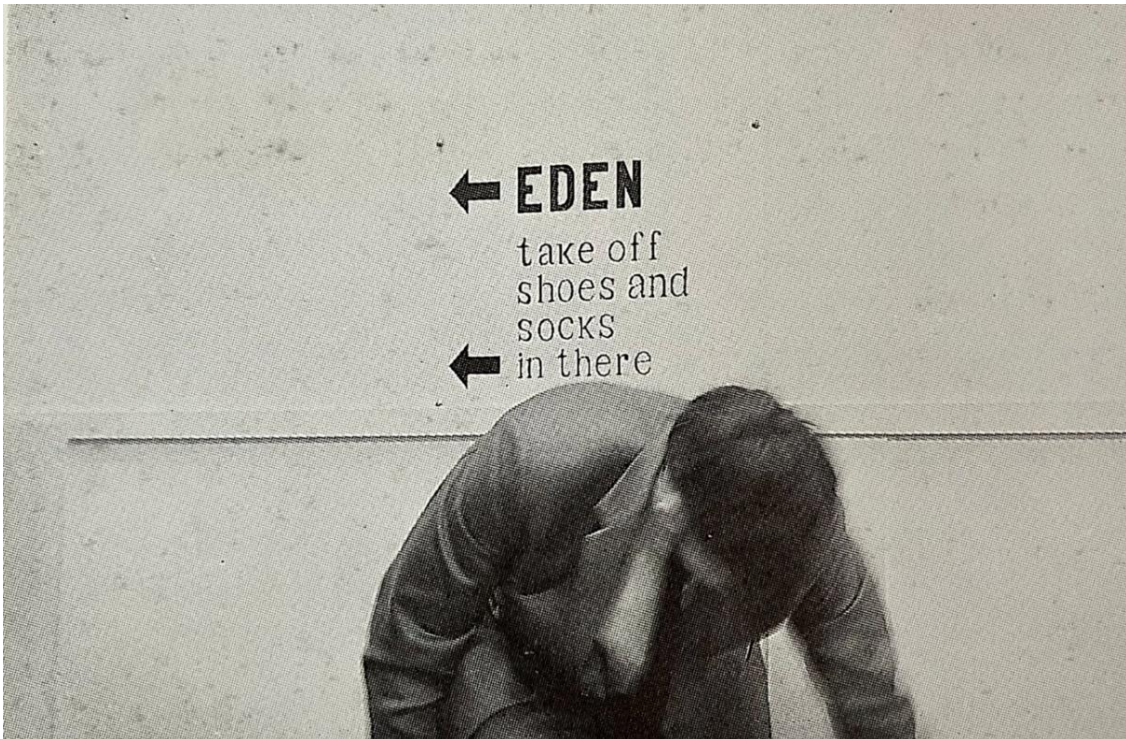


Figura 3.
Whitechapel Experience.
Whitechapel Gallery, Londres [1969].

PARTE I

O êxodo do éden

Em dado momento, na transição dos anos 1960 para os 1970, houve a proposição de dois projetos singulares na cidade de Londres. Curiosamente, ambos indicavam modos distintos de ocupar o espaço. Eles aspiravam acomodar o desejo interno de seus participantes e buscavam, cada um a seu modo, fomentar um senso de coletividade. Eram projetos, por sua vez, influenciados por experiências apreendidas em outras cidades, e que, coincidentemente, alcançariam o mesmo destino em uma fase posterior.

As duas propostas eram formadas por um agrupamento de ambientes — delimitadas por uma fronteira — nos quais, cada área despertava ou submetia diferentes sensações e reflexões em seus participantes. Havia, até mesmo, consonância nos elementos utilizados por ambos: tijolo, areia, água, vegetação, cores, gases alucinógenos etc.

Tratava-se de alternativas para aqueles que buscavam um refúgio da “parte ruim”¹⁰ ou do “frio das ruas [...], repetidas, fechadas e monumentais”¹¹ de Londres. Nelas todos eram bem-vindos a adentrar e experimentar o espaço, mas, em um dos casos, o ingresso era combinado com um aprisionamento. Assim sendo, a permeabilidade das fronteiras era apenas uma das grandes diferenças entre as duas.

É importante mencionar que o modo com que esses projetos se expandiam também se dava de forma distinta. Em um dos casos, o crescimento do espaço se

¹⁰ KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. *Casabella*. Milano, n.378, p.42-45, giugno.1973.

¹¹ OITICICA, Hélio. Apocalipópótese. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.130.

sucedida linearmente, a partir de suas próprias fronteiras, pelo embate entre a nova e a velha cidade. No outro, era previsto que o crescimento ocorresse por dispersão, ou seja, através do comportamento daqueles que experimentavam o espaço e o deixavam.

Havia, ainda, uma disparidade na escala das duas propostas. A menor foi implementada no interior de um edifício, ao passo que a maior se imporia agressivamente ao longo da extensão da cidade. Uma delas buscava mudanças audaciosas por meio de uma obra que fornecesse “alternativas totalmente desejan-tes” na malha urbana¹²; a outra procurava transformar e subverter o modo de estar no espaço, através de práticas relacionadas ao lazer e ao prazer. Nesse sentido, seria possível pensar que ambas as proposições se localizassem em algum lugar entre a utopia e distopia. Apesar disso, uma delas se materializou no espaço real.

Refiro-me aos projetos *Éden* do artista Hélio Oiticica, e *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura* dos arquitetos Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. O projeto *Éden* ocupou, entre os dias 24 de fevereiro e 6 de abril de 1969, o interior da galeria londrina Whitechapel Gallery; ao passo que *Exodus* permaneceria no nível da proposição, sendo exibida na edição de n.378 da revista *Casabella* [1973] e, ainda, apresentada por Koolhaas como trabalho de conclusão de curso em 1972.

Iniciar o diálogo entre o artista e arquiteto a partir dessas obras parece instigante, pois, ainda que diametralmente opostas em formas e conceitos, ambas reverberam determinadas afinidades. Elas apresentam perspectivas variadas sobre questões similares, que serão exploradas neste primeiro capítulo. Para além do possível tensionamento entre as propostas, é plausível constatar, ao final dos anos 1960, a primeira coincidência espacial entre Oiticica e Koolhaas.

No entanto, Londres no ano de 1968 — data de chegada de Oiticica e Koolhaas à cidade —, representa possibilidades muito distintas para as duas figuras. Para o artista brasileiro seria um respiro da repressão e censura vividas em seu país, em decorrência do golpe militar instituído em 1964. Para o arquiteto holandês, o início de sua formação na AA School of Architecture e a chegada ao “grande clube” da cena arquitetônica londrina, como menciona a Obrist.¹³

¹² KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.5-7.

¹³ OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevista: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p.88.

Nesse sentido, faz-se necessário apresentar as singularidades de *Éden* e *Exodus* separadamente, para, em um segundo momento, resgatá-los em conjunto. Assim, seria possível articular não só as dissonâncias e consonâncias entre os dois espaços, como resgatar aspectos biográficos dos autores que auxiliam na tessitura dessa relação. Realizo, então, uma rápida incursão por *Éden* e, em seguida por *Exodus*, apresentando seus aspectos formais e conceituais antes de dar continuidade à discussão.

O Éden

Voltemos, então, para o final da década de 1960, quando o canal inglês de televisão BBC2 transmitiu, durante quase 30 minutos, a abertura de uma exposição na Whitechapel Gallery. Supõe-se que as imagens televisionadas fossem uma mistura de tendas, objetos suspensos, capas para se vestir, gaiola com papagaios, plantas, pessoas e uma mesa de bilhar. Juntamente a todos estes elementos, estava o artista responsável — que se vestia da própria exposição.¹⁴

É certo que nas filmagens foi dito sobre um local em terras brasileiras chamado *Mangueira*, enquanto exibiam as ruas do entorno da galeria. E ainda, ao final do programa, um dos apresentadores diria: “Se você achou o trabalho de Oiticica curioso, escute agora essa música estranha...”.¹⁵ A música em questão pertencia a Caetano Veloso e Gilberto Gil. No entanto, essas gravações se perderam com o tempo¹⁶ e o que se expôs acima provém de fotografias e cartas enviadas por Oiticica, nas quais o artista narra a experiência da filmagem.

Durante os meses de fevereiro e abril de 1969, toda a extensão da Whitechapel Gallery foi ocupada pela obra de Oiticica. O evento foi descrito na revista *Studio International* como uma “exibição retrospectiva” dos últimos dez anos de sua obra, mas que contava com um novo ambiente: o *Eden*.¹⁷ Porém, ainda que a descrição fosse

¹⁴ ACERVO PROJETO HO (APHO) 0687/69 [*Carta conjunta para Amílcar de Castro e Rubens Gerchman 10/03/1969*], p.2.

¹⁵ *Ibid.*, p.3.

¹⁶ Embora se tenha pesquisado no acervo de vídeos da BBC (British Broadcasting Corporation) e do BFI National Archive, ainda não foram encontrados os registros do programa.

¹⁷ BRETT, Guy. London commentaries: Oiticica talks to Guy Brett. *Studio International*, London, v.117, n.909, p.134, mar. 1969.

apenas um modo de relatar e promover o evento, é necessário destacar que a visão do artista ia de encontro dessa caracterização.

Poucos meses antes da abertura, Oiticica mencionou ao crítico e curador inglês Guy Brett que não pretendia realizar uma exposição como faziam grande parte dos artistas, nem mesmo se interessava pela sua “estreia europeia”. Na sua visão, esse tipo de arte e pensamento estavam superados. O que buscava ia ao encontro de “experiências coletivas” e “obras vivas”. Em suas palavras, “o evento em Londres é uma experiência única”, por esse motivo, referia-se ao momento como “Whitechapel Experience”.¹⁸

Cerca de quarenta obras se articulavam no interior na galeria e o *Éden* era uma delas. O planejamento de como se deu a colocação e construção delas foi realizado em parceria com o designer Rogério Duarte. As obras se encontravam, portanto, dispostas em quatro áreas distintas demarcadas por materiais como cascalho, areia, tijolos, panos e outros. Ao adentrar no espaço da galeria, o visitante se deparava com as obras *Bilaterais*, *Relevos Espaciais* e *Projeto Cães de Caça* — possivelmente como uma anunciação do que estaria por vir, já que se tratava de uma maquete para uma arquitetura real. Em seguida, passava-se no interior do espaço dos *Núcleos* e, somente após percorrer ao lado das plataformas laterais contendo os *Bólides*, penetrava-se na região da *Tropicália* — obra que fazia fronteira com *Éden*.¹⁹

Éden era um “campo experimental”, uma “taba”, segundo Oiticica, na qual todas as ações eram permitidas. Era um espaço construído de materiais “brutos” e “crus”, no intuito de que o participante atribuísse seus próprios “significados” à experiência.²⁰ O espaço total da obra era circundado por uma estrutura de madeira, revestida com esteiras de palhas, que envolviam outras onze obras ou “células” em seu interior. Tal estrutura — ou, fronteira permeável — possuía uma curva sutil que conduzia o participante, a fim de adentrar neste espaço.

¹⁸ APHO 1082/68 [*Carta para Guy Brett 09/12/1968*], p.1.

¹⁹ A descrição dos espaços e materialidade é baseada na imagem da planta do evento reproduzida no catálogo *Oiticica in London* [2007]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007, p. 52.

²⁰ Catálogo Whitechapel Experience [fac-símile]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

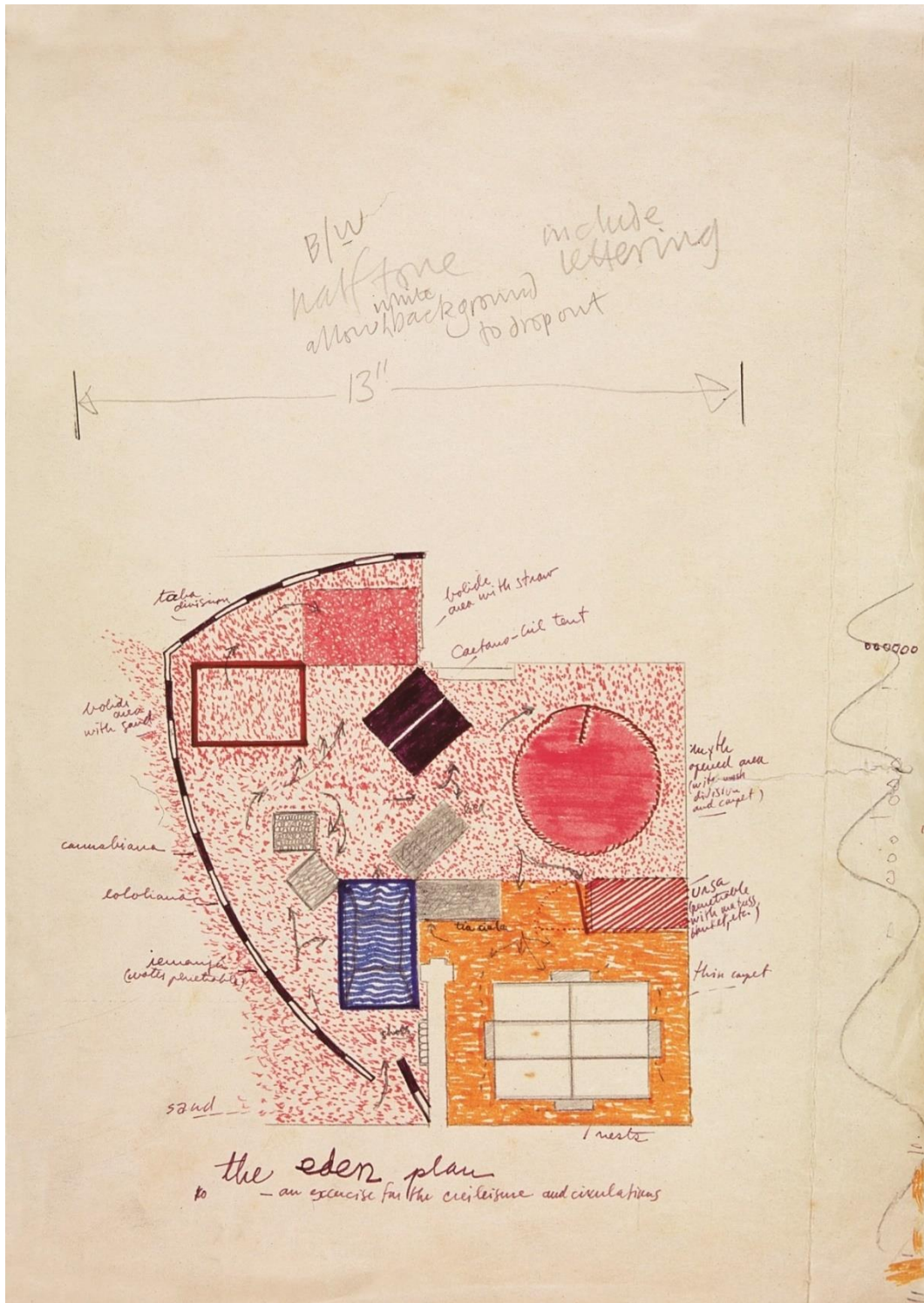


Figura 4.
Hélio Oiticica. Planta do Éden [1969].
APHO.

O que antes era uma areia grossa, em *Tropicália*, transformava-se em fino grão no *Éden*²¹. Conforme Oiticica, seria o “trajeto do pé nu” que conduziria e interromperia o caminho do participante no espaço.²² Ao observar a planta da obra, embora as áreas internas fossem bem definidas, percebe-se natureza livre do espaço através das numerosas setas desenhadas a lápis, indicando as múltiplas possibilidades de traslado.

As três primeiras “células” no interior do *Éden* eram: os *penetráveis* de *Iemanjá*, *Lololiana* e *Cannabiana* — estruturas coloridas e sensoriais. A primeira se dispunha em formato trapezoidal, em madeira, coberta por uma lona na cor branca. Em seu interior, encontrava-se água até a altura dos tornozelos.²³ À frente, as duas outras estruturas possuíam formato retangular e eram revestidas, também, por lonas coloridas, respectivamente nas cores amarelo dourado e azul cerúleo. Ao adentrar nesses espaços, o participante se deparava com o chão forrado por folhas em *Lololiana* e pó de pedra em *Cannabiana*.²⁴

Segundo o projeto, no interior das duas últimas formas era previsto que o participante tivesse experiências com substâncias entorpecentes — ideia que não foi adiante. No caso da primeira, Oiticica previa o uso de uma substância popularmente conhecida como *lança-perfume* (*loló*) e, no interior da segunda, o uso da erva *Cannabis-sativa*. Essas substâncias dariam nome a ambos os *Penetráveis*.²⁵

Uma vez experimentados os *penetráveis*, a fina areia conduzia o participante a outras duas áreas intituladas: *bólide-área 1* e *bólide-área 2*. Tratava-se de cercados de madeira retangulares, pintados de amarelo e laranja, e contendo, em seu interior, a mesma areia fina e palha de outrora. Segundo o artista, as obras criavam um “*campo de ação*”²⁶ destinado para as pessoas se deitarem, brincarem e buscarem os seus próprios significados.²⁷

²¹ A informação sobre a mudança de materialidade do piso pode ser averiguada na imagem da planta do evento, reproduzida no catálogo *Oiticica in London* [2007]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007, p. 52.

²² OITICICA, Hélio. Crelazer. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.115.

²³ APHO 2146/68 [*Conjunto de desenhos e textos para exposição Whitechapel 01/01/1968*], p. 13, 24, 25 e 33.

²⁴ *Ibid.*, p. 6, 7, 26 e 28.

²⁵ APHO 1030/68 [*Carta para Guy Brett 13/07/1968*].

²⁶ Catálogo Whitechapel Experience [fac-símile]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

²⁷ OITICICA, Hélio, loc. cit.



Figura 5. Hélio Oiticica. *Whitechapel experience* - interior do *Éden* [1969]. APHO 2196/69.

A seguir, erguia-se a sexta “célula” do *Éden*, o *penetrável Caetano-Gil*. Uma tenda prismática, revestida com lona preta, que possibilitava aos participantes ouvirem a música de ambos os artistas em seu interior. Para Oiticica era no interior da “tenda enigmática” que “o mundo aspira seu começo”.²⁸ Adiante, estava a *cama-bólide*, intitulada *Apocalipopótese*, uma estrutura horizontal de juta, com ondulação na parte superior, na qual era possível adentrar e repousar sobre um colchão. Esta obra pode ser compreendida como a origem do *Éden*, mas retomaremos essa questão no segundo momento da discussão.

Uma vez conduzida pela fina areia, o participante se deparava com dois *penetráveis*, localizados um diante do outro: a *cabana da Tia Ciata* e o *penetrável Ursa*. A primeira área se constituía de uma estrutura de madeira envolta por uma lona vermelha que filtrava a luz do ambiente para seu interior. A iluminação avermelhada, em conjunto com o perfume e fumaça de um incenso, criava a espacialidade interna da obra.²⁹ *Ursa*, por sua vez, constituía-se também como uma estrutura retangular, mas era revestida por placas de madeira na cor vermelha. O participante adentrava neste espaço por meio de uma “porta-giratória”, e se deparava com elementos como espuma e telas de náilon.³⁰

²⁸ OITICICA, Hélio. Crelazer. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.115.

²⁹ APHO 2146/68, p.4 e 9.

³⁰ OITICICA, Hélio, loc. cit.

Por fim, a areia — condutora do percurso — cedia o seu espaço para um outro material: o carpete. A nova cobertura estava presente nas duas últimas obras do *Éden*, intituladas *Área aberta do mito* e *Ninbos*, também denominados como os “núcleos de lazer”³¹. A primeira se estruturava em uma forma cilíndrica, vedada por chapas de Duratex perfuradas, na qual uma lateral se dobrava em direção ao seu interior, criando um vão de acesso. Nos planos iniciais era previsto que a vedação fosse “uma treliça de metal coberta por trepadeiras vivas”³²; e, ainda, que tivesse uma pequena piscina engatada à estrutura principal.

Apesar disso, na visão de Oiticica, as mudanças formais não alteravam o propósito da obra, uma vez que as relações principais se materializavam na “ambivalência” provocada pela “relação dentro-fora” do espaço. Para o artista, a obra era o “cérebro do éden”³³, no qual o participante se encontrava em um “estado de fundar o que não existe ainda, de se *autofundar*”³⁴.

Ao lado, sob a área mais iluminada da galeria, o participante poderia se aninhar no interior do segundo *núcleo de lazer* e última obra de *Éden*: os *ninbos*. Estes eram espaços criados pela união de seis caixotes, sobre os quais pendiam cortinas translúcidas. Oiticica denominava as estruturas como “berços” ou “células-vazias”³⁵ — onde o participante poderia se envolver em uma profusão de elementos como papéis picados, plástico-bolha, poemas e inclusive, embalagens de frutas³⁶. Os *ninbos* se constituíam a partir de fragmentos da vida cotidiana.

Na concepção do artista, as duas últimas obras deslocavam o participante para “planos mais avançados”, no interior do *Éden*. E, no caso dos *Ninbos*, indicavam um novo caminho a seguir: a “saída para o além-ambiente”. Ou seja, a superação das noções referentes à estetização da vida, em prol da possibilidade de “erguer” o “sonho de uma nova vida”.³⁷ Ainda assim, todas as onze “células” mencionadas anteriormente representavam, para Oiticica, o descobrimento de uma nova concepção de habitar o

³¹ OITICICA, Hélio. Crelazer. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.115.

³² Ibid.,

³³ APHO 2146/68, p. 17.

³⁴ OITICICA, Hélio, op. cit., p.116.

³⁵ APHO 2146/68, p.1, 19 e 22.

³⁶ Esses elementos podem ser constatados através de fotografias de época. Ver em: APHO 2116/69.

³⁷ OITICICA, Hélio, loc. cit.

espaço, relacionada à prática de um “lazer não-repressivo”. No entanto, a atitude não estava relacionada a um “lugar para pensamentos meramente divertidos”³⁸ e sim “uma nova maneira incondicionada de combater modos de vida sistemáticos opressivos”³⁹, nas palavras do artista. O *Éden* não era o paraíso, mas um projeto, em desenvolvimento, do que poderia vir a ser.



Figura 6. Hélio Oiticica. *Whitechapel Experience - Nimbos* [1969]. APHO 2119/69.

Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura

Em junho de 1973, a revista de arquitetura italiana *Casabella* trouxe, em sua capa, um fragmento do projeto vencedor do concurso *La Città come Ambiente Significante*, organizado um ano antes. A imagem em questão era uma montagem realizada a partir dos camponeses da obra *Angelus* [1857-1859], do pintor Jean-François Millet, retirados de seu fundo pictórico original e aprisionados em um novo cenário excêntrico. Nesse contexto, a lavoura fora substituída pela pavimentação e o horizonte por uma torre de vigilância e um muro.

³⁸ Catálogo *Whitechapel Experience* [fac-símile]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

³⁹ APHO 0486/69 [*The senses pointing towards a new transformation 18/06/1969*], p.3.

A proposta em questão foi considerada o primeiro projeto do OMA, marcando o início da “fase teórica” do escritório que, por sua vez, se estenderia até o final dos anos 1970. Fariam parte deste período projetos como *A cidade do globo cativo* [1972], *O Centro do Ovo de Colombo* [1973], e vários outros que culminariam na obra *Nova York Delirante* [1978], de Koolhaas. No entanto, para alguns críticos, como Chevrier, *Exodus* não era um projeto “teórico”, mas “ficcional” ou “crítico”, uma vez que respondia, quando não exaltava, determinada crise vigente⁴⁰ — que será retomada na próxima seção.



Figura 7. OMA*. *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura: Loteamentos* [1972].
© 2023 Rem Koolhaas.

A arquitetura em *Exodus*, segundo a descrição do projeto, não buscava por mudanças sutis na cidade, mas a “erradicação dos males e sua substituição por alternativas intensamente desejanças”⁴¹. Em vista disso, seria implementada no centro de Londres uma zona detida sob o controle ou proteção de dois enormes muros. No interior dela estariam reunidas nove áreas distintas que proporcionariam espaços de

⁴⁰ CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n.361, p.99, nov. / déc. 2005.

⁴¹ KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. Casabella*. Milano, n.378, p.42-45, giugno.1973.

“total privacidade” ou até mesmo experiências “intensamente comunitárias”.⁴²

Presumia-se que, aos poucos, os moradores da antiga cidade buscariam refúgio nesta nova zona, acarretando o êxodo e abandono daquela. Contudo, uma vez ultrapassado o muro, todos se tornavam prisioneiros voluntários dessa nova arquitetura. Restaria, portanto, como única preocupação, a sua manutenção, proteção e expansão.⁴³ Ao cruzar a fronteira, o novo prisioneiro se deparava com a *área de recepção*. Neste local os detidos seriam saudados hedonisticamente, através do “luxo e bem-estar”, e apresentados às lógicas do espaço. Logo acima da recepção, situava-se um amplo platô, onde seria possível experienciar, ao mesmo tempo, a “decadência da velha cidade e o esplendor físico da nova”⁴⁴.

As próximas áreas do projeto, adjacentes à recepção, eram as *Acomodações temporárias* e um recinto *esvaziado*. Na primeira, uma escada rolante conduzia os novos moradores a um fragmento preservado da antiga Londres — com a intenção de que eles se sentissem em casa. Na segunda, encontrava-se um espaço desocupado, onde os cativos poderiam realizar uma “mistura de exercícios físicos e mentais, uma Olimpíada conceitual”, segundo os autores.⁴⁵

A seguir, se apresentava o *Parque dos quatro elementos*. Esta área se dividia em quatro regiões dispostas em forma de degraus. Ou seja, à medida que o prisioneiro explorava cada uma das regiões, ele descia pelo espaço como se estivesse em uma escada. A primeira seção era dedicada ao *ar* e continha pavilhões e dutos que emitiam gases de diferentes cores e densidade. Isto provocava uma “experiência aromática e alucinógena”. Na segunda havia a reconstrução de um *deserto artificial* para simular distintas intensidades de calor e cor. A terceira seção, dedicada à *água*, conformava-se através de uma enorme piscina de ondas. E, por fim, no nível mais profundo, encontrava-se o parque dedicado à *terra* — local com apenas uma montanha que recordava formas existentes dos Alpes Suíços.⁴⁶

Na quinta área da faixa se localizava a *área dos Banhos*. Esta, segundo o projeto, dispunha da função “de criar novas formas de comportamento social através da

⁴² EXODUS/1972. *Architectural Design*. London, vol.47, n.5, p.328-329, mai.1977.

⁴³ Ibid.,

⁴⁴ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press,1998, p.9.

⁴⁵ Ibid.,

⁴⁶ Ibid.,11-12.

transformação de fantasia particulares em públicas”⁴⁷. O espaço era um “condensador social”, formado por espaços públicos e por “células” que poderiam acomodar experiências individuais e em pequenos grupos. A relação entre ambas as escalas provocaria um tipo de “reação em cadeia criativa”, segundo Koolhaas e Zenghelis.⁴⁸

Ao se retirar dessa zona criativa, o prisioneiro voluntário adentrava na “zona industrial” da arquitetura: a *Praça das Artes*. Um espaço conformado por três edifícios que se dedicaria a “uma aceleração criativa, evolutiva e exibição de objetos”. Uma das construções, um antigo museu, exibiria molduras sem obras e imagens rasuradas. A outra, obras do presente — tornando-a densa e impenetrável. Por fim, a última, concebida por contínuas galerias escavadas, exibia uma versão intensa e acelerada da história da arte. Isso possibilitava que os prisioneiros reconstituíssem as “provocações vazias” da primeira construção.⁴⁹

Na ponta oposta à *Praça das Artes* situavam-se os *Loteamentos* — espaço em que os cativos se recuperariam das interações coletivas vivenciadas nas demais áreas do muro. Nas palavras dos autores, as moradias eram feitas “dos mais belos e valiosos materiais – mármore, aço cromado (pequenos palácios para as pessoas)” e qualquer tipo de mídia era ridicularizada.⁵⁰ Isto posto, todos os espaços eram vigiados, a fim de evitar eventuais perturbações aos moradores.

A oitava área dessa arquitetura era destinada ao *Instituto de Emergências Biológicas*, dividida também em quatro seções interligadas: os palácios do nascimento, o recinto das patologias mentais, as construções hospitalares e, por fim, o cemitério. Para delimitar cada um dos espaços havia um edifício em formato cruciforme, responsável por todos os arquivos do passado e do presente do prisioneiro.

A última área era o *Parque das agressões*. Este foi denominado, na primeira publicação do projeto, como a *Universidade*. Seria nesta área que haveria os confrontos entre as distintas ideologias. Nele, duas torres, uma composta com numerosas plataformas e outra em espiral contínua, serviam como palco para os embates dos “gladiadores”. Ao alcançarem as últimas plataformas, os prisioneiros vitoriosos desciam

⁴⁷ EXODUS/1972. *Architectural Design*. London, vol.47, n.5, p.328-329, mai.1977.

⁴⁸ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press,1998, p.13.

⁴⁹ Ibid.,

⁵⁰ KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. *Casabella*. Milano, n.378, p.42-45, giugno.1973.

à base, através da construção espiralada. Nas palavras dos autores, “a queda libertadora eliminaria os últimos vestígios de ressentimento”⁵¹.

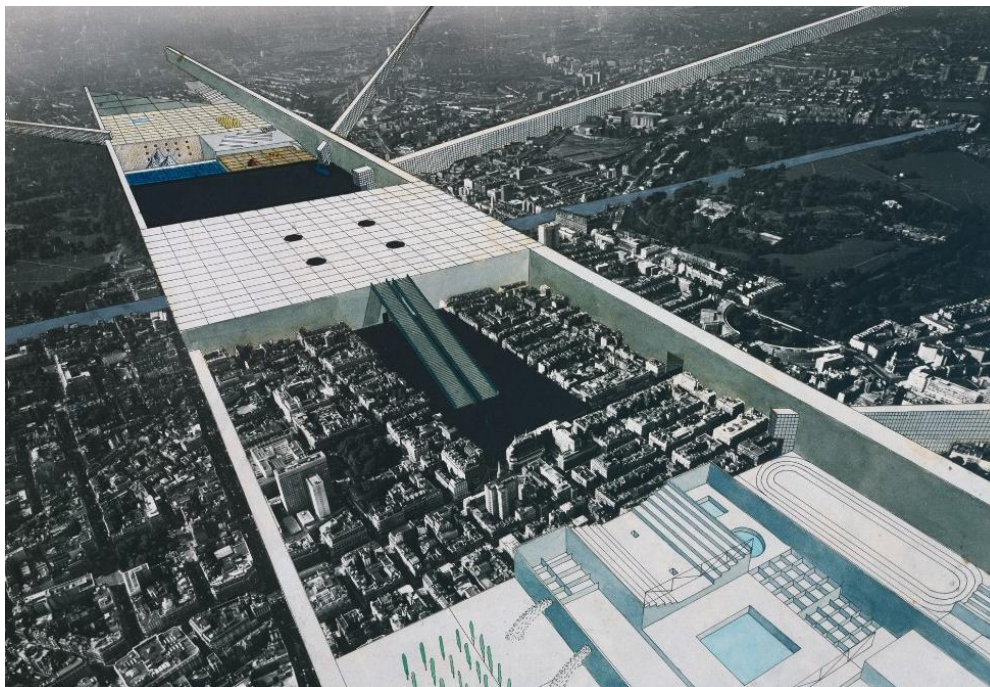


Figura 8. OMA*. *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura: perspectiva* [1972].
© 2023 Rem Koolhaas.

No entanto, havia uma área onde os embates eram superiores à última área apresentada. A *ponta da faixa* seria a região responsável pela expansão da arquitetura, ou seja, dos muros. Nela a antiga e nova cidade, como seus respectivos habitantes, encontrava-se em confronto. Isso acarretava a destruição de muitos edifícios e, ainda, a incorporação de outros após a reabilitação de seus programas. Segundo o projeto, o confronto nesta área seria entre o “real e o ideal”.⁵²

Por fim, Koolhaas e Zenghelis descrevem que “para expressar esta eterna gratidão, os prisioneiros voluntários cantam uma ode à arquitetura que, para sempre, os enclausurou”⁵³. Esta baseia-se nos os versos do poema *Um sonho parisiense* de Charles Baudelaire, contidos na obra *Flores do Mal* [1857]: “*De ce terrible paysage / Tel que jamais*

⁵¹ EXODUS/1972. *Architectural Design*. Londres, vol.47, n.5, p.328-329, mai.1977.

⁵² Ibid.,

⁵³ KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*. *Casabella*. Milano, n.378, p.42-45, giugno.1973.

*mortel n'en vit / Ce matin encore l'image / Vague et lointaine, me ravit [...]*⁵⁴.

No entanto, como pontua Chevrier, os prisioneiros somente cantariam a primeira parte do poema — ou seja, o momento que antecede o acordar para a realidade. Nessa perspectiva, *Exodus* seria, ao mesmo tempo, um “pesadelo e um paraíso artificial”.⁵⁵ Uma espacialidade ambivalente que, embora tenha sido proposta como uma determinada fantasia metropolitana, encontra-se, a meu ver, bem distante de um paraíso edênico.

Entre os paraísos

Ao percorrer o *Éden* e o *Exodus*, fica evidente que há determinadas correspondências programáticas entre ambos os espaços, ainda que sejam irrefutáveis suas distinções. Presume-se que há um paradoxo ao tensionar os projetos, à medida que as convergências existentes são aquelas que também apontam para suas dissonâncias. Isto posto, busca-se, a seguir, apresentar três dessas situações, relacionadas à forma, à materialidade e, principalmente, ao campo das ações — ou seja, o comportamento.

A primeira situação pontuada, e talvez a mais assimétrica, é a fronteira imposta tanto por Koolhaas e Zenghelis, quanto por Oiticica. Ambos os limites projetuais operam e se constituem diferentemente. De acordo com os arquitetos, o enorme muro em *Exodus* tinha como propósito a “proteção” interna de sua arquitetura, no intuito de conservar a sua “integridade” de qualquer “ameaça” externa.⁵⁶

No *Éden*, as finas fronteiras, feitas de esteiras de palha, eram desprovidas de função, elas apenas demarcavam os limites desse “campo experimental”. Se a obra, segundo Oiticica, portava-se como “útero aberto”⁵⁷ no interior da galeria, a suposta fronteira seria apenas uma membrana entre o espaço interno e externo de sua obra, transponível para quem desejasse dela usufruir. Essa permeabilidade é inexistente no

⁵⁴ Tradução: “Dessa terrível paisagem, /Tal como mortal nunca viu, /Esta manhã a imagem, /Vaga e longe, me seduziu. [...]”. Ver em: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*; trad. e org. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p.324 – 329.

⁵⁵ CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n.361, p.99, nov. / déc. 2005.

⁵⁶ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.7

⁵⁷ Catálogo Whitechapel Experience [fac-símile]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

projeto dos arquitetos, por esse motivo, optou-se por realizar um êxodo do *Éden*, uma vez que a situação contrária não poderia se suceder.

É possível estabelecer um paralelo também entre as áreas internas dos projetos e suas respectivas áreas de circulação. Ambas as propostas são conformadas a partir da articulação de outros espaços profundamente singulares entre si, mas diferem-se em seu modo de implantação. As nove áreas do *Exodus*, apesar de serem programaticamente distintas, acomodam-se em um mesmo módulo geométrico ao longo do muro. Ao passo que as onze “células” do *Éden* se distinguem em função e forma, a despeito de algumas cabines serem “relativamente parecidas”⁵⁸, segundo Oiticica.

Ressalta-se que a circulação da última obra referida se dá livremente, visto que aos participantes era dada à escolha de qual obra adentrar. Essa liberdade, no entanto, não é identificada ou mencionada no *Exodus*. Julga-se, através das ilustrações, que a circulação interna neste projeto se daria linearmente, e de modo encadeado, o que indica que a suposta liberdade do prisioneiro seria também condicionada.

No que se refere à materialidade das duas propostas, observa-se uma correspondência nos materiais. Pode-se mencionar, por exemplo, o uso da cor, da areia, da água e gases alucinógenos no *Parque dos quatros elementos*, nos *Penetráveis* — Iemanjá, *lololiana e cannabiana*, na *cama-bólida* 1 e 2, assim como na *Cabana Tia Ciata*. Apesar disso, o modo como se emprega a matéria é inverso.

Koolhaas e Zenghelis sequestram os elementos e as imagens do mundo real: o deserto como “recriação artificial da paisagem do Egito”, uma piscina/lago, o “Monte Cervino”⁵⁹. No caso do *Éden*, os materiais não buscam mimetizar o mundo exterior. Oiticica menciona que a diferença, por exemplo, entre a palha e a areia era apenas “qualitativa”; pois, o “espectador irá atuar sobre estas áreas buscando *significados internos* dentro de si mesmo, ao invés de tentar apreender significados externos ou sensações”⁶⁰.

A terceira e principal situação que se busca apresentar, nesse primeiro paralelo entre as propostas, diz respeito à questão comportamental e desejante dos

⁵⁸ BRETT, Guy. *London commentaries: Oiticica talks to Guy Brett*. Studio International, Londres, v.117, n.909, p.134, mar 1969.

⁵⁹ KOOLHAAS, Rem; ZENGHELIS, Elia. *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*. *Casabella*. Milano, n.378, p.44, giugno.1973.

⁶⁰ Catálogo Whitechapel Experience [fac-símile]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

participantes, no caso do *Éden*, e dos prisioneiros, em *Exodus*. De acordo com Koolhaas, o último projeto mencionado seria como um “oásis” no centro de Londres. Nele a arquitetura seria desprovida de “autoritarismo” e “histeria”, visto que tinha o propósito de ser como uma “ciência hedonista de projetar instalações coletivas que acomodam plenamente os desejos individuais”⁶¹.

No entanto, a ironia se instaura, a meu ver, à medida que a própria exacerbação hedonista flerta, em diversos momentos no projeto, com a ideia de controle, vigilância e, até mesmo, violência. Verifica-se tais comportamentos no *Parque das agressões*, nos *Loteamentos* e na *Ponta da faixa*. Seria *Exodus*, então, uma proposta satírica? Na visão do autor Demetri Porphyrios, embora não houvesse novidade alguma na “reificação burguesa” presente nas áreas internas do *Exodus*, sua questão central seria que ao “mergulhar na pura ideologia”, acabava descrevendo a imagem e os “hábitos inquestionáveis” da sociedade naquela época⁶².

Quase trinta anos após a primeira publicação na *Casabella*, Koolhaas menciona que o projeto era, em certa medida, uma “espécie de manifesto”. Isso porque, desmascarava as verdadeiras forças operativas da cidade naquele momento; um “curto-circuito de boas e más intenções, ou finalidades e meios [...]”⁶³. Em vista disso, penso que o avivamento das questões comportamentais e desejanças no interior do *Exodus* se situa entre a denúncia e a validação de determinada lógica burguesa de produção do espaço.

Em situação inversa — ou talvez mais radical —, o *Éden* buscava se opor à mesma lógica burguesa através de mecanismos similares, relativos à prática comportamental, mas sem ter de reforçar ou validar tais estruturas. Para compreender este esforço é necessário resgatar o conceito do artista de “*crelazer*”. O *Éden* representou, na visão de Oiticica, o descobrimento de uma nova concepção de habitar a obra e, conseqüentemente, o espaço. Esta, por sua vez, não almejava um resultado preestabelecido, mas um tipo de desenvolvimento espacial. Tal concepção era intitulada de “*crelazer*”, em que se buscava a prática de um “lazer não-repressivo”,

⁶¹ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.7

⁶² PORPHYRIOS, Demetri. Pandora’s box: an essay on Metropolitan Portraits. *Architectural Design*. London, v.47, n.5, p.357, mai.1977.

⁶³ apud SCHURK, Holger. In: _____. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.61, cit.73.

originada na noção do “prazer” e não de uma “necessidade” obrigatória. Por esse motivo, o artista afirmava que o *Éden* era, justamente, o local para se praticar “*lazer-prazer-fazer*”.⁶⁴

No entanto, Oiticica afirma que o “*crelazer*” não era um “lugar para pensamentos meramente divertidos”⁶⁵, e sim “uma nova maneira incondicionada de combater modos de vida sistemáticos opressivos”⁶⁶. Nesta perspectiva, o *Éden* nasceria, segundo Wally Salomão, a partir de uma “interpretação nada moderada” da obra *Eros e a Civilização* [1955] de Herbert Marcuse.⁶⁷ Essa relação poderia ser confirmada no catálogo da *Whitechapel Experience*, onde o artista relaciona a ideia de “*crelazer*” e a ideia de “marginal” — concepção que o artista escreve estar em consonância com o sentido empregado por Marcuse. Ser “marginal”, para Oiticica, era se encontrar em “permanente crítica”, se opor às forças de repressão e aos mitos da “classe dominante”.⁶⁸

Isto posto, a abertura comportamental no *Éden* se colocava como instrumento para resistir e transformar determinada concepção burguesa que vigorava na época. Observa-se, até mesmo, na indicação da planta do *Éden*, o seguinte escrito: “the *eden plan* — an exercise for the *creleisure and circulations*”⁶⁹. É possível, então, supor que o *Éden* fosse uma arquitetura para a marginália?

De todo modo, penso que a questão comportamental em ambas as propostas, *Exodus* e *Éden*, coloca-se criticamente à determinada condição espacial, embora de formas muito distintas. No caso do artista brasileiro, arrisco dizer que a questão opera em uma chave positiva e de proposição, ao passo que, na proposta dos arquitetos, se encontra em chave negativa de ironia. Este ponto será resgatado mais adiante na discussão.

Para finalizar o primeiro momento de tensionamento entre as obras, aponta-se para uma curiosa convergência entre os autores dos projetos. Uma convergência

⁶⁴ OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.113-117

⁶⁵ Catálogo *Whitechapel Experience* [fac-símile]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

⁶⁶ APHO 0486/69 [*The senses pointing towards a new transformation 18/06/1969*], p.3.

⁶⁷ SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.62.

⁶⁸ CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.74-75.

⁶⁹ Tradução: “O plano do éden — um exercício para o *crelazer e circulações*”.

espacial que se localiza em torno de um cômodo que pode ser considerado banal: o banheiro. Embora não haja esse tipo de cômodo no interior do *Éden*, a ideia dos *Penetráveis* de Oiticica se origina nesses espaços, e auxiliam na compreensão da concepção de “*crelazer*”. Em suas palavras:

A ideia dos Penetráveis em parte se originou em meus sentimentos por dois cômodos na casa onde cresci. Eram banheiros. Um era todo pintado de laranja, e o outro azul. Entrar na água nestes dois cômodos era algo muito agradável. É patético que nas casas modernas o banheiro seja o único lugar reservado, onde o indivíduo possa se sentir livre de opressão.⁷⁰

Nesse sentido, nota-se uma tensão entre o prazer de se realizar determinada ação, articulada a um espaço que é desprovido de determinada carga opressora. De modo próximo, penso que, dentre todos os espaços propostos em *Exodus*, a área dos *Banhos* me parece ser a mais inventiva e livre. É nesta área que as noções de desejo e fantasia são cotejadas, visto que, para o arquiteto, essa área no interior do *Exodus* operava como um “condensador social” que trazia à tona “motivações ocultas, desejos e impulso...”.⁷¹

Seria no banheiro dessa arquitetura que Koolhaas misturaria pela primeira vez a noção de sexo e arquitetura⁷², noção que ele mesmo julga ser “omitido de todo o discurso arquitetônico”⁷³. Ainda que o espaço estivesse relacionado a uma ideia erótica e, talvez sexista⁷⁴, ele continua a ser a única área do projeto onde tais ações foram descritas e evidenciadas livremente. Talvez Oiticica estivesse correto em afirmar que esses cômodos eram os únicos dentro de uma lógica arquitetônica moderna, na qual o indivíduo poderia se ver livre do julgamento.

⁷⁰ BRETT, Guy. *London commentaries: Oiticica talks to Guy Brett*. Studio International, London, v.117, n.909, p.134, mar.1969.

⁷¹ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.13.

⁷² RAGGI, Franco. Puritanical hedonist. In: VAN GERREWEY, Christophe (ed.). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019, p.89-91.

⁷³ KOOLHAAS, Rem; WHITING, Sarah. Spot Check: a conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting. *Assemblage*, Cambridge, The MIT Press, n.40, p.52, dec.1999.

⁷⁴ Koolhaas, ao debater sobre as imagens na sua publicação *S, M, L, XL*, revela a crítica Sarah Whiting que buscava uma "obscenidade" como ferramenta para mostrar que a arquitetura não se difere do resto do mundo. Porém, Whiting pontua que as imagens selecionadas pelo arquiteto parecem sempre estar direcionadas a um público heterossexual e masculino.

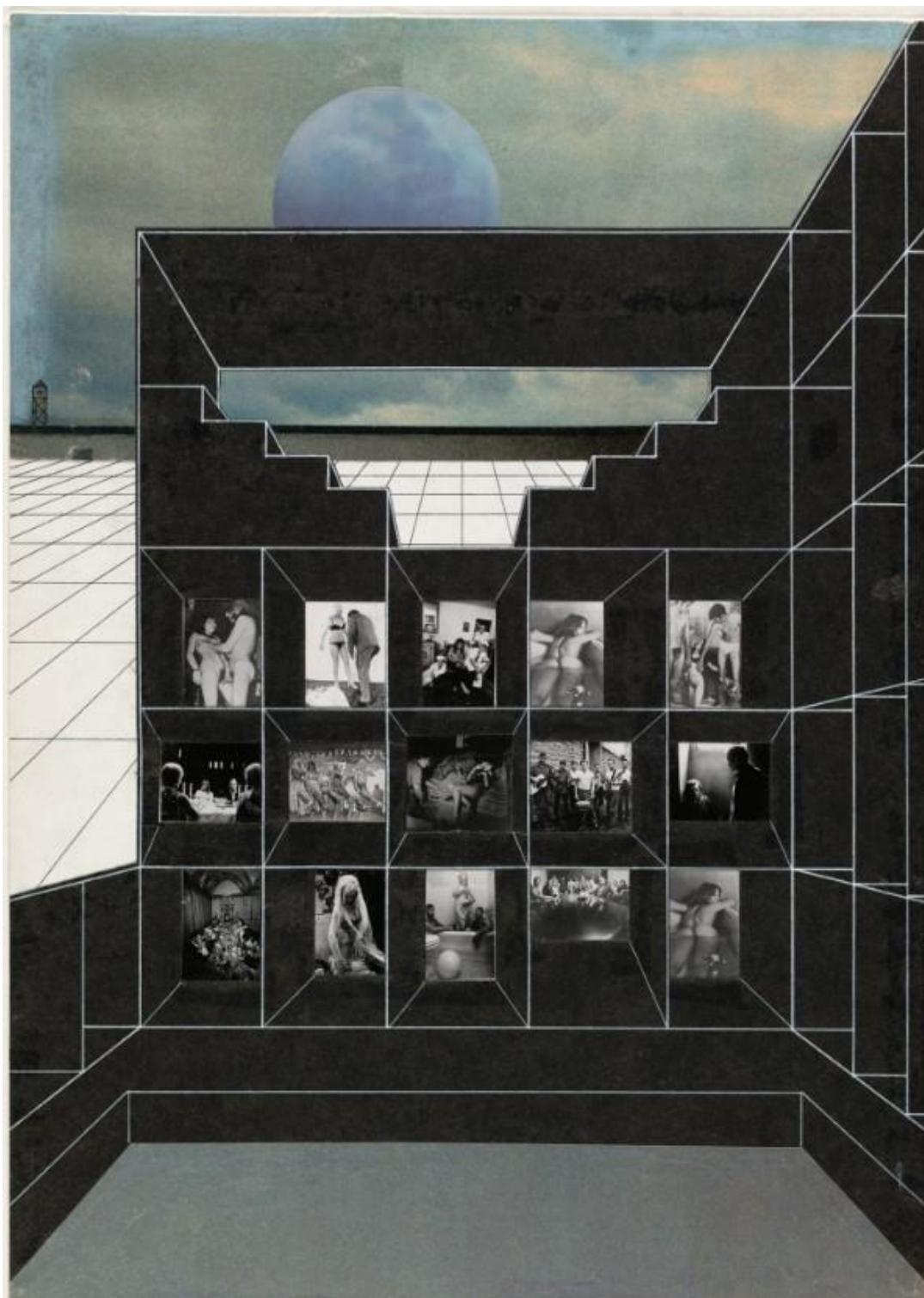


Figura 9.

OMA*

Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura: área dos banhos [1972].

© 2023 Rem Koolhaas.

Do morro ao muro, da morada ao monumento

Dando prosseguimento ao diálogo busca-se apresentar dois aspectos pertinentes aos autores que são decisivos para a realização do *Éden* e do *Exodus*. São aspectos relativos a experiências citadinas prévias, vivenciadas no Rio de Janeiro e em Berlim, assim como ecos de outras obras em ambas as propostas, dentre as quais podem ser citadas, o *Merzbau* de Kurt Schwitters, o ateliê de Piet Mondrian e projetos do grupo radical *Superstudio*. Isto posto, retorna-se, primeiramente, os aspectos que concernem ao *Éden*, para, em seguida, apresentar aqueles referentes ao *Exodus*.

No intuito de explorar a *Whitechapel Experience*, e o modo como Oiticica compreendia sua obra naquele momento, deve-se regressar cerca de uma década antes do evento londrino. No começo dos anos 1960, o crítico Mário Pedrosa afirma que o comportamento do artista mudou “subitamente” após seu contato com o morro carioca da Mangueira, em especial com o samba da Estação Primeira. A colisão com o samba acarretou o rompimento de Oiticica com as categorias tradicionais da arte e a descoberta da experiência do corpo em sua obra. Nas palavras do crítico, o artista se deslocava da “experiência visual, em sua pureza, para uma experiência de tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo [...] entra como fonte total da sensorialidade”⁷⁵.

Segundo Oiticica, a partir desse momento, ao espectador era dada a chance de se tornar participante e criador da obra. Esse deslocamento foi tão substancial que, em sua visão, inaugurou “o começo de uma expressão coletiva”, a própria “antiarte”, que se manifestou através do seu “programa ambiental” ou “manifestações ambientais”.⁷⁶ Essas, por sua vez, poderiam ser exploradas nas mais distintas escalas, “desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc”⁷⁷.

O filósofo Celso Favaretto aponta que as *manifestações ambientais* ou *antiarte ambiental* são como espaços de “experiências” e de “transgressão”, não podendo ser

⁷⁵ APHO 1873/66 [*Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*]. Texto escrito por Mário Pedrosa para o jornal Correio da Manhã, 26 de junho de 1966.

⁷⁶ OITICICA, Hélio. Programa ambiental. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.82.

⁷⁷ Idem. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.), op.cit., p.67.

“consumidos” ou “expostos”. Esses locais, em suas palavras, “se materializavam signos de utopias (de recriação da arte como vida)”⁷⁸. Nasceram dentro dessa lógica, segundo os escritos de Oiticica, as obras: *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides* e *Parangolés*.⁷⁹ E, posteriormente, como cita Favaretto: *Tropicália*, *Apocalipopótese* e o *Éden*.

Todas essas obras estavam reunidas na *Whitechapel Experience*. Embora tivessem, cada uma, suas origens particulares, como pontua Oiticica, eram “células de um programa ambiental” que há tempos faziam parte de seu “processo criativo e pensamento teórico”; eram “ordens em um todo”.⁸⁰ Sendo assim, Pedrosa reforça essa concepção ao apresentar que nada se encontrava isolado na obra do artista, pois as últimas se relacionam em um conjunto de “hierarquias” voltadas à “criação de um mundo ambiental”⁸¹.

Somada à experiência da Mangueira houve um outro episódio que, segundo Oiticica, desvendou-o a experiência na Whitechapel: a *manifestação ambiental Apocalipopótese*.⁸² Em agosto de 1968, diversas obras e artistas se entrecruzaram e ocuparam o espaço do Aterro do Flamengo. *Apocalipopótese* foi, então, a expressão utilizada para denominar essa manifestação e, ainda, sua respectiva filmagem dirigida por Raymundo Amado e intitulada de *Apocalipopótese (Guerra e Paz)* [1968].

Estavam presentes no evento obras como: *O ovo* de Lygia Pape, *Urnas quentes* de Antonio Manuel, as *Capas parangolés* de Oiticica e outros. Além delas, contava-se também com a presença da bailarina Maria Esther Stockler e do compositor norte-americano John Cage. Nas palavras de Oiticica, “tudo explodiu naquela tarde” e a estrutura das obras se abriram para um “comportamento coletivo-casual-momentâneo”⁸³. Desse modo, *Apocalipopótese* se manifestou de dois modos na obra do artista: a primeira, como *manifestação ambiental* em 1968, atrelada a *Whitechapel Experience*, e a segunda, como obra no interior do *Éden* — a *cama-bólide*.

⁷⁸ FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015. p.121.

⁷⁹ OITICICA, Hélio. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.67.

⁸⁰ APHO 1034/68 [*Carta para Bryan Robertson 28/10/1968*], p.1.

⁸¹ APHO 1873/66 [*Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*].

⁸² OITICICA, Hélio. *Apocalipopótese*. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.), op.cit., p.130.

⁸³ *Ibid.*,

No entanto, havia espaços outros, para além da manifestação mencionada, em que o *Éden* já estaria presente, na visão de Oiticica. Ou seja, espaços que, em suas palavras, “apelavam ao prazer de viver esteticamente”, e se encontravam, por exemplo, no ateliê de Piet Mondrian em Nova York e o *Merzbau* do artista Kurt Schwitters.⁸⁴

No primeiro caso, o ateliê de Mondrian foi o espaço onde o artista holandês “explorou sua teoria de arte como ambiente, [...] no qual todos os elementos — móveis, objetos domésticos e arquitetura — formavam um todo unificado”, segundo aponta uma nota do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).⁸⁵ O aspecto do ateliê que interessava Oiticica era o sentido de “totalidade” espacial alcançado por Mondrian, e, ainda, a “ambientação” que proporcionava as condições para o “nascimento” das obras do último.⁸⁶

No caso do *Merzbau*, o espaço era um recinto no interior da casa de Schwitters que foi construído de fragmentos encontrados ao acaso, acrescentados dia após dia, segundo o historiador Giulio Carlo Argan. Nas palavras deste, os elementos presentes no *Merzbau* eram “testemunhos breves, truncados, dissociados de uma crônica cotidiana amorfa, opaca, desordenada”⁸⁷. O artista dadaísta, na visão de Oiticica, teria descoberto a noção de “obra-aberta”, a partir da *bricolage*, dos *Ready-mades* de Marcel Duchamp e da arquitetura de Antoni Gaudí. Porém, o impasse desta obra, para ele, estaria no fato que a “obra final” representava o “fim de um crescimento” da estrutura.⁸⁸

Por mais que houvesse aproximações entre o *Éden* e ambos os espaços, suas distinções eram evidentes. Na concepção de Oiticica, tanto o ateliê de Mondrian como o *Merzbau* eram “casas-obras”, isto é, “recintos fechados” que estavam “submissos” a uma forma acabada. O *Éden*, por outro lado, tratava-se de um espaço aberto, em que tudo era permitido, e o participante era convidado a “crescer” com o espaço.⁸⁹

⁸⁴ OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.), op.cit., p.119.

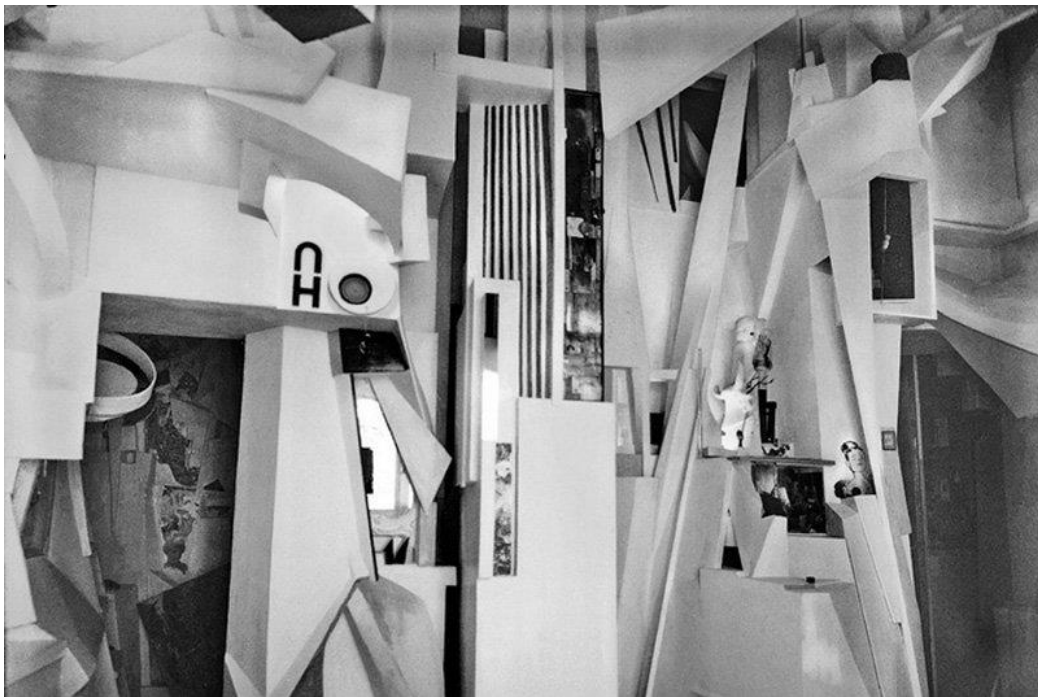
⁸⁵ THE MUSEUM OF MODERN ART. *MoMA press release n° 34, 14/06/1983* [First public exhibition of Mondrian's studio wall compositions opens at the Museum of Modern Art on July 14]. Disponível em: [https://www.moma.org/documents/moma_pressrelease_327356.pdf?_ga=2.7348017.22749225.1659705381-1300340740.1659705381].

⁸⁶ OITICICA, Hélio, op. cit., p.118.

⁸⁷ ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.359.

⁸⁸ OITICICA, Hélio, op. cit., p.119.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 120.



[Acima] Figura 10. Criança na *Cama-Bólide Apocalipopótese* [1969]. APHO 2118/69.
[Abaixo] Figura 11. Kurt Schwitters, *Merzbau* [1933]. Fotografia: Wilhelm Redemann [1933].
© 2007 DACS.

Isto posto, é interessante observar as questões anteriormente referidas como “totalidade” e “obra-aberta”, a partir das próprias transformações ocorridas no interior do ambiente proposto pelo artista. Ao resgatarmos os seus primeiros “estudos” para a construção do *Éden*, no ano de 1967, observam-se mudanças ainda na concepção da obra.⁹⁰ Em um primeiro momento, os desenhos ilustram pequenas unidades, já mencionadas pelo artista como células, que, na sequência, multiplicam-se na direção de estruturas maiores, marcadas por uma nítida ortogonalidade. Nota-se, ainda, a presença de regiões e traços amorfos surgindo paralelamente às estruturas.

Neste sentido, penso que a estrutura total desses primeiros estudos de Oiticica pode ser formalmente tensionada com os elementos presentes nas composições de Mondrian e de Theo Van Doesburg. Porém, deve-se pontuar que tanto as células, como as estruturas maiores rompem com o sentido de ortogonalidade, incorporando o traçado diagonal⁹¹. Ao mesmo tempo, as regiões amorfas podem remeter às possíveis expansões fundadas na aleatoriedade, como aquelas vistas no interior do *Merzbau*. Apesar disso, considero que a questão principal a ser observada, nesta série de “estudos”, é o sentido de projeto e de transformação existente no *Éden*.

Após percorrer alguns dos aspectos relativos à obra de Oiticica, desloca-se em direção àqueles que concernem ao *Exodus*. O corte, embora abrupto, é conveniente, pois se relaciona diretamente com a próxima experiência citadina apresentada: o Muro de Berlim [1961-89]. Mas antes, regressa-se também a uma temporalidade anterior ao projeto *Exodus*, a fim de compreendê-lo. Esta se situa nos anos de formação do arquiteto na AA School of Architecture (AA).

Koolhaas menciona que a sua chegada à escola coincidia com um momento de otimismo na arquitetura, momento este em que se acreditava que a disciplina poderia “participar na libertação da espécie humana”.⁹² Essa euforia se pautava nas tendências orgânicas e nas tecnologias, provocando um cenário, segundo o arquiteto, “dominado pelo Archigram” e pela “arquitetura hippie” — ambos, por sua vez, lhe causavam certo horror.⁹³

⁹⁰ APHO 1917/67 [*Relação de materiais para Éden - Estudos 04/10/1967*] e APHO 1736/67 [*Caderno com estudos para Éden 05/10/1967*].

⁹¹ Em relação ao rompimento da ortogonalidade presente nos primeiros “estudos” para o *Éden* é importante destacar a leitura realizada pela crítica de arte Irene Small. A autora ressalta que a rotação da geometria proporcionou não somente uma relação entre a parte e o todo, dos elementos contidos no desenho, como possibilitou, em suas palavras, “um ambiente espacial desenvolvido a partir das condições do plano bidimensional” (p.106). Ver em: SMALL, Irene. The Cell and the Plan. In: _____. *Hélio Oiticica: folding the frame*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2016, p.71-129.

⁹² OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevista: volume 3*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p.60.

⁹³ CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n.361, p.99, nov./déc. 2005.

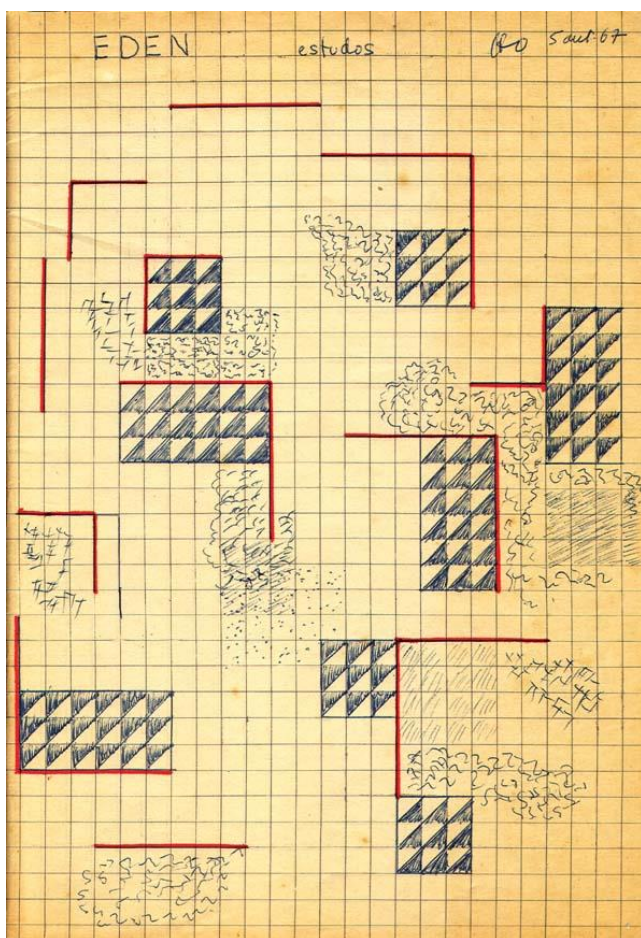


Figura 12. Hélio Oiticica.
Caderno com estudo para Éden [19667].
Desenho.
APHO 1736/97.

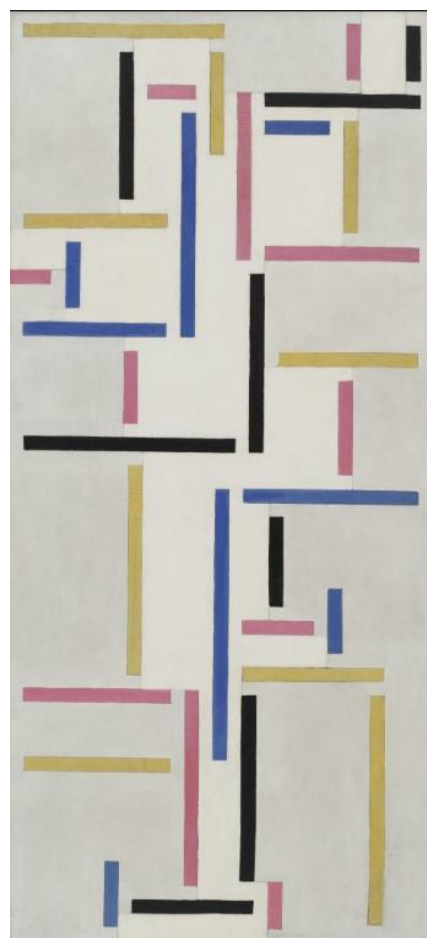


Figura 13. Theo van Doesburg.
Rhythm of a Russian Dance [1918].
Óleo sobre tela, 135.9 x 61.6 cm.
© Museum of Modern Art (MoMA).

O arquiteto holandês afirma que seus anos na AA foram conturbados. Ele foi convidado a procurar escolas mais tradicionais e até mesmo apelidado por Peter Cook como um “fascista chato” por não compactuar com a ideologia vigente.⁹⁴ Logo, como contraponto aos colegas e professores, Koolhaas escolheu investigar, no seu terceiro ano, um objeto arquitetônico distinto e polêmico: o Muro de Berlim. Atitude que, segundo o ele, foi considerada excêntrica, visto que os alunos optavam pela Villas Palladianas e pelas pirâmides.

O Muro, naquele momento, completava uma década, e foram muitas as análises realizadas pelo arquiteto durante a sua investigação. Dentre elas, Koolhaas pontua a surpresa ao perceber que o lado aprisionado era o da Berlim Ocidental — da “sociedade aberta”. Além disso, observou que o muro não era uma simples divisão, mas uma “situação” que, em suas palavras, “confrontava todas as condições de Berlim, incluindo lagos, florestas, periferia; partes intensamente metropolitanas, outras suburbanas”⁹⁵.

A estrutura revelava, portanto, a verdadeira natureza da arquitetura e “suas desagradáveis consequências”⁹⁶. Uma condição ambígua, na sua visão, geradora de “espetáculos” — com as plataformas de observação, no lado ocidental — e de situações trágicas, provenientes das mortes dos que tentavam transgredir o muro. Uma arquitetura que apesar da “aparente ausência de programa” teria, segundo Koolhaas, “provocado e sustentado um número incrível de eventos, comportamentos e efeitos”⁹⁷.

Somada à sua investigação, o arquiteto aponta que Oswald Mathias Ungers realizou um conjunto de estudos em torno da condição de Berlim, na década de 1960, transformando-a em um laboratório. Segundo Ungers, naquele momento, a cidade era “uma circunstância única”, “inteiramente dividida e artificial”.⁹⁸ Nesse sentido, Koolhaas propôs algo semelhante em *Exodus*, mas em um contexto distinto. Em outros termos, transformou uma “situação extremamente desagradável e dramática” — como a do muro — em um “paraíso artificial”⁹⁹ ou, ainda, em uma “zona de vida metropolitana — inspirada em Baudelaire”¹⁰⁰, em suas palavras.

⁹⁴ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.2, avril.1985.

⁹⁵ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.219.

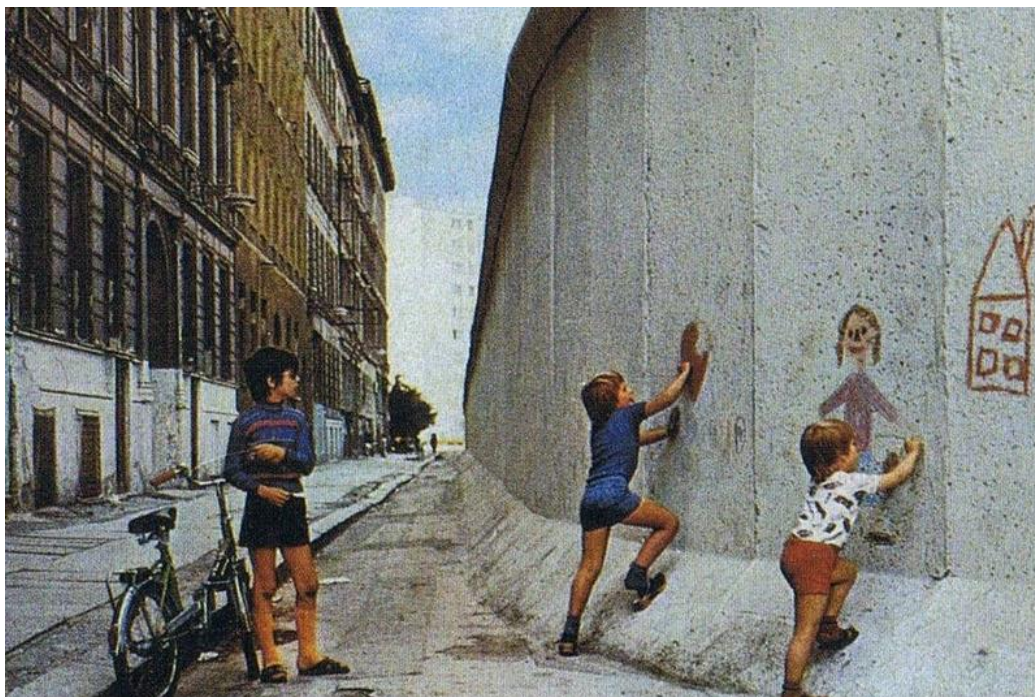
⁹⁶ *Ibid.*, p.226.

⁹⁷ *Ibid.*, p.222.

⁹⁸ OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevista: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p.69.

⁹⁹ CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. Changement de dimensions. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n.361, p.100, nov./déc. 2005.

¹⁰⁰ LUCAN, Jacques. *OMA - Rem Koolhaas*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1991, p.162.



[Acima] Figura 14. Muro de Berlim.
KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.229.
[Abaixo] Figura 15. Superstudio. *Monumento Continuo: Na Costa Rochosa, projeto (Perspectiva)* [1969].
© Museum of Modern Art (MoMA).

Ao realizar tal operação, o arquiteto acabou evidenciando determinada condição urbana da época, ao mesmo tempo que evocava outras experiências no interior de sua proposta. Na visão de Porphyrios, *Exodus* era uma espécie de “tableau Freudiano de memória contemporânea urbana”¹⁰¹, na qual estariam presentes, por exemplo: os projetos de Ledoux à Fourier, o *Plano Voisin* de Le Corbusier, e as propostas dos grupos Archigram e Superstudio.

Dentre as mencionadas seria possível estabelecer um paralelo direto com o Superstudio. Um grupo radical de arquitetura, fundado por Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo Di Francia, na década de 1960, em Florença, responsável pela proposta intitulada, *O Monumento Contínuo* [1969-1970]. Um projeto teórico que apresentava o último monolito da sociedade, formado por megaestruturas reflexivas que se estenderiam por diversas paisagens citadinas e rurais.

Toraldo Di Francia reforça que o Superstudio trabalhava “em torno da hipótese da arquitetura como um meio de crítica, usando sistematicamente a *demonstratio quia absurdum*, o paradoxo, a utopia negativa”. E, sobre o *Monumento Contínuo*, diz que seria “último exemplar de uma série de arquiteturas realizadas no planeta desde as cidades lineares dos utópicos russos do século XX”.¹⁰²

Desse modo, seria essa ambivalência, em direção à noção de utopia, que interessaria a Koolhaas, segundo Holger Schurk.¹⁰³ Pontua-se, ainda, que o próprio arquiteto afirma que, além de considerar “fantásticas” as proposições do *Superstudio*, elas o remetiam ao “racionalismo de [Ivan] Leonidov”¹⁰⁴ – figura importante para as utopias russas, e que será retomado na próxima seção.

Havia ainda uma leitura singular sobre o *Monumento Contínuo* que é importante para a discussão. Na visão do crítico Kenneth Frampton, o projeto em questão era um “signo urbano mudo”, onde “os bens de consumo haviam sido eliminados”.¹⁰⁵ É

¹⁰¹ PORPHYRIOS, Demetri. Pandora’s box: an essay on Metropolitan Portraits. *Architectural Design*. London, vol.47, n.5, p.357, mai.1977.

¹⁰² TORALDO di FRANCIA, Cristiano. Memories of Superstudio. In: LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life Without Objects*. Milão: Skira Editore, 2003, p.69.

¹⁰³ SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.61, cit.73.

¹⁰⁴ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l’architecture moderne. *L’Architecture d’Aujourd’hui*, Paris, n. 238, p.2, avril.1985.

¹⁰⁵ FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.350.

interessante pontuar que o crítico recorreu a uma perspectiva marcusiana, presente em *Eros e Civilização*, para realizar tal tensionamento. Em suas palavras:

É significativo que o Superstudio tenha optado por representar um mundo não repressivo como esse [referente a Marcuse] em termos de uma arquitetura que era virtualmente invisível, ou, quando visível, totalmente inútil e, em seu *design*, autodestrutiva (ver sua represa auto desintegrantes em vidro espelhado para as cataratas do Niágara).¹⁰⁶

Isto posto, ao mesmo tempo em que parte da análise de Frampton poderia ser transportada para o *Exodus* — ou seja, uma arquitetura aparentemente desprovida de repressão e autodestrutiva —, ela própria mobiliza uma visão filosófica que estaria presente no interior do *Éden*, relativo a Marcuse. Para desenvolver melhor essa ideia, faz-se necessário recorrer à uma passagem do próprio grupo florentino. Contudo, pontua-se que a passagem apresentada é referente a um projeto anterior ao *Monumento Continuo*, relativo a uma nova proposta de *design*, mas que evidencia as convicções do grupo. É dito que:

O design de evasão é, à parte os trocadilhos e os tons fáceis de descompromisso político, a atividade de planejar e operar no campo da produção industrial, assumindo a poesia e o irracional como seu método e tentando institucionalizar a evasão contínua da monotonia cotidiana criada pelos equívocos do racionalismo e da funcionalidade. Todo objeto tem uma *função prática* e uma *função contemplativa*; e é esta última que o design de evasão está buscando potencializar. Assim, é o fim para os mitos da razão do século XIX, como explicação de tudo, a milésima variação do tema da cadeira de quatro pernas, as formas aerodinâmicas e a esterilização dos sonhos. Na verdade, precisamos começar tudo de novo: os *dados* são os da experiência e os *do mito*, os da tecnologia e da demanda do consumidor, os dos *desejos reprimidos*. [...] O que queremos fazer é estabelecer as bases para uma existência que seja um longo protesto: um “estar em” ...¹⁰⁷.

Por esse ângulo, penso que seja curioso aproximar algumas das ideias do Superstudio às de Oiticica no que concerne a um questionamento da noção de *mitos burgueses* e de *desejos reprimidos*. Isso porque, ambas as contestações parecem estar em

¹⁰⁶ FRAMPTON, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo, Martins Fontes, 1997, p.350.

¹⁰⁷ SUPERSTUDIO. Invention Design and Evasion Design. *Domus*, Milão, n.475, p.28, jun.1969. *Grifo meu*.

sintonia com aquela realizada por Marcuse. Suponho ainda que é possível aproximar o sentido de *função prática* e *contemplativa*, descrita pelos florentinos, com a ideia de *prática* originada na *necessidade* e no *prazer*, referida por Oiticica. Nesse sentido, a *função prática* estaria para a *necessidade*, assim como a *função contemplativa*, para o *prazer*. Uma busca similar, em ambos os casos, como para muitos artistas da época, por um novo modo de “estar” no espaço.

Por mais que busque realizar tais aproximações, é importante pontuar novamente que a maneira que Oiticica e os arquitetos — Superstudio e Koolhaas — irão formalizar esses questionamentos se desenham inversamente. Se no *Monumento Continuo*, assim como no *Exodus*, o que opera é uma ideia de denúncia e crítica, por meio de uma proposta totalizadora e “absurda”, no *Éden*, prevalece uma ideia de resistência e construção, por meio de microestruturas ou *células* — nos termos do artista. Isso reforça uma ambiguidade no modo em que é materializada determinada concepção.

O que se procurou neste momento foi expor quais foram as referências e experiências que permeiam ambas as obras, sejam estas oriundas de um morro ou de um muro, e ainda de pequenos recintos existentes, até mesmo enormes monumentos. De certo modo, o que se verifica é a existência de uma temporalidade dilatada presente tanto no *Éden* como no *Exodus*. Obras que se iniciam antes mesmo de suas materializações, e que desdobram em momentos posteriores — essa questão será abordada no segundo capítulo.

O entroncamento construtivo

Seria interessante, para a discussão aqui proposta, retomar as origens das trajetórias de Oiticica e de Koolhaas. Uma vez que, elas auxiliam na compreensão dos eventos e influências que incidem sobre os projetos mencionados anteriormente, como partem, de certo modo, de uma mesma matriz: o construtivismo. No caso de Oiticica, o início de seu percurso artístico está atrelado à sua participação no Grupo Frente e no Grupo Neoconcreto, ambos movimentos artísticos com raízes construtivistas. Já Koolhaas, embora diga que a ideia de se tornar arquiteto o tenha acometido quando

descobriu Brasília e Oscar Niemeyer¹⁰⁸, sua entrada na profissão se dá a partir do contato com a arquitetura construtivista russa.

Pontua-se que, antes de iniciar seus estudos na AA, Koolhaas foi um jornalista no *The Haagse Post* e membro de um grupo experimental de cinema intitulado 1, 2, 3, ez. Apesar disso, suponho que fosse necessário realizar um curto desvio para caracterizar o que foram as tendências construtivas nas artes em geral, e de que modo elas se manifestaram no Brasil, no intuito de compreender como se colocaria a questão para Oiticica e, em sequência, para Koolhaas.

Desse modo, convém retomar o início do século XX, com o aparecimento das vanguardas artísticas, em especial a vertente construtiva. Esta se deu, para o crítico Ronaldo Brito, através de uma visão positivista da integração entre arte e vida. O construtivismo, segundo o último, manifestou-se de diferentes formas, conforme a região e a época, podendo ser mencionada, sumariamente, a linhagem *soviética* e a dos *movimentos ocidentais*. Ainda assim, ambas mantinham uma constante: a “busca de uma arte não representativa, não-metafórica”¹⁰⁹.

Em linhas gerais, Brito comenta que os *movimentos ocidentais* buscavam uma estetização do espaço, por meio de uma plástica universal e geométrica, sendo mencionado os nomes, por exemplo, de Theo Van Doesburg, Piet Mondrian e as escolas da Bauhaus e de Ulm — associada à figura de Max Bill. Por outro lado, no *construtivismo soviético*, a questão principal se deslocava da dimensão estética para a política, na qual se aspirava colocar a arte “em alguma região da atividade revolucionária”¹¹⁰. Este aspecto estaria presente na obra, por exemplo, de Vladimir Tatlin, El Lissitzky e, ainda, Kazimir Malevich.

É importante mencionar que o simplificado quadro não contempla, de modo algum, as singularidades e nuances dessas vertentes. Porém, faz-se necessário apresentá-las brevemente para compreender qual das linhagens vigoraria no território brasileiro. O crítico Ferreira Gullar destaca que, após a Segunda Guerra Mundial, buscou-se uma

¹⁰⁸ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.2, avril.1985.

¹⁰⁹ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p.13.

¹¹⁰ Ibid., p.24.

“uma linguagem estética comum a todos os povos”¹¹¹ como resposta à uma arte de cunho nacionalista. A arte abstrata — não figurativa e geométrica — ajustava-se, então, a esse desejo “universalista”.

A linhagem proferida por Max Bill, através da Escola de Ulm, seria aquela que, segundo Gullar, se irradiaria para América Latina no início dos anos 1950 — primeiramente para a Argentina e depois para o Brasil¹¹². Dito isso, o construtivismo se manifestou em dois polos de vanguarda geométrica no país: no Rio de Janeiro, com o Grupo Frente, e em São Paulo, com o Grupo Ruptura. O grupo carioca se reuniu em torno da figura de Ivan Serpa, e o paulistano ao redor de Geraldo Barros e de Waldemar Cordeiro.

É preciso ainda ressaltar a importância de Mondrian e de Alexander Calder no cenário nacional. Contudo, devido a uma influência mais incisiva de Max Bill, o construtivismo brasileiro, nas palavras de Brito, se tornou “sinônimo de um trabalho racionalista, objetivista, privilegiador de procedimentos matemáticos e de uma integração positiva na sociedade”¹¹³. Essa situação, por sua vez, acarretou as distinções entre ambos os grupos mencionados acima.

No caso do Grupo Frente, Gullar menciona que os artistas se opuseram à tomada racionalista e dogmática de Bill, não só rompendo com o movimento concretista, como inaugurando um novo. Diante disso, os Neoconcretistas buscaram uma reaproximação com origens construtivistas, em especial com Mondrian e Malevitch. Um resgate, segundo o crítico, daquilo que havia de mais revolucionário nessas manifestações: o rompimento do suporte artístico e a sua consequente ocupação do espaço, retomando a relação interrompida entre arte e vida¹¹⁴.

A trajetória artística de Oiticica se inicia em meados da década de 1950, como aluno de pintura de Ivan Serpa (1923-73). Este o introduziu no Grupo Frente e, conseqüentemente, a outros artistas e críticos como Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Neste período, Oiticica produziu a série intitulada

¹¹¹ GULLAR, Ferreira. O grupo frente e a reação Neoconcreta. In: AMARAL, Aracy (org.). Arte construtiva no Brasil. São Paulo: Companhia Melhoramento, 1998, p.146.

¹¹² Idem. Arte concreta [1960]. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado, 1977, p.107.

¹¹³ BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999, p.38.

¹¹⁴ GULLAR, Ferreira. Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira [1962]. In: AMARAL, Aracy (org.), op. cit, p.114-129.

Metaesquemas [1956-1958], pinturas de guache sobre papel cartão, em que experimentou o uso da cor, linha e formas geométricas.

Aos poucos suas composições adquiriram movimento, a ponto de romperem com o próprio suporte, resultando na produção de seus primeiros relevos espaciais em cor. Essa circunstância coincidiu com a formação do Grupo Neoconcreto, em 1959. Dessa forma, o artista buscou, através de sua obra, ocupar e criar uma nova dimensão no espaço, aspectos que estavam presentes, justamente, nas primeiras manifestações construtivistas. Para Gullar, as primeiras estruturas espaciais de Oiticica tinham como antecedentes os *Contra Relevos* de Tatlin.¹¹⁵

Seguidamente, Oiticica passou a construir seus *Núcleos* — estruturas geométricas coloridas e suspensas, nas quais o corpo se deslocaria entre os elementos; e os *Bólides* —, objetos em menor escala, contendo materialidades distintas (pigmentos, terra, panos, conchas), para a ativação dos sentidos. Até o momento em que desenvolveu seus primeiros *penetráveis* e *capas* parangolés — a partir de sua relação com morro da Mangueira, como visto anteriormente.

Considero ainda interessante ressaltar a própria visão do artista sobre o construtivismo. Oiticica, assim como seus contemporâneos, possuía total consciência sobre as origens e o percurso do termo, desde as experiências russas, até os desdobramentos advindos da linhagem proferida por Bill. No entanto, em sua visão, a noção de *construtivismo* seria aquela que permearia toda a arte moderna, uma vez que o “sentido de *construção* está estritamente ligado à nossa época”.¹¹⁶

Nesse sentido, Oiticica consideraria *construtivos* todos os artistas que fundaram uma nova sensibilidade contemporânea, através de “relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura” e desdobraram “novos sentido de espaço e tempo”.¹¹⁷ Assim sendo, apontaria nomes como de Naum Gabo, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Jackson Pollock, Tinguely, Yves Klein, Lucio Fontana e tantos outros. Além daqueles já referidos, como Mondrian, Schwitters, Tatlin e Malevich. Eram artistas, em sua visão, que, embora distintos formalmente e conceitualmente, estariam relacionados a um

¹¹⁵ GULLAR, Ferreira. O grupo frente e a reação Neoconcreta. In: AMARAL, Aracy (org.). Projeto construtivo na arte: 1950-1962. Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado, 1977, p.172.

¹¹⁶ OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.55.

¹¹⁷ *Ibid.*,

princípio maior de criação e transformação. Esse princípio, juntamente a algumas referências citadas, estavam presente no interior do *Éden*.

Uma vez mencionada a relação construtivista no campo artístico, pode-se resgatá-la no âmbito arquitetônico, na intenção de mobilizar Koolhaas para o debate. É possível se referir à arquitetura construtivista presente nas vertentes da Bauhaus e do movimento De Stijl (Neoplasticismo) como na arquitetura de Gerrit Rietveld; e, ainda, mencionar as propostas dos construtivistas soviéticos como, *Monumento à III Internacional* [1919-20] de Tatlin, a *série Proun* [1919-27] de El Lissitzky, e o *Arkhitekton* [1926-27] de Malevich.

No entanto, o contato do arquiteto holandês com o construtivismo deu-se por meio de outros nomes, como o de Ivan Leonidov, Mikhail Okhitovic e Konstantin Melnikov. Ou seja, através dos arquitetos construtivistas. Em meados da década de 1960, Koolhaas foi à Universidade de Delft, a pedido dos alunos de arquitetura, para realizar uma fala sobre cinema. Lembrando que, naquele momento, ele era integrante do grupo 1, 2, 3, ez. Foi nessa ocasião que Koolhaas deparou com os estudos realizados pelos alunos da instituição, relativos aos arquitetos russos, do início do século XX.¹¹⁸

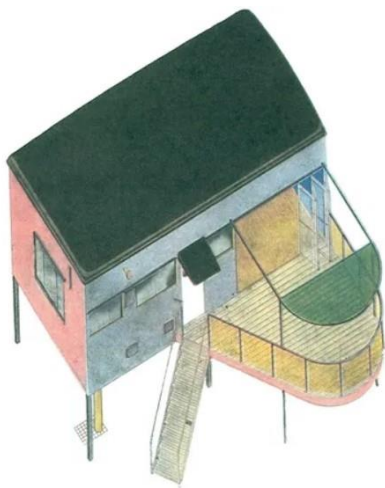


Figura 16. Mikhail Okhitovich
Projeto para unidade residencial [1930] *.

Ao falar sobre esse contato para o Garage Museum of Contemporary Art, Koolhaas exhibe um dos projetos que chamou sua atenção. Era uma arquitetura relativamente simples, quadrada e colocada sobre pilares, um tipo de “célula individual”. Contudo, a particularidade da proposta residia na articulação das células em um programa mais complexo. Neste, as unidades formavam uma grande corrente, eventualmente interrompida por edifícios coletivos maiores. O projeto em questão era de autoria do arquiteto Mikhail Okhitovich.¹¹⁹

¹¹⁸ SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.52.

¹¹⁹ Koolhaas em comunicação oral. Ver em: REM KOOLHAAS at Garage/ Rusia for Beginners. [Vídeo]. (85 minutos), colorido. Publicado pelo canal Garage Museum of Contemporary Art's, em 28 de nov. 2014. Disponível em: [https://youtu.be/6oelsf4pdZg?si=Q8ozKq6DcJy1G8AP].

Koolhaas diz que compreendia essa e outras propostas como um “roteiro radical” para redefinir, não só a arquitetura, mas a estrutura de determinada civilização. De modo similar, Schurk aponta que o interesse de Koolhaas pela arquitetura construtivista residia não só na forma e no design, mas nos “seus princípios organizacionais dentro e fora do espaço, e seu papel como meio de mudança social”¹²⁰.

Em vista disso, o arquiteto optou pela disciplina da arquitetura, e não a do cinema. Uma vez que a primeira seria o campo onde haveria determinada potência para se realizar tais “roteiros” em um mundo real. Após esse primeiro contato, Koolhaas buscou compreender o sistema educacional que desencadeou tal arquitetura: a Vkhutemas — escola construtivista russa, fundada em 1920. Consequentemente, o arquiteto focou sua pesquisa ao redor de um dos alunos, Ivan Leonidov, e realizou numerosas viagens à União Soviética, na intenção de investigar e escrever um livro sobre Leonidov.¹²¹

Koolhaas declara que em seus trabalhos atuais “há uma abordagem quase direta, simplista e, até mesmo, um pouco constrangedora”¹²² com algumas propostas construtivistas. Diante disso, o arquiteto relacionou, por exemplo, alguns dos projetos da Vkhutemas, como a de Nikolai Ladovsky, com seu projeto da CCTV [2002-12]. No mesmo sentido, Schurk resgata também um texto de Koolhaas, intitulado *The Futures’s Past* [1979], no qual são apresentadas as reverberações de três projetos construtivos, datados de 1929, com os seus realizados em Nova York, na década de 1970.¹²³

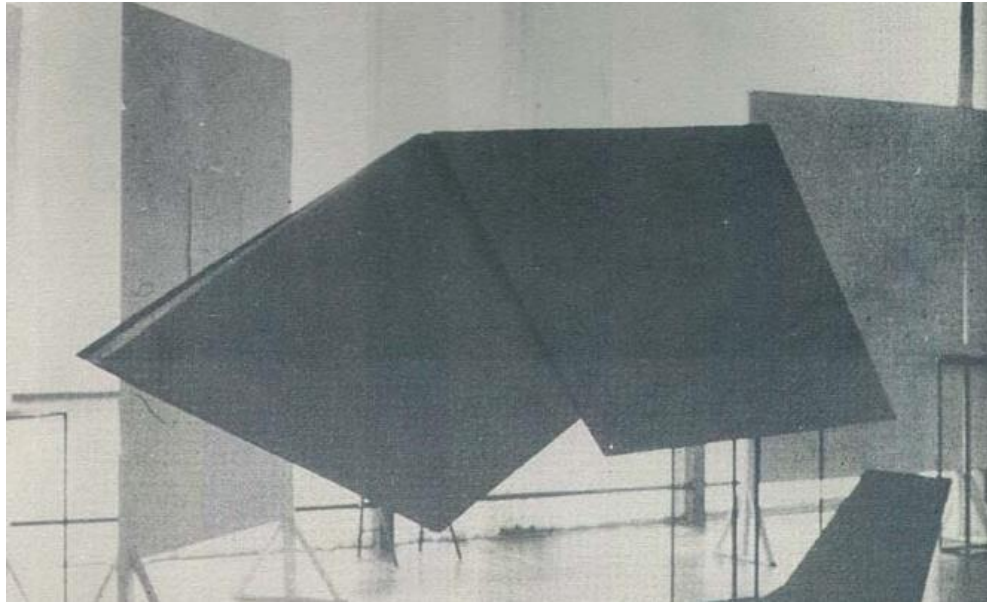
Após realizar esse deslocamento em direção às tendências construtivas, no intuito de pontuar aspectos relacionados à trajetória de Oiticica e Koolhaas, é possível traçar algumas aproximações; apesar de haver uma diferenciação nas vertentes que incidem sobre os interesses e obras de ambos. Ainda assim, considero que há uma similitude pautada sobretudo na questão sobre a transformação do espaço e da sociedade por meio das duas disciplinas, arte e arquitetura. No entanto, é curioso que esta correspondência seja traduzida de forma distinta no interior do *Éden* e do *Exodus*.

¹²⁰ SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.52.

¹²¹ REM KOOLHAAS at Garage/ Russia for Beginners, loc. cit.

¹²² Ibid.,

¹²³ Os projetos referidos são: *The house of Industry* de Leonidov, *The green city project* e *Laboratory of Sleep* de Konstantin Melnikov.



[Acima] Figura 17. Hélio Oiticica.
Relevo espacial 3 (Vermelho) [1960].
Fotografia: Lygia Pape.
APHO 2083/69.

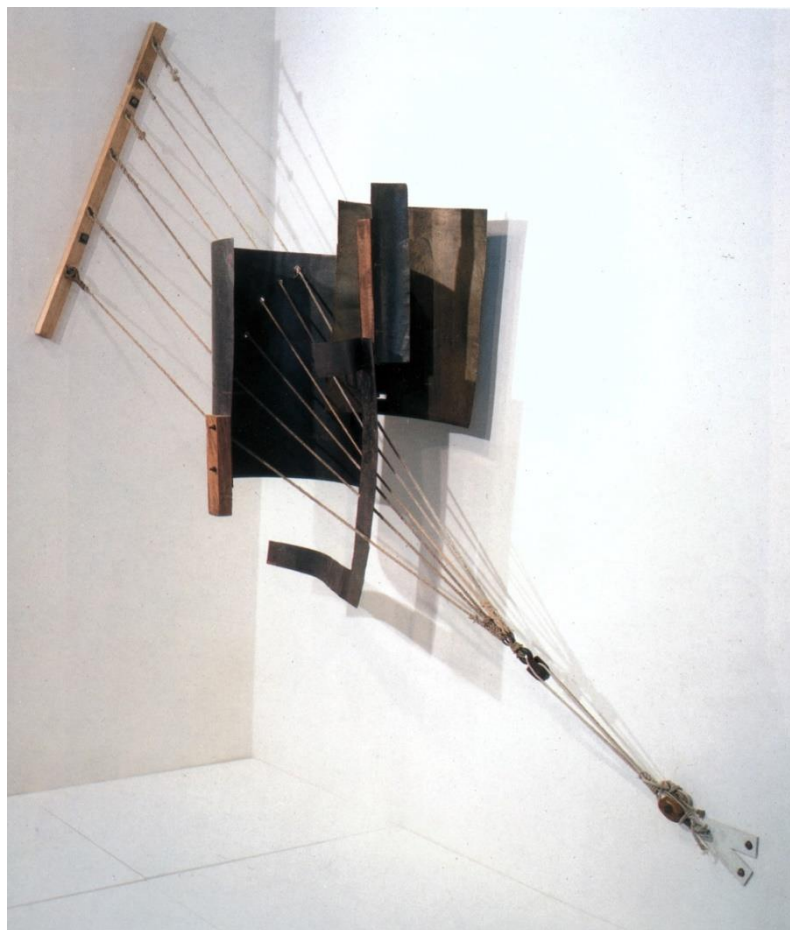


Figura 18. Vladimir Tatlin.
Contra Relevo de Canto [1914-1915].

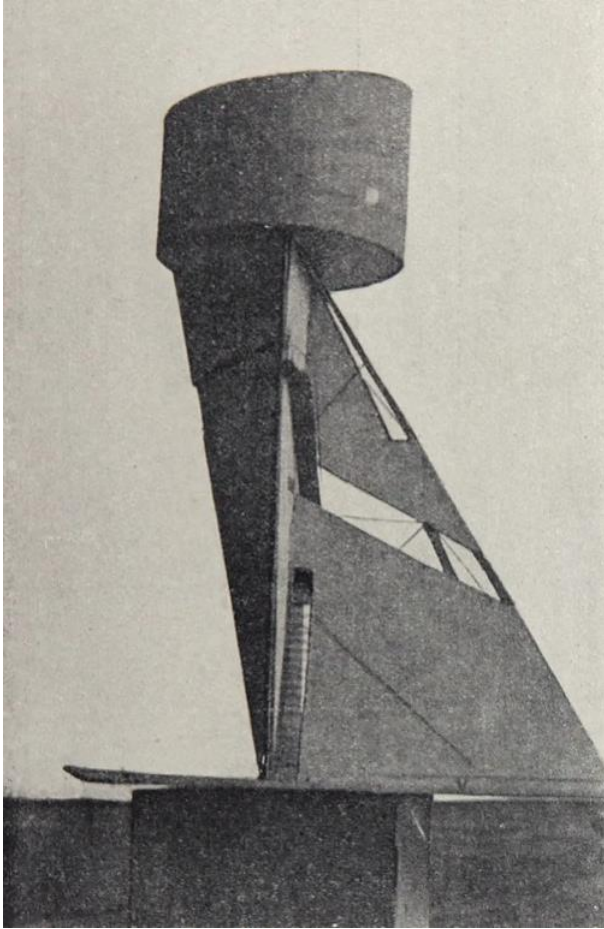


Figura 19. Nikolai Ladovsky.
Maquete [1921]. Vkhutemas.

[Abaixo] Figura 20. OMA.
Sede da CCTV, China [2002-2012].

© Office for Metropolitan Architecture (OMA).



Em diferentes ocasiões, *Exodus* foi interpretado na chave de um projeto utópico construtivista, suponho que devido à escala e radicalidade da proposta. No entanto, Koolhaas é avesso a essa interpretação. Em suas palavras, *Exodus* “era justamente um projeto antiutópico, que ia contra toda a situação; eu estava terrivelmente irritado com a forma simplista como a arquitetura estava sendo interpretada”¹²⁴.

Segundo Schurk, o projeto não era nem uma utopia, nem uma distopia, pois estava absorvido no momento presente. E, diferentemente das utopias construtivistas, não almejava um “futuro novo, distinto e melhor”.¹²⁵ A estrutura proposta por Koolhaas e Zenghelis, na visão da crítica Felicity Scott, propunha “uma estrutura pós-disciplinar, porém assombrada por uma arqueologia da sociedade disciplinar que deu lugar a uma lógica de controle”¹²⁶. Pautada nesta leitura, pode-se supor que *Exodus* seja uma profecia autorrealizadora da sociedade que viria a ser: a de controle.

De modo contrário, o *Éden* buscava, através de suas estruturas e comportamento, mesmo que em escala reduzida, concretizar uma nova possibilidade de estar e construir um espaço. Um anseio, em certa medida, de um futuro distinto. Basta rememorar que a noção de *Crelazer*, nascida com o *Éden*, prometia “erguer um mundo onde eu, você, nós, cada qual é a célula-máter”¹²⁷. Oiticica disse, ainda sobre a experiência total de montagem da *Whitechapel Experience*, que: “estamos fotografando tudo, a montagem que mais parece a construção das pirâmides; tudo do projeto, que parecia utópico, está sendo construído; inacreditável mesmo”¹²⁸. Nesse sentido, suponho que *Éden* pudesse ser interpretado como uma utopia construtivista ou ainda uma utopia realizável.

O breve tensionamento realizado não possui a intenção de classificar ou reduzir ambos os projetos a determinadas categorias, mas busca ressaltar como duas propostas distintas se colocam criticamente ao seu contexto, ao mesmo tempo que materializam a

¹²⁴ Apud SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p. 61, cit.73.

¹²⁵ Ibid.,

¹²⁶ SCOTT, Felicity. D. Involuntary prisoners of architecture. In: _____. *Architecture or Techno-utopia: Politics after modernism*. Cambridge: The MIT Press, 2003, p.261.

¹²⁷ OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

¹²⁸ APHO 0559/69 [Carta para Ângela Oiticica 14/02/1969], p.1.

questão de forma contrária. Uma como exercício de resistência e a outra como anúncio de uma sociedade ainda por vir.

Curto-circuito londrino

Ao conduzir esse diálogo para o final de sua primeira parte seria fundamental regressar a Londres no final da década de 1960, a fim de apontar aspectos relativos à circulação de Oiticica e Koolhaas no espaço, suas posições referentes ao contexto histórico, e principalmente o desdobramento de seus projetos. Foi dito anteriormente que Londres, naquele momento, representava possibilidades muito distintas para ambas as figuras. Para o arquiteto, o início de seus estudos e, para o artista, a oportunidade de desenvolver e expor sua obra, distante de um contexto nacional marcado pela censura e repressão. No entanto, ambos possuíam, de certo modo, posições muito diferentes em relação aos eventos políticos ocorridos naquela época.

O ano de 1968 foi marcado como um momento de efervescência dos movimentos sociais e políticos em diversos locais, ao mesmo tempo de instauração e enrijecimento de regimes autoritários em outros. Se Koolhaas relata à crítica Sarah Whiting certo ceticismo, à primeira vista, em relação aos movimentos contestatórios de maio de 68¹²⁹, pode-se pensar que Oiticica fosse uma das figuras da própria contracultura de seu país. É necessário, contudo, ver com cautela caso a caso.

Na visão do historiador Bart Lootsma, o período em que Koolhaas trabalhou no jornal holandês foi um tanto ambíguo. Isso porque, embora o jornal possuísse um caráter neoliberal de direita, muito de seus jornalistas possuíam relação com o campo artístico e literário, sendo um veículo para determinados grupos e movimentos como, por exemplo, o *Zero*. O historiador aponta que o futuro arquiteto contribuiu com artigos referentes a arte, cinema e arquitetura, tendo entrevistado nomes como os de Constant Nieuwenhuys e de Federico Fellini. Ao mesmo tempo, teria se envolvido em

¹²⁹ KOOLHAAS, Rem; WHITING, Sarah. Spot Check: a conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting. *Assemblage*, Cambridge, The MIT Press, n.40, p.52, dec.1999.

matérias e polêmicas que poderiam lhe atribuir características um tanto conservadoras e reacionárias.¹³⁰

No entanto, segundo o próprio Koolhaas, o ambiente do jornal lhe proporcionou um “microcosmo” dos diversos personagens que marcaram os anos 1960. Ele ainda pontua que em 1968, esteve em Paris, durante os protestos, e em Praga durante a invasão das tropas russas, em agosto.¹³¹ Nesse sentido, quando menciona sua desconfiança sobre a contexto de 68, para Whiting, é no intuito de expor que foi um “observador crítico” dos muitos anos sessenta que existiam naquela época. Em suas palavras:

[...] O ano de 68 foi um estranho amálgama de tendências muito reacionárias [...]: contra a civilização, contra a artificialidade e contra o sistema. Se você viveu isso, não foi necessariamente impressionante. O ano de 68 foi menos uma crítica do que um movimento visceral que desencadeou todos os tipos de possibilidades críticas. Eu não estava inequivocamente "comprometido" com 68. Foi o impacto de 68 que fez a diferença. Foi um ponto de partida: você sentia que qualquer estrutura era frágil.¹³²

É curioso como Koolhaas, em retrospecto, caracteriza certos aspectos do movimento como reacionário, ao mesmo tempo que Lootsma menciona traços similares em alguns de seus episódios como jornalista. Ainda assim, penso que o posicionamento do arquiteto, manifestado à Whiting, revela uma visão crítica e não romantizada, dentro de seu contexto europeu, acerca do momento histórico. De certo modo, o arquiteto se mostra sensível à percepção das fragilidades das estruturas, talvez, até mesmo da própria disciplina de arquitetura.

Em contrapartida, Oiticica foi um dos personagens viscerais, no sentido contestatório, no campo artístico brasileiro, ao final dos anos 1960. Tornou-se símbolo, juntamente à sua obra, do movimento de contracultura. Isso posto, a fim de compreender a posição política do artista quando partiu rumo a Londres, seria

¹³⁰ LOOTSMAN, Bart. *Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's*, 2007. Disponível em: Fondation Constant [https://stichtingconstant.nl/documentation/koolhaas-constant-and-dutch-culture-in-1960s].

¹³¹ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.2, avril.1985.

¹³² KOOLHAAS, Rem; WHITING, Sarah. Spot Check: a conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting. *Assemblage*, Cambridge, The MIT Press, n.40, p.52, dec.1999.

necessário resgatar, sumariamente, o cenário político e cultural brasileiro daquele momento.

Segundo Favaretto, “o processo artístico-cultural, tal como vinha se desenvolvendo nas décadas anteriores, foi em grande parte inviabilizado”¹³³, a partir da instauração do golpe militar e, principalmente, com a promulgação do AI-5 no país. Contudo, a inviabilização não significou uma dissipação ou apagamento das manifestações, e sim uma mudança. Para o filósofo, a nova sensibilidade se manifestou de forma “variada e dispersa”, apoiada na “ênfase então atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades, aparentemente sem conotação política”¹³⁴. Este momento se estendeu até meados da década de 1970, e foi designado como *contracultura, desbunde, curtição*.

No entanto, é importante ressaltar que as novas formas de manifestações não foram suficientes para garantir a liberdade e expressão de muitos dos artistas no território. Oiticica relatou à Lygia Clark — que se encontrava em Paris — o quão difícil estavam as coisas no Brasil¹³⁵. O artista brasileiro, portanto, partiria para Londres dias antes da instauração do AI-5, retornando para seu país, efetivamente, somente ao final da década de 1970, após um longo período em Nova York.

Durante sua temporada londrina, Oiticica conviveu com diversos artistas e circulou em espaços institucionais, para além da Whitechapel Gallery. Antes mesmo de sua mostra individual, em 1969, algumas de suas obras já haviam estado em Londres, em exposições coletivas distintas, como a *Sounding Two* [1965], na galeria Signals, e depois a *Young Brazilian Art* e *Six Latin American Countries* — respectivamente no espaço da Embaixada Brasileira e na The Lively Midland Group Gallery, em 1968.

Ressalta-se que a mostra individual de Oiticica estava programada para ocorrer inicialmente na Signals. Porém, com o fechamento da galeria, durante a exibição da artista Mira Schendel, em 1966, sua exposição foi realocada para a Whitechapel Gallery.¹³⁶ Essa, por sua vez, já era uma galeria consagrada no cenário artístico, conhecida pelo engajamento político e por abrigar importantes exposições como, *This is*

¹³³ FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 edições, 2019, p.9.

¹³⁴ Ibid., p.11.

¹³⁵ CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.92.

¹³⁶ MEDALLA, David. Recollection. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007, p. 84.

Tomorrow [1956] do Independent Group, além de retrospectivas dedicadas a *Jackson Pollock* [1958] e a *Robert Rauschenberg* [1964].¹³⁷

A chegada de Oiticica à nova galeria não só coincidia com a troca de direção — que passava de Bryan Robertson para Mark Glazebrook — como propunha algo distinto de tudo que já havia sido exposto naquele espaço. Para Brett, a exposição do artista foi “um dos mais audaciosos eventos em artes visuais nos anos 1960 e 1970 em Londres”¹³⁸. Apesar disso, a recepção de sua obra dividiu as opiniões na época, sendo incompreendida por parte da crítica londrina.

A autora Maria de Fátima Morethy Couto explica que a importância atribuída a “Whitechapel Experience” pela crítica internacional foi um processo construído e ocorreu, em grande medida, somente após a morte do artista, em 1980. Nas palavras da autora, a “maioria dos artigos compara — de modo negativo — a exposição de Oiticica a outras em curso na época, em Londres (Alexander Calder, Anthony Caro, Jann Haworth e Derek Jarman), ou mesmo em Bruxelas (Soto)”¹³⁹.

Edwin Mullins, do jornal *Sunday Telegraph*, menciona que trocaria facilmente o jogo de ambientes expostos, por uma “praia real, uma cama real, árvores reais”.¹⁴⁰ De modo similar, Nigel Gosling do *Observer*, relata que a exposição do artista era “muito fraca para nos tirar de nosso cotidiano materialista”; e continua ao dizer que o *Éden* mais se assemelhava a “um bloco de luxo do que a uma tenda armada em areia emprestada”¹⁴¹. Porém, segundo Brett, “os dois últimos críticos viram a obra de forma meramente literal e ficaram decepcionados por seu fracasso em equiparar-se ao *mundo real*”¹⁴². Essa leitura, porém, estava bem distante da intenção de Oiticica.

Ainda sobre a recepção da *Whitechapel Experience*, deve-se resgatar, como mencionado no início do capítulo, que o programa *Late Night Line-up*, da BBC2, transmitiu na televisão britânica a abertura da exposição, por cerca de trinta minutos. Somada a essa questão, reforça-se que a exposição de Oiticica circulou dentro de outros

¹³⁷ As exposições e cronologias estão disponíveis na página da galeria Whitechapel Gallery. Disponível em: [<https://www.whitechapelgallery.org/about/history/exhibitions-1901-2020/>].

¹³⁸ BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Guy Brett; trad. Renato Resende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p.42.

¹³⁹ COUTO, Maria de Fatima Morethy. “The Whitechapel experiment”, o projeto *Éden* e a busca por uma experiência afetiva total. *ARS (São Paulo)*, v. 15, n. 30, p.123, 2017.

¹⁴⁰ APHO 0807/69 [*This Other - and unnecessary - Eden by Edwin Mullins 09/03/1969*].

¹⁴¹ APHO 0808/69 [*Lotus - Land, East London by Nigel Gosling 09/03/1969*]

¹⁴² BRETT, Guy, op. cit, p.47.

recintos como, por exemplo, na comunidade estudantil de arquitetura. A este respeito, averiguou-se, através de uma carta redigida pela *Portsmouth architectural student's Society* à Oiticica, o conhecimento da exposição do artista e um convite para uma possível colaboração entre ele e os alunos¹⁴³.

O deslocamento realizado acerca da recepção de Oiticica não é gratuito. Penso que não seria disparatado supor que Koolhaas tivesse se deparado com a obra de Oiticica em algum momento, entre os anos de 1968 e 1969. Considerando a hipótese sobre esse encontro, talvez pudéssemos especular que durante seu período de aluno de arquitetura na AA, Koolhaas teria lido uma crítica no jornal, assistido o programa televisivo, ou ainda ter ido visitar a exposição. No entanto, suponho que a última opção seria a mais aceitável, uma vez que o arquiteto menciona que frequentava o circuito de arte londrino como, por exemplo, a Hayward Gallery. No caso desta, o arquiteto comenta que lembra até mesmo da abertura do espaço, em 1968, e das radicais exposições que a galeria abrigaria.¹⁴⁴

Nesse sentido, se o arquiteto tivesse ido à *Whitechapel Experience*, teria feito uma associação entre o espaço e a arquitetura hippie que detestava? Retiraria os sapatos ao adentrar o *Éden*? — provavelmente não. Teria se interessado nos *Relevos Espaciais* e nos *Núcleos*, devido à influência construtivista presente na obra? Ou atentaria às estruturas *célulares* dos *Nimbos*, na sua potencialidade de gerar novos comportamentos e espaços? Algo reverberando as *células* de Mikhail Okhitovich?

Independente da resposta, o campo é apenas especulativo e, em certa medida, secundário. Uma vez que as relações do diálogo se ampliam e se entrelaçam a partir do espaço produzido pelas próprias obras realizadas por Oiticica e Koolhaas; no caso desta primeira parte, entre o *Éden* e o *Exodus*. Desse modo, talvez fosse mais significativo retomar as obras e pontuar sucintamente seus desdobramentos diretos.

Em relação a Oiticica, o artista relatou ao diretor Luís Carlos Saldanha que sua obra se encontrava “no outono dela mesmo”, pois os *nimbos* não haviam “crescido” como o esperado. A obra, na sua visão, carecia de “ar” ou “terra” para se expandir e

¹⁴³ APHO 1529/69-a [Convite para exposição 27/04/1969]

¹⁴⁴ OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevista: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p.88.

multiplicar.¹⁴⁵ Contudo, sua obra se multiplicaria, adiante, em dois contextos distintos. Primeiramente, na Universidade de Sussex, por meio da obra *Barracão n.1*, em 1969, e, em seguida, na exposição coletiva *Information*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1970, com a obra *Barracão n.2*. Nesta, os *ninbos* se desenvolveriam verticalmente.

No que se refere a Koolhaas, o arquiteto menciona que se esquivou de confronto direto com Peter Cook, em seus últimos anos de estudo, em decorrência a uma bolsa para finalizar seus estudos nos Estado Unidos.¹⁴⁶ Nesse sentido, *Exodus*, embora estivesse no contexto londrino, não foi totalmente desenvolvido em Londres. De forma mais explícita, seria possível ainda identificar diversos fragmentos do *Exodus*, em um futuro projeto desenvolvido pelo OMA, intitulado, *O Centro do Ovo de Colombo* [1973].

Isto posto, é notável observar que ambos os autores, assim como suas obras, alcançariam, em algum momento, a cidade de Nova York, na década de 1970. Em grande medida *Éden* se desdobrando na exposição coletiva *Information* [1970] e *Exodus* antecipando a fase dos projetos teóricos, realizado pelo escritório OMA. Faz-se necessário, portanto, modificar o *locus* do diálogo entre Oiticica e Koolhaas, abandonando as propostas dos paraísos londrinos em direção aos delírios nova-iorquinos.

¹⁴⁵ APHO 0694/69 [*Carta para Luís Carlos Saldanha 24/03/1969*], p.1.

¹⁴⁶ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.2, avril.1985.

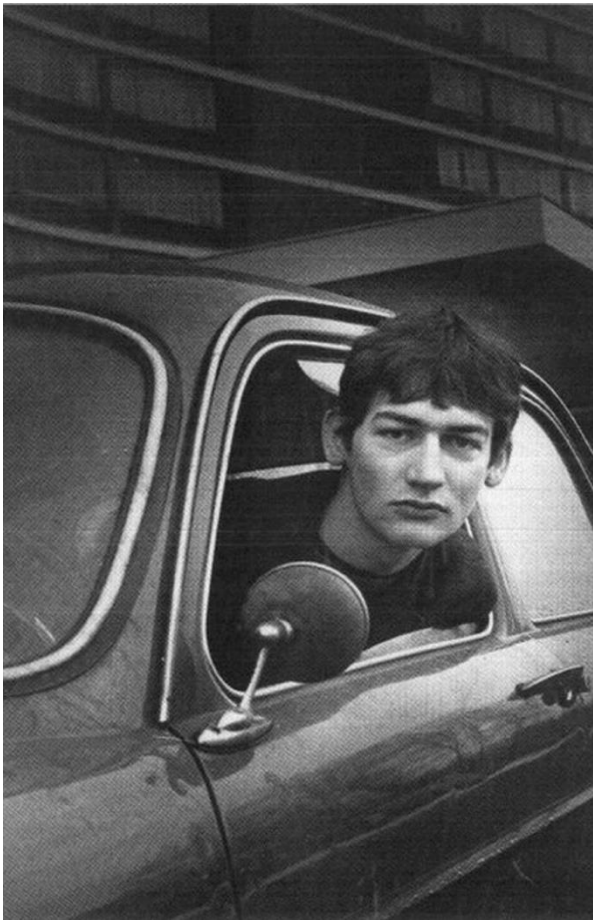


Figura 21.
Rem Koolhaas.
[s.d].



Figura 22.
Hélio Oiticica em Londres [1969].
APHO 2169/69.

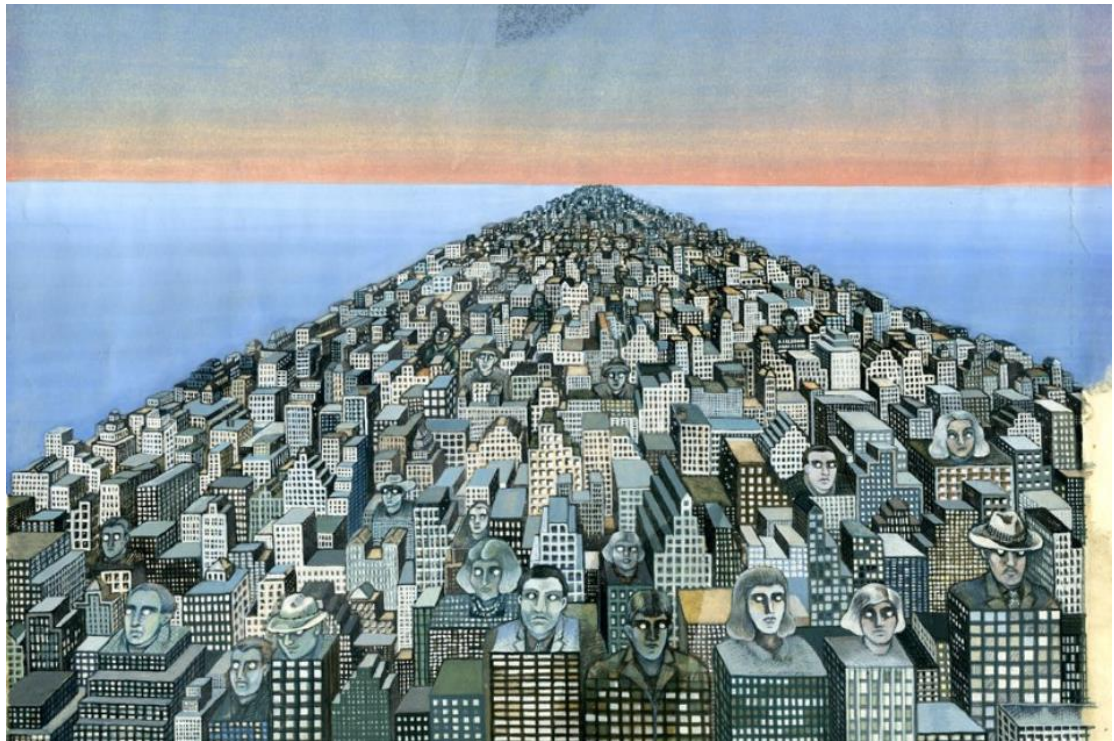


Figura 23.
Madelon Vriesendorp.
Flagrant Délit – Background da animação [1979].
© Museum of Modern Art (MoMA).

PARTE II

Informando o delírio

Nova York combina a dádiva da privacidade com o excitamento da participação; e, mais que a maioria das comunidades densas, logra insular o indivíduo (se ele o quiser, e quase todo mundo quer ou precisa disso) contra tudo de enorme, violento e maravilhoso que acontece a cada minuto.¹⁴⁷

A descrição do escritor norte-americano Elwyn Brooks White, desenvolvida em seu texto *Aqui está Nova York* [1949], revela uma cidade que, já na metade do século XX, circunscreve múltiplas escalas do viver. Uma cidade que possibilita ao indivíduo desde experiências de solidão à agitação da multidão. Essa condição torna a ilha uma espécie de tubo de ensaio das relações humanas.

Quase trinta anos após a publicação do texto de E. B. White, a passagem concatena dois discursos acerca da mesma cidade, realizados por um artista brasileiro e um arquiteto holandês. Suas obras, desenvolvidas durante a década de 1970, tangenciavam também a escala entre o particular e o coletivo, porém de pontos de vista distintos. Refiro-me a Hélio Oiticica e Rem Koolhaas, personagens do diálogo aqui desenvolvido.

Nesse sentido, Manhattan, para Koolhaas, era um “fábrica de experiências criadas pelo homem”, na qual “a investigação e o teste de um estilo de vida metropolitano com sua respectiva arquitetura podiam se dar como uma experiência coletiva”¹⁴⁸. De modo similar, “NEW YORK CITY”, para Oiticica, era “a super-comunidade ‘média’-cosmo: voltar-lhe as costas e voltar ao campo é abdicar e querer/aspirar a uma fragmentação

¹⁴⁷ WHITE, E. B. *Aqui está Nova York*, trad. Ruy Castro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.22.

¹⁴⁸ KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.26.

desnecessária e conservadora”¹⁴⁹. No entanto, ainda que a cidade se tornasse uma questão de confluência em seus discursos, é preciso estabelecer uma importante diferenciação.

Para o artista, a cidade é um campo para o desenvolvimento de sua obra, ao passo que para o arquiteto é o próprio objeto de sua análise. Koolhaas apreendeu a ilha de Manhattan através da matéria construída, em especial a malha-urbana e a arquitetura. Ali, cada quarteirão correspondia a uma nova cidade e cada edifício a um empilhamento de mundos. Oiticica, por sua vez, envolveu-se na dinâmica para além da arquitetura dos edifícios, propondo novas estruturas em meios aos parques, ocupando ruas e metrô, e reinventando o próprio espaço interior dos edifícios e instituições.

Desse modo, Nova York se apresentou no horizonte como um local para serem desenvolvidas as questões que diziam respeito a eles no momento. Um laboratório para as investigações, não só de Oiticica e de Koolhaas, como para muitos outros artistas. O período em si reúne uma vasta e complexa bibliografia que demandaria um estudo à parte para compreender o panorama geral, bem como para contemplar o recorte individual das figuras centrais. Apesar disso, é possível tangenciar determinados pontos que entrelaçam e adicionam novas camadas à discussão aqui desenvolvida.

Há três frentes referentes a esse período que são capazes de desencadear discussões imediatas. O primeiro diz respeito à chegada do artista e do arquiteto na cidade — momento que se relaciona às experiências prévias desenvolvidas em Londres. O segundo está relacionado à produção desenvolvida naquele decênio, que culminaria na aspiração de dois livros-obras — mas que em apenas um dos casos foi finalizada e publicada. Por fim, o terceiro, mas não menos significativo, o atravessamento de experiências e personagens que são comuns a ambos.

Dentre as possibilidades, considero que a primeira seja a mais singular por desencadear uma discussão que envolve a ambiguidade entre o espaço coletivo e o espaço privado. Essa questão permearia a produção de Koolhaas e Oiticica ao longo daquele período e se encontrava no cerne da cidade, segundo os escritos de E. B. White. Em suas palavras, Nova York é “literalmente um composto de dezenas de milhares de pequenas unidades suburbanas”¹⁵⁰.

¹⁴⁹ ACERVO PROJETO HO (APHO) 0194/73 [*Mundo Abrigo 16/06/1973*], p.9.

¹⁵⁰ WHITE, E. B. *Aqui está Nova York*, trad. Ruy Castro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.34.

Diante disso, as experiências que inauguram as produções de Koolhaas e de Oiticica em Nova York são os projetos para o *Centro do Ovo de Colombo* e a *Cidade do Globo Cativo*, no caso do arquiteto, e o projeto *Barracão n.2*, referido também como *Ninbos*, no caso do artista. Propostas estas que, embora não relacionem formal e conceitualmente entre si, permitem explorar modos particulares de compreender uma dimensão coletiva. Adentra-se, então, o período nova-iorquino, a partir de duas condições distintas, porém adjacentes: a concepção de um *ovo* e a construção de um *ninbo*.

O Centro do Ovo de Colombo a Cidade do Globo Cativo

Se em *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura* foram os camponeses de *Angelus* retirados de seus contextos pictóricos, no *Centro do Ovo de Colombo* seria a *Jangada de Medusa* de Théodore Géricault, que vislumbraria a metrópole de Manhattan. De acordo com o projeto, o entusiasmo misturado à agonia daqueles presentes na jangada se devia a uma “reverberação de otimismo”¹⁵¹ produzido por um novo monumento na ilha: *Ovo de Colombo*. Desse modo, a própria base da jangada se alterava, assumindo a geometria de um quarteirão de Manhattan.

A nova proposta à beira do Rio East foi um projeto teórico para a renovação urbana da cidade desenvolvido pelo OMA no ano de 1973. Creditado a Elia e Zoe Zenghelis, o *Centro do Ovo de Colombo* ilustra o segundo projeto realizado pelo OMA, na década de 1970, acerca de Manhattan. O primeiro, concebido um ano antes, atribuído à Koolhaas e Zoe Zenghelis, intitula-se a *Cidade do globo cativo* — projeto diretamente relacionado ao *Centro do Ovo de Colombo*, configurando uma espécie de predecessor da proposta, juntamente à *Exodus*.¹⁵²

¹⁵¹ THE EGG OF COLUMBUS CENTER. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.334-335, mai.1977.

¹⁵² THE DISCOVERY OF MANHATTANISM. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.330, mai.1977.

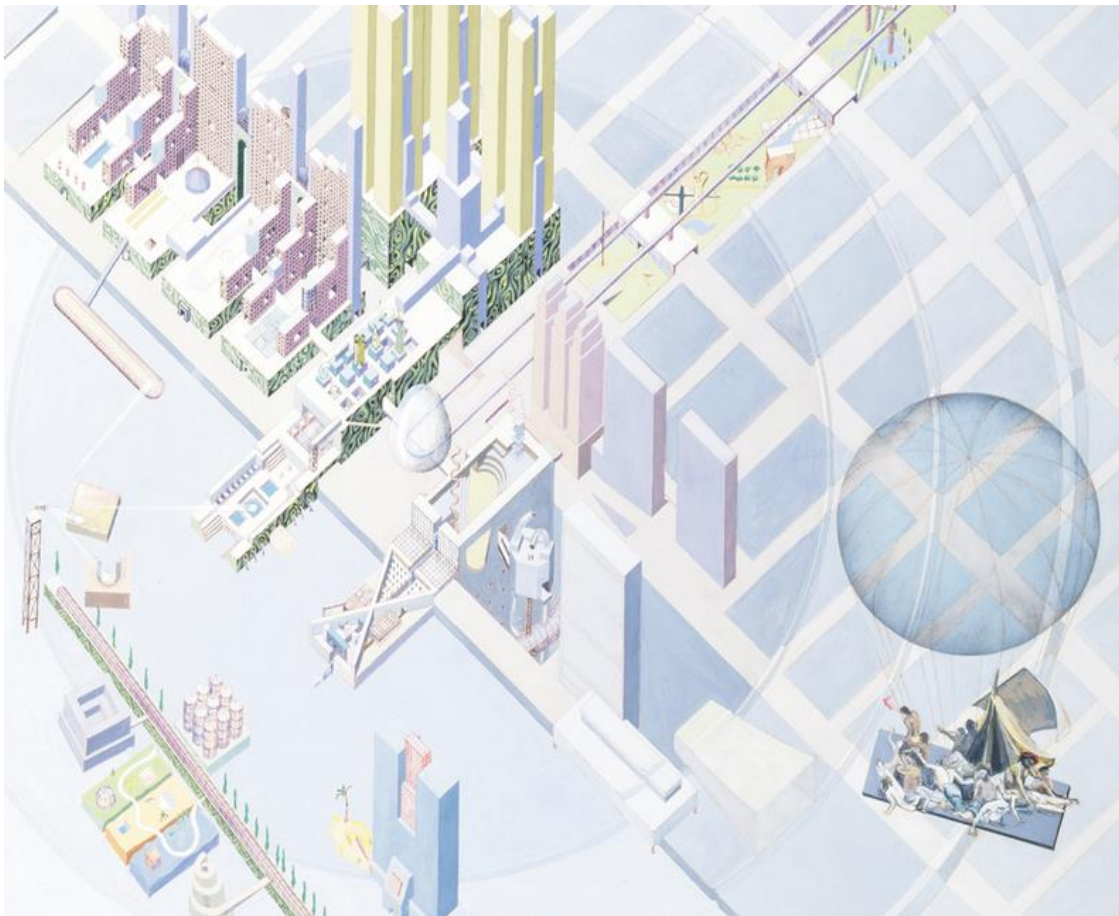


Figura 24.
Zoe Zenghelis (OMA).
O Centro do Ovo de Colombo: chegada da jangada [1973].
ArtForum Magazine.

Koolhaas menciona que *a Cidade do globo cativo* foi a primeira “aproximação intuitiva da arquitetura de Manhattan”¹⁵³. O projeto revelava uma cidade conceitual, na qual cada quarteirão se tornava um território independente e exagerado do “inconsciente da metrópole”. Seria como a “capital do Ego” em que “cada ciência ou mania” teria sua própria área¹⁵⁴, como um laboratório independente em que se ergueriam ideologias em forma de grandes torres.

Segundo a descrição do projeto, “todos os institutos juntos formam uma enorme incubadora para o próprio mundo, eles estão se reproduzindo no globo”¹⁵⁵. Deve-se mencionar que cada torre estava atrelada às próprias referências projetuais do OMA, que, por sua vez, serão abordadas em uma seção à frente. Pertinente para a proposta do *Centro do Ovo de Colombo* é que a *Cidade do Globo cativo* se transformava em uma das novas arquiteturas desta renovação urbana, a própria de *Escola de arquitetura*.

Sumariamente, a proposta consiste em um conjunto de novos espaços para a cidade, em que áreas elaboradas para o *Exodus*, assim como novos equipamentos, se adaptariam à malha urbana. No que se diz a respeito a novas arquiteturas, o monumento em forma de *Ovo* marcava a centralidade do projeto. Ao seu lado, havia a *Escola de arquitetura* e um jardim ou área aberta para a experimentação de novas construções. São descritos, ainda, uma biblioteca de vidro, entrelaçada às torres de escritório e, por fim, um equipamento de uso misto envolvendo programas residenciais, comerciais e recreativos.¹⁵⁶

Em relação às áreas transportadas do *Exodus*, observa-se o *Parque das Agressões*, os *banheiros* e o *Instituto de Emergência Biológicas* localizados no perímetro mais próximo ao monumento. E, flutuando no Rio East, estão o *Parque dos quatros elementos* e a *Praça das artes*, como se estacionados esperassem por uma vaga na nova cidade. Contudo, dentre os espaços existentes no projeto, vou me ater a somente duas: a *Escola de arquitetura* e às residências dos edifícios de uso misto.

¹⁵³ THE CITY OF THE CAPTIVE GLOBE. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.331-333, mai.1977.

¹⁵⁴ Ibid.,

¹⁵⁵ Ibid.,

¹⁵⁶ THE EGG OF COLUMBUS CENTER. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.334-335, mai.1977.

Os apartamentos, por onde dou início, são descritos pelo projeto como espaços que acomodariam uma variedade de tipologias e habitações, desde *Villas Palladianas* à *comunas construtivistas*. O espaço interno era organizado, grosso modo, em áreas menores, de caráter privativo, e áreas maiores, comunitárias. Os espaços comunitários e, conseqüentemente, de convivências seriam banheiros, cozinhas, teatros, cavernas e até mesmo miniaturas de aeroportos. O projeto descreve que “de família em família, de grupo em grupo, esses duplos volumes (buracos escavados no bloco) são o epicentro, símbolo e expressão de uma multiplicidade de estilos de vida”¹⁵⁷.



Figura 25. OMA*. *O Centro do Ovo de Colombo: Edifício de uso misto* [1975].
© 2023 Rem Koolhaas.

¹⁵⁷ THE EGG OF COLUMBUS CENTER. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.337, mai.1977.

No que concerne à *Escola*, igualmente à *Cidade do globo cativo*, o espaço seria uma “incubadora de ideologias”. Ao todo, quinze territórios do *Globo* seriam transformados em “vazios” ou “Studio” — ateliês de projeto — nos quais “leis indesejáveis eram temporariamente suspensas”. Às propostas dos alunos caberia preencher esses “vazios”, mas o grau de sucesso de suas experimentações poderia variar: “às vezes, eles se elevam acima do teto do edifício, às vezes, desabam”, cedendo o lugar para novas experiências.¹⁵⁸

Destaca-se que nesses espaços se evidencia determinada experimentação associada a um espaço coletivo e de convívio heterogêneo. Ainda assim, tal condição de experimentação e coletividade, por meio de uma arquitetura vertical, constitui uma das premissas que atravessam não só o projeto do *Centro do Ovo de Colombo*, como outros realizados para a ilha de Manhattan, entre os anos de 1972-1976.

O que resta saber sobre o projeto é o estado dos sobreviventes da Jangada, que teriam avistado uma promessa de metrópole, em 1973. Koolhaas aponta que a Jangada se transformaria em uma escultura pública flutuante, tornando-se um “símbolo das agonias metropolitanas de Manhattan — provando a necessidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de fuga”¹⁵⁹. Tempos depois, a escultura colidiria com um segundo elemento: a *balsa dos construtivistas*. O choque entre o “pessimismo” da Jangada e o “otimismo” da balsa, segundo o arquiteto, acarretaria a destruição da primeira. Nas palavras do arquiteto, “o aço da piscina fende o plástico da escultura como uma faca cortando manteiga”¹⁶⁰.

Aqui reside a condição metropolitana para Koolhaas: o embate ou paradoxo entre o pragmatismo e a fantasia. Nesse sentido, embora a matéria densa e racional daquilo que já existe prevaleça, a fantasia e a artificialidade não deixam de ser um dos componentes da metrópole, flutuando nas águas de seu inconsciente. Essa combinação, segundo o historiador Adrián Gorelik, constitui um “eixo fundamental” na apresentação de Koolhaas acerca de sua teoria sobre Manhattan, como “em seu próprio modo de proceder”.¹⁶¹

¹⁵⁸ THE EGG OF COLUMBUS CENTER. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.337, mai.1977.

¹⁵⁹ KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.342.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p.348.

¹⁶¹ GORELIK, Adrián. *Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York*. In: KOOLHAAS, Rem, op.cit., p.15.

Os Ninhos

Deslocada do interior do catálogo da *Whitechapel Experience*, a imagem da *camabólide Apocalipopótese* reapareceu, um ano depois, no interior de um segundo catálogo. Este referente à mostra coletiva realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1970, intitulada *Information*. A imagem da obra de Oiticica, juntamente com um texto, anunciava sua nova proposta para a exposição: o projeto *Barracão n.2* — também denominado *Ninhos*.

Após a experiência londrina, o artista estava convicto sobre os caminhos a serem seguidos com sua obra. Se o *Éden* representa um tipo de anteprojetado para o espaço do “*crelazer*”, o próximo passo seria a construção de um “recinto do *crelazer*”.¹⁶² Este se desenvolveria através do *projeto Barracão* e, posteriormente, a partir da “criação de verdadeiras arquiteturas e jardins — “espaços de permanência”, intimamente ligados às “novas possibilidades de deslocamento”.¹⁶³

Para o artista, o *Barracão* era uma “estrutura transformável segundo as atividades experimentais de um determinado grupo ou mesmo de um indivíduo”, e não deveria ser reduzida a uma “arquitetura experimental”.¹⁶⁴ Seu desejo era materializar a obra no Brasil, mas Oiticica se preocupava com a viabilidade da construção devido ao aumento da repressão no país. Ainda assim, o artista buscou dar forma ao seu projeto, primeiramente, em Sussex com a *célula Barracão n.1* e, em seguida, na *Information*.

No contexto nova-iorquino, as seis células dos *Ninhos*, dispostas na Whitechapel Gallery, multiplicaram-se em vinte e oito. As novas estruturas estavam reunidas em três diferentes níveis e distribuídas de modo a formar uma circulação central cruciforme. O primeiro e segundo nível contavam, cada um, com doze unidades e o terceiro, com outras quatro, acrescido de um tablado, como uma “área comunitária aberta”. O acesso às diferentes alturas advinha de duas escadas laterais fixas, assim como algumas pequenas escadas móveis.¹⁶⁵ Suponho que a estrutura total poderia ser formalmente comparada a um pequeno edifício.

¹⁶² APHO 0694/69 [Carta para Luís Carlos Saldanha 24/03/1969], p.2.

¹⁶³ APHO 0486/69 [The senses pointing towards a new transformation 18/06/1969], p.5.

¹⁶⁴ APHO 0194/73, p.9

¹⁶⁵ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES IMAGE DATABASE (MAID) Arch.219 [Hélio Oiticica, plan for barracao experiment 2 1970]. Disponível em: [https://maid.moma.org/?_ga=2.240199173.722292178.1689890971153478524.1678311101#/list?searchKeyword=oiticica].



Figura 26. Exposição *Information. Barracão n.2* [1970]. Filme fotográfico do artista. APHO 1964/70.

Segundo os desenhos e anotações de Oiticica, cada célula tinha a dimensão de aproximadamente 2 x 1 x 1,2 m. A cobertura e base da estrutura eram em chapa de compensado, e o revestimento externo, em juta grossa. Para o interior foi indicada a colocação de uma lâmina metálica na parte superior de cada unidade, assim como um colchonete, algumas folhagens e luzes coloridas.¹⁶⁶ Ainda que as fotografias de época evidenciem o uso de algumas lâmpadas, não se pode afirmar quanto ao uso de cor, devido ao fato de o suporte documental estar em preto e branco.

Através das imagens documentais, observa-se uma profusão de pessoas presentes no interior e exterior da estrutura. Oiticica mencionou à Lygia Clark sua surpresa em relação ao número de participantes na obra, e como a experiência foi incrível.¹⁶⁷ Relatou, ainda, em uma entrevista, a maior ação participativa já observada em suas obras, em suas palavras: “levaram Abby Rockefeller para olhar os ninhos; aí, quando abriram, tinham um casal trepando lá dentro; esse foi o máximo que eu já vi, em participação, e foi um escândalo”¹⁶⁸.

A estrutura proposta por Oiticica, para a ocasião, alterava as relações entre o espaço privado, coletivo e público. Isso porque, propunha, no interior de um espaço institucional, um espaço comunitário, formado por unidades particulares. Um dos primeiros a apontar a singular condição espacial criada pela obra do artista brasileiro, foi o artista norte-americano Vito Acconci. Este também participava da mostra com o seu trabalho *Service Area*. Em seu depoimento, presente no filme *Héliophonía* [2002], de Marcos Bonisson, Acconci diz:

Eu adorei o projeto dele. O trabalho estava no centro do museu e havia um espaço para as pessoas. Isso era muito raro naquela época. Ninguém havia pensado nisso em termos de arte, ninguém havia pensado num espaço para as pessoas. Ele estava fazendo esses pequenos compartimentos, cápsulas, ninhos, onde as pessoas podiam ficar. Havia espaços no meio deste espaço público que podiam ser espaços privados. Podia haver espaço para uma ou duas pessoas. Eu penso que desde muito cedo ele tinha uma noção muito interessante de espaço público que não era somente para um grande número de pessoas. Era um composto de espaços privados. Seu trabalho era intensamente sobre conjunto de privacidades. Você podia ter um

¹⁶⁶ THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES IMAGE DATABASE (MAID) Arch.219 [*Hélio Oiticica, plan for barracao experiment 2 1970*]. Disponível em: [https://maid.moma.org/?_ga=2.240199173.722292178.1689890971153478524.1678311101#/list?searchKeyword=oiticica].

¹⁶⁷ CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.160.

¹⁶⁸ GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.271.

contato social, uma relação. O trabalho dele parecia ser imensamente sobre relações entre pessoas, mesmo antes do meu ser.¹⁶⁹

A fala de Acconci revela diversos aspectos presentes na proposição de Oiticica. Duas delas, a meu ver, são fundamentais. A primeira é uma antecipação presente na obra do artista em relação à arte como espaço de socialização. Essa ação se tornaria evidente no campo na década de 1980, embora outros artistas já o fizessem naquele momento. E, a segunda, foi a inauguração de um modo distinto de compreender o espaço público. Nesse sentido, o crítico Guilherme Wisnik, ao discorrer sobre depoimento de Acconci, diz que a obra de Oiticica provocou um “curto-circuito [...] entre as esferas pública e privada”. Na visão do crítico, o espaço público, proposto pelo artista não era “genericamente aberto a todos, como um parque ou uma praça, mas de um composto heterogêneo formado por unidades privadas”¹⁷⁰.

Somada à particularidade articulada na proposição de Oiticica, frisa-se a importância do evento em si para a discussão da arte contemporânea. No texto curatorial da mostra, Kynaston L. McShine escreve que a *Information* reunia um grupo de artistas que ampliavam e desafiavam as definições artísticas da época. A mostra era, segundo seu texto, “uma introdução ao trabalho do qual provavelmente surgirão muitas das preocupações estéticas dos anos 70”¹⁷¹. No entanto, nem todos estavam de acordo com o impacto do evento. Em umas das críticas, publicada pelo jornal *New York Times*, diz-se que a exposição era um “disparate absoluto”, um “escândalo intelectual”.¹⁷²

Apesar disso, não se pode deixar de reconhecer o conjunto de artistas e obras que estavam reunidos ali. O momento contava, por exemplo, com obras de Sol LeWitt, Dan Graham, Joseph Kosuth e, ainda, obras de artistas brasileiros como Cildo Meireles e Artur Barrio e Guilherme Magalhães Vaz. Dentre os mais de 150 artistas presentes, somente três receberam um grande espaço para exibição, como é informado em uma correspondência do MoMA à Oiticica: ele, Joseph Beuys e o Grupo Frontera.¹⁷³ Isso confirma, de certo modo, a importância das proposições do artista brasileiro naquele momento.

¹⁶⁹ apud BONISSON, Marcos. *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): experiência no campo ampliado*. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGCA-UFF, 2013, p.49.

¹⁷⁰ WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP, 2012, p.80.

¹⁷¹ MCSHINE, Kynaston. *Information*. The Museum of Modern Art (MoMA). Nova York, 1970. Catálogo de exposição.

¹⁷² APHO 1884/70 [*Miracles, Information, Recommended Reading 12/07/1970*].

¹⁷³ APHO 1349/70 [*Carta de Kynaston L. McShine 14/03/1970*].

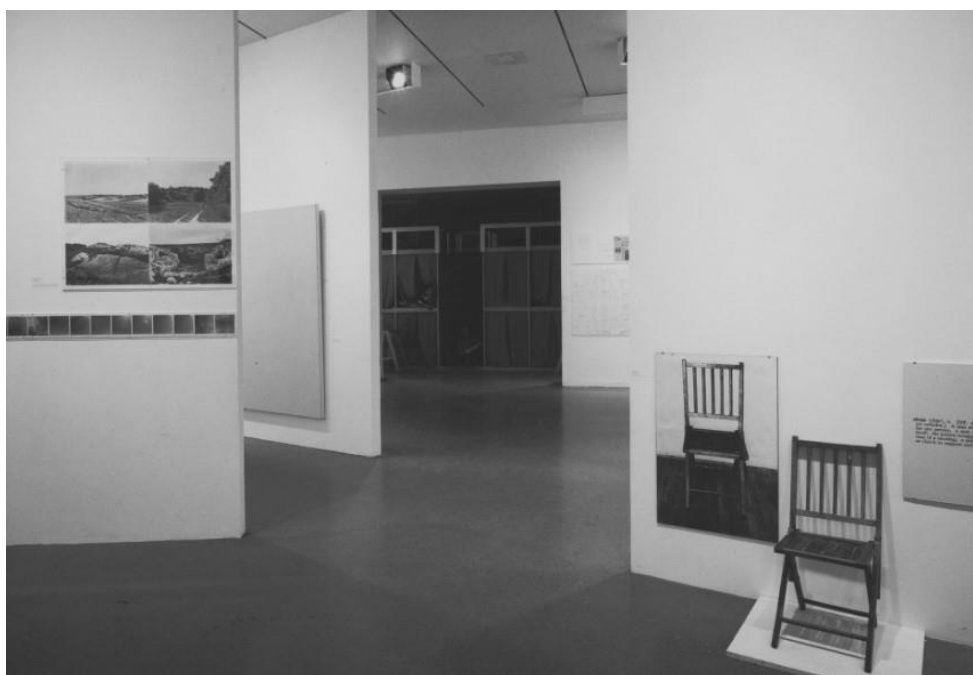


Figura 27. Exposição *Information* [1970]. Fotografia de James Mathews.
© Museum of Modern Art (MoMA).

Por último, ressalta-se que McShine pediria a Oiticica a construção de um de seus antigos ambientes. Em uma das correspondências, o curador diria, sem desvios: “THINK TROPICALIA”¹⁷⁴. Suponho que fosse esse um dos motivos para o texto do artista no catálogo começar com a seguinte provocação: “não estou aqui representando o brasil, nem representando mais nada: as ideias de representar-representação-etc, acabaram” e continua, “tropicália foi uma tentativa de criar uma face sintética do brasil: [...], mas não estou mais interessado nisso → as conquistas da tropicália foram individuais”¹⁷⁵.

Nesse sentido, as palavras de Oiticica apenas reforçavam a direção em que ele conduziria sua arte a partir daquele momento. Esta se aproximava de uma nova dimensão comportamental e coletiva, ao mesmo tempo em que rejeitava as imagens preconcebidas de sua obra. O artista encerra sua participação no catálogo sem nunca mencionar o nome ou exibir uma imagem de sua nova obra. Ele apenas afirma que sua proposição era “um plano para ser expandido, *gr o o o σω*.”¹⁷⁶

¹⁷⁴ APHO 1351/70 [*Telegrama de Kynaston L. McShine para HO 01/03/1970*].

¹⁷⁵ MCSHINE, Kynaston. *Information*. The Museum of Modern Art (MoMA). Nova York, 1970, p.103. Catálogo de exposição.

¹⁷⁶ *Ibid.*,

Concebendo a coletividade: do barracão ao arranha-céu

Conforme fora mencionado anteriormente, os projetos para o *Centro do Ovo de Colombo* e os *Ninhos* não apresentam, à primeira vista, uma correspondência formal ou conceitual, ainda que resgatassem proposições anteriores realizadas por seus autores em Londres. No entanto, após percorrer seus interiores, uma questão se torna visível em ambas as propostas. Refiro-me à relação entre os espaços coletivo e privado. Esta foi aventada no projeto do OMA, através dos edifícios de uso misto, mas assume, na obra de Oiticica, uma centralidade.

Em relação ao *Centro do Ovo de Colombo*, constatou-se, por meio do projeto dos edifícios, a existência de dois distintos espaços: os de caráter privativo e os de caráter coletivo. O último, vale ressaltar, era um agrupamento de espaços heteróclitos que expressariam “uma multiplicidade de estilos de vida”. Quanto aos *Ninhos*, foi dito que a obra inaugurou um outro modo de se compreender o espaço coletivo e, conseqüentemente, o espaço público, concebido por meio de um “conjunto de privacidades”.

Contudo, ainda que seja possível perceber uma condição de similitude entre as propostas, no que diz respeito à heterogeneidade presente nos espaços coletivos, ressalta-se que esses espaços se articulam distintamente. No *Barracão n.2*, a permeabilidade existente entre as células privadas e o conjunto coletivo é estabelecida pelos participantes e não pelo artista. Na proposta do OMA, por outro lado, o espaço destinado a uma coletividade não é uma consequência ou arranjo dos espaços privativos. A extensão entre as duas áreas, neste caso, é imposta pela própria arquitetura e não pelos seus usuários.

Suponho que a diferença identificada pode ser compreendida mediante às duas estruturas que os autores observavam para o desenvolvimento de suas propostas. Em certa medida, para a concepção do projeto *Barracão*, Oiticica resgatou determinadas condições presentes nas estruturas das favelas cariocas. Ao passo que Koolhaas investigou a condição metropolitana por meio de algumas experiências urbanas como, por exemplo, o fenômeno dos arranha-céus. Essas situações e suas particularidades serão abordadas individualmente.

Os escritos de Oiticica evidenciam que a concepção do projeto *Barracão* ocorreu através de seu convívio com a comunidade da Mangueira, e de discussões com um dos seus moradores, o passista Nildo. A proposição não seria uma construção autônoma, mas dependeria da estrutura do grupo que o habitasse e produzisse. Nas palavras do artista, o projeto era uma *estrutura-comportamento* no qual as pessoas “criariam suas próprias divisões e extensões, seu espaço, de acordo com a necessidade de lazer [...]”¹⁷⁷.

A intenção de Oiticica não era “imitar estrutura-espaço” de uma favela, nem mesmo sua imagem. Na sua visão, “isso seria burrice por não possuímos o tipo de experiência igual à do morador do morro”¹⁷⁸. No entanto, o artista buscava uma estrutura “semelhante”, pois o que o atraía nessas habitações era a “*ligação orgânica* entre as diversas partes funcionais no espaço interno-externo do mesmo”¹⁷⁹. Ou seja, a relação permeável e mutável das porções constituinte daquele ambiente.

Para além da experiência na *Information*, o projeto *Barracão* adquiriu novas camadas. Oiticica relacionou posteriormente a estrutura com a concepção de *aldeia global*, do teórico Marshall McLuhan, presente no livro *Understanding Media: The extension of man* [1964]. A autora Paola Berenstein Jacques aponta um paralelo existente entre a “escala da ideia de abrigar de McLuhan – corpo/vestimenta/habitação/cidade” com a progressão da obra do Oiticica.¹⁸⁰ Desse modo, o *Barracão*, para a última, seria “uma consequência natural do desenvolvimento das ideias já anunciadas desde os *Parangolés*”.¹⁸¹

Ainda que nos planos iniciais o Rio de Janeiro fosse o local ideal para desenvolvimento do *Barracão*, a cidade de Nova York figurava também como um horizonte possível para Oiticica, na medida em que a mutabilidade do contexto urbano era o que importava para o artista naquele momento. Em suas palavras, “reconhecer o *urbano* como experimentalmente mais apto a experiências-grupo é bem mais vital [...]”¹⁸². Isto posto, a crítica de arte Paula Braga afirma que ambas as cidades

¹⁷⁷ APHO 1664/69 [*Barracão ideia 01/01/1969*], p.1

¹⁷⁸ APHO 0194/73 [*Mundo Abrigo 16/06/1973*], p.9

¹⁷⁹ Ibid.,

¹⁸⁰ JACQUES, Paola. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p.126.

¹⁸¹ Ibid.,

¹⁸² APHO 0194/73, loc. cit.

apresentariam essa “situação experimental” e “estabeleceriam esse novo tipo de convívio grupal”.¹⁸³

Retomada a discussão em território nova-iorquino, Koolhaas também compreendia a importância da condição urbana, em especial a de Nova York. Na sua visão, Manhattan era “a pedra da Roseta do século XX”.¹⁸⁴ Era, ainda, uma cidade que se revelava como a chave para compreensão dos processos metropolitanos daquele período. Os projetos desenvolvidos pelo OMA, em conjunto com os seus escritos contidos em seu livro *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*, buscavam apreender o fenômeno metropolitano a partir da arquitetura e da cultura metropolitana. Estas duas se colidindo em experimentos como a retícula urbana de Manhattan, as construções dos arranha-céus, e ainda nos parques temáticos de Coney Island.

Sobre os arranha-céus, Koolhaas afirma que o primeiro teorema dessa construção anunciava uma nova estrutura capaz de sustentar numerosos planos horizontais e independentes, como uma “estante em que se emprateiram privacidades individuais”.¹⁸⁵ Passadas quase duas décadas, o teorema materializou no *Downtown Athletic Club* [1931]. Trata-se de um edifício que abrigava uma infinidade de programas em seu interior, desde bares até campos de golfe.

Contudo, o edifício se transformava em uma “incubadora” de determinada coletividade: masculina e solteira. Isso se comprova no fato de que a diretora do *Clube* anunciava o espaço como “ideal para homens livres de preocupações familiares e com condição de desfrutar a última palavra em matéria de vida luxuosa”¹⁸⁶. Em vista disso, Koolhaas afirma que estruturas como essa segregavam a humanidade em dois grupos: “a primeira, dos *metropolitanistas* [...], que usaram todo o potencial do *aparato de modernidade* para atingir níveis únicos de perfeição, a segunda, do resto da espécie humana comum”¹⁸⁷.

¹⁸³ BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2013, p.204.

¹⁸⁴ KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.26.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.109.

¹⁸⁶ apud KOOLHAAS, Rem, op. cit., p.109.

¹⁸⁷ KOOLHAAS, Rem, op. cit., p.187.

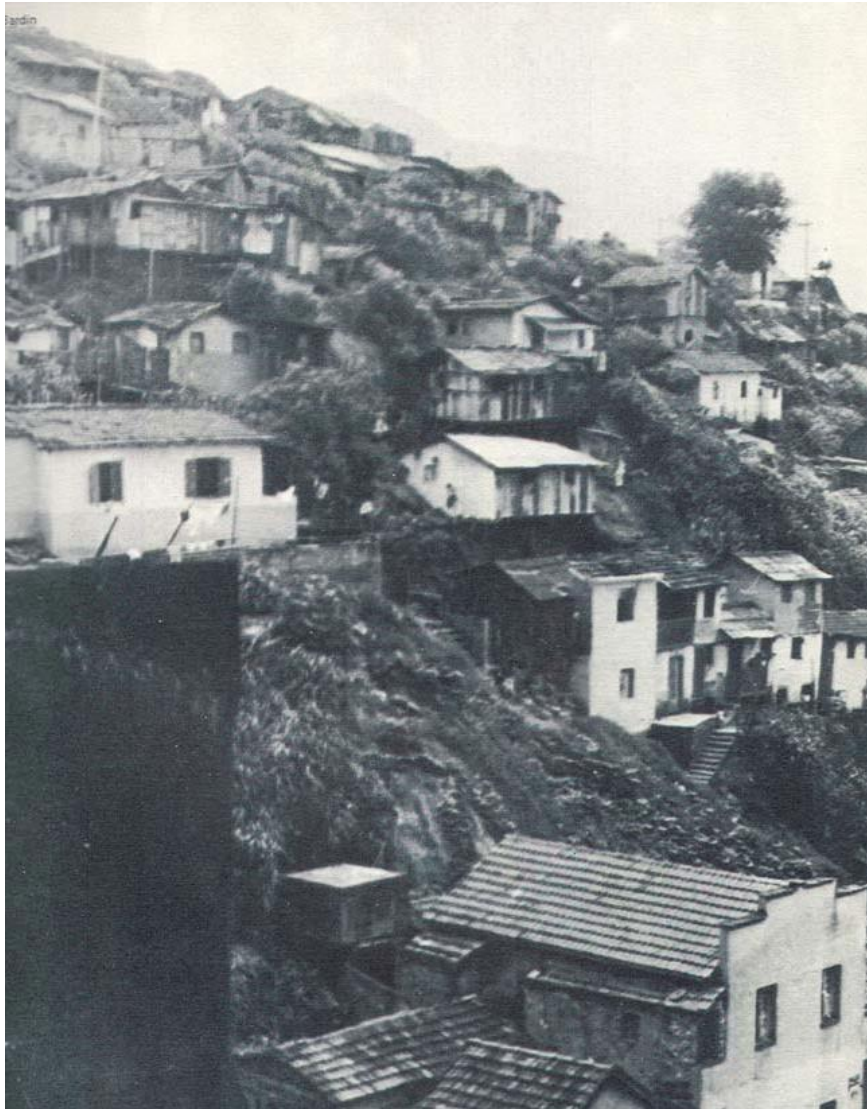


Figura 28.
Morro da Mangueira, na década de 1960.
Fotografia de Desdémone Bardin.
Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery.
APHO 2083/96

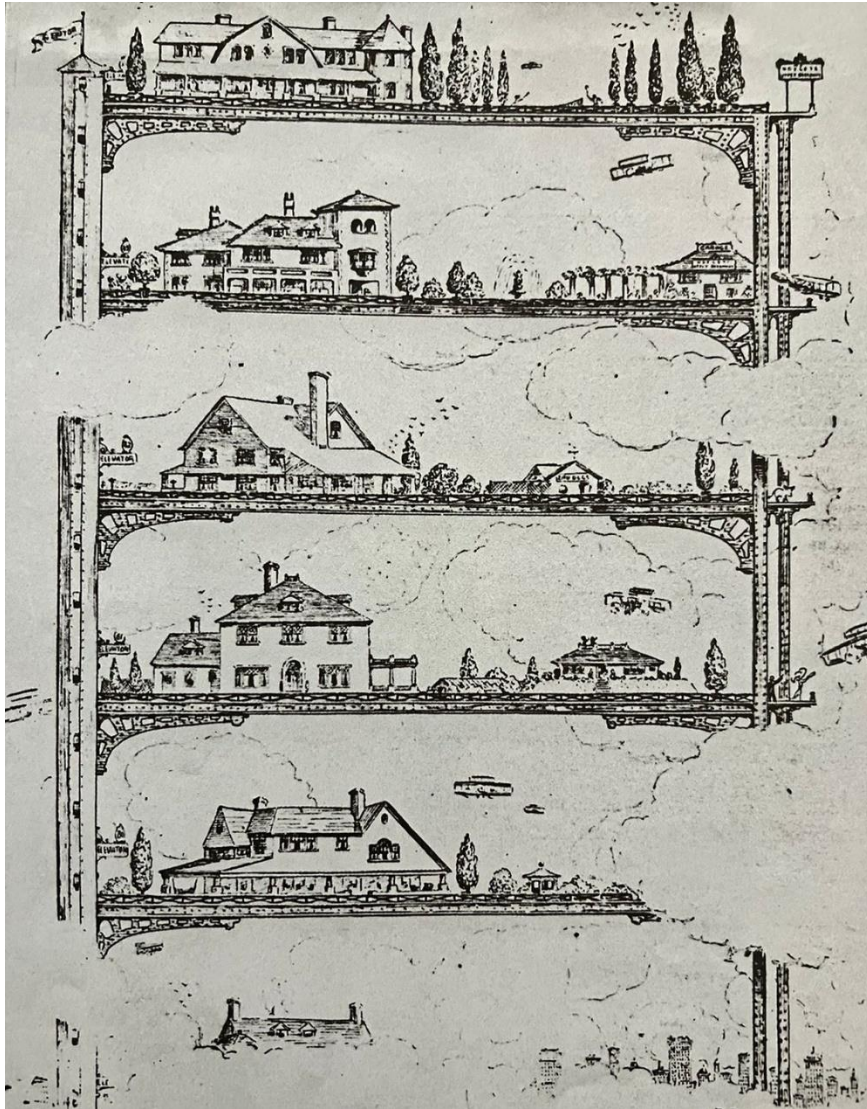


Figura 29.
Ilustração do Teorema do arranha-céu [1909].
KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para
Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.107.

O problema envolvendo o *Downtown Athletic Club*, na visão do arquiteto, é que o preço a se pagar por esse “narcisismo coletivo” seria a “esterilidade”.¹⁸⁸ Ainda assim, modelos similares se reproduziram em outras arquiteturas e grandes empreendimentos como, por exemplo, no *Complexo Rockefeller* [1939]. Embora Koolhaas tivesse consciência sobre as implicações dessas estruturas, ele avistaria uma possibilidade de investigar e projetar a nova metrópole contemporânea a partir delas.

Tendo isso em vista, seria possível estabelecer conjuntamente uma diferenciação fundamental acerca dos modos que Oiticica e Koolhaas compreendiam a questão da coletividade. Somado ao fato de ambos advirem de estruturas formal e socialmente distintas, presumo que — utilizando as palavras do arquiteto — Koolhaas investigava a questão, principalmente, por meio da produção dos “*metropolitanistas*”, enquanto Oiticica se apoiava na dinâmica do “resto da espécie humana comum”.

Não considero que dentre as perspectivas apresentadas uma fosse mais pertinente do que à outra. Elas seriam apenas modos à priori de abarcar determinada espacialidade coletiva. Arrisco a dizer que uma delas o faria através de um modelo linear e vertical, como nos arranha-céus, e a outra por meio de modelo orgânico e horizontal, como visto no *Barracão*. Esta suposição pode ser mais bem desenvolvida a partir dos conceitos de espacialização dos filósofos pós-estruturalista Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Nesse sentido, há dois modos de conjecturar as relações espaciais: através do *espaço estriado* e do *espaço liso*, também denominados *sedentário* e *nômade*. O primeiro seria marcado pelas relações métricas e homogêneas; um espaço delimitado que organiza e hierarquiza os corpos e a matéria. Nele as relações dominantes são aquelas instituídas pelo poder, normas e padrões. Ao passo que o segundo, *liso*, se desdobra em um espaço marcado pela experiência e pelos acontecimentos. Trata-se de um espaço aberto e heterogêneo, em que as relações preponderantes são aquelas do corpo e da ação livre, de um contínuo *devenir*.¹⁸⁹

Mesmo que distintas, convém ressaltar que essas espacialidades não se encontram em oposição. Para Deleuze e Guattari, elas somente existem devido às misturas

¹⁸⁸ KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.187.

¹⁸⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2*, vol.5. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

assimétricas e complexas que desenvolvem entre si.¹⁹⁰ Pertinente para a discussão aqui esboçada seria a ideia de que, para os filósofos, o campo artístico possui uma maior afinidade com a *espacialidade lisa*, ao passo que o campo arquitetônico possui maior afinidade com a *espacialidade estriada* — ou seja, espaço da métrica e do ordenamento.¹⁹¹

É possível, ainda, mobilizar para a discussão o pensamento do filósofo brasileiro Nelson Brissac Peixoto. De modo similar, Peixoto afirma que há “dois modos arquitetônicos complementares”: o que se “materializa na torre” e aquele que traduz em “outros tipos de construções, rasteiras próprias ao nomadismo”. No primeiro caso, a *torre* hierárquica “articula fragmentos que giram, a distâncias, em torno dela” — é um “modelo astronômico”. Na segunda situação, o “modelo terrestre” assume a ideia do “inacabado”, essa que não é sinônimo de “fragmentário”, e sim “ilimitado”.¹⁹²

Isto posto, penso que seja possível aproximar a *espacialidade lisa* — ou o *modelo terrestre* — da concepção do *Barracão*, assim como é possível aproximar a *espacialidade estriada* — o *modelo astronômico* — das estruturas dos arranha-céus. A despeito disso, pontua-se que embora os *Nimbos* propusessem uma espacialidade marcada pela experiência, a obra se materializou no interior e sob o fomento de uma instituição privada. Do mesmo modo, é imperativo reconhecer uma condição experimental nas estruturas dos primeiros arranha-céus, em especial no projeto para o *Centro do Ovo de Colombo*, visto que essa condição não se encontraria na arquitetura em si, mas em sua ausência — em seus “buracos escavados” e “vazios”.

Pondero, ainda, sobre a possibilidade de tensionar formal ou programaticamente ambas as estruturas, os *Nimbos* e os arranha-céus. No caso, seria uma aproximação morosa, em virtude de outros críticos não compactuarem do mesmo fascínio de Koolhaas acerca dessas estruturas. Para o historiador Manfredo Tafuri, por exemplo, o arranha-céu era a “expressão” e “instrumento” de uma economia capitalista avançada.¹⁹³ Essa perspectiva situaria esse tipo de arquitetura e os *Nimbos* em campos opostos, em virtude da obra de Oiticica se opor a qualquer tipo de lógica de dominação e poder.

¹⁹⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2*, vol.5. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2012, p.192.

¹⁹¹ Ibid., p.87.

¹⁹² PEIXOTO, Nelson Brissac. Distância - Arquitetura dos limites. In: _____. *Paisagens Urbanas*. 4.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p.364.

¹⁹³ apud GORELIK, Adrián. Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York. In: KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.19.

No entanto, a leitura de Koolhaas dos arranha-céus possibilita uma aproximação. Isso porque, é possível pensar, a nível programático, cada *célula* do *Barracão n.2* em correspondência com uma plataforma do arranha-céu, porém de modo radicalizado — já que cada participante se tornaria o arquiteto de sua própria célula. Nesse sentido, a independência entre as plataformas se flexibilizaria, transformando o arranha-céu em uma espécie de *Torre de Babel*. Porém, uma situação inversa também poderia suceder. A permeabilidade dos *Ninbos* poderia enrijecer, e seu crescimento espontâneo cessar, transformando a obra em uma mera composição estática de blocos. Talvez, o ponto central a ser colocado é que qualquer aproximação entre as estruturas acarreta uma desestabilização delas.

Uma vez apresentada a questão sobre a coletividade em Oiticica e Koolhaas, busca-se abordar outros aspectos e dimensões relacionadas às obras de ambos. Como já foi mencionado, contemplar quase uma década da produção nova-iorquina seria improvável, em decorrência da vasta produção dos autores ocorrer simultaneamente a um rico período de debate artístico e arquitetônico da cidade. Nesse sentido, avança-se com o diálogo através de duas temáticas correlatas referentes às experiências cotidianas e as imagéticas.

Manhattan-imagem

A chegada de Oiticica em Nova York, para a exposição *Information*, coincidiu com a notícia de que ele havia sido contemplado com uma bolsa da Fundação Guggenheim. Muitas foram as proposições desenvolvidas pelo artista naquele momento, de modo que sua produção escrita se tornou uma das mais importantes. Em relação a este período, a curadora e crítica de arte Lisette Lagnado Dwek aponta alguns aspectos desta trajetória que precisam ser destacados. A primeira diz respeito a um rompimento da ideia de “progressão” observada na obra do artista que, passa a assumir, em Nova York, o “ritmo da simultaneidade”.¹⁹⁴ A segunda, por sua vez, se relaciona com a migração de sua obra para um espaço público e urbano.¹⁹⁵

¹⁹⁴ DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p.137.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.140-142.

Dentre algumas das propostas realizadas por Oiticica podem ser citadas, por exemplo, as séries imagéticas, como *Agripina é ROMA-MANHATTAN* [1972] e as *COSMOCOCAS* [1973]; ou mesmo os planos para a construção de novos *penetráveis* no espaço público, intitulados de *Subterranean TROPICÁLIA PROJECTS* [1971] — obras que sinalizam a passagem descrita por Dwek; as reinvenções de momentos passados como o *Parangolé*, através dos *Parangoplays*¹⁹⁶; e, ainda, a criação ou transposições dos *Ninbos* para o interior de seus apartamentos, assumindo o nome de *Babylonest* — na Segunda Avenida, e *Hendryxsts* — na Christopher Street.

Koolhaas, de modo similar, também chega à cidade em decorrência de uma bolsa de estudos — a bolsa Harkness. Esta permitiu que ele residisse nos Estados Unidos por um período e evitasse o prometido confronto com seu professor Peter Cook, no último da Architectural Association School of Architecture (AA).¹⁹⁷ Antes de experimentar a metrópole, o arquiteto holandês optou por residir em Ithaca, onde se situa a Universidade de Cornell. Sua escolha se justificava pela presença do arquiteto Oswald Mathias Ungers, que lecionava na universidade e cujos seminários anteriores teriam influenciado sua investigação sobre o Muro de Berlim.¹⁹⁸

Durante seu período em Cornell, Koolhaas teve contato com outros importantes nomes da disciplina, como Colin Rowe e Kenneth Frampton — este último, o responsável por indicá-lo ao *Institute for Architectural and Urban Studies* (IAUS). O IAUS era um centro independente de estudos em Nova York, fundado no ano de 1967, em parceria com o MoMA, e dirigido por Peter Eisenman. No instituto, Koolhaas pesquisou a cidade de Nova York, e desenvolveu as ideias para seu livro *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*.

Concomitantemente à sua relação com o IAUS, Koolhaas, como já mencionado, fundou a primeira organização do OMA e deu prosseguimento aos projetos do escritório. Diz-se que muitos dos projetos teóricos realizados para Manhattan foram desenvolvidos no Instituto com a assistência de seus estagiários e alunos.¹⁹⁹ Dentre eles

¹⁹⁶ Paula Braga descreveria os *Parangoplays* como “roteiros de performances para serem executadas pelos participantes”. Ver em: BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2013, p.80.

¹⁹⁷ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture modern. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.2, abril. 1985.

¹⁹⁸ Ibid.,

¹⁹⁹ THE DISCOVERY OF MANHATTANISM. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.330, mai.1977.

cita-se alguns já mencionados, como a *Cidade do Globo Cativo* [1972], o *Centro do Ovo de Colombo* [1973] e, ainda, projetos como o *Hotel Sphinx* [1975], o *New Welfare Island* [1975-76], o *Welfare Palace Hotel* [1976-77] e o *Roosevelt Island* [1975].

Algo a ser mencionado acerca desses projetos é o fato de que as representações gráficas adotadas pelo OMA desempenhavam uma importante função na linguagem do escritório. No caso, as ilustrações e pinturas eram compostas por referências externas, em conjunto com elementos familiares do cotidiano de Nova York. Nas palavras de Koolhaas, “os desenhos fluidos, quase românticos, míticos e populares de NY serviram ao mesmo tempo para apagar as intenções teóricas e para seduzir o maior público”²⁰⁰.

Isto posto, destaca-se dois aspectos expressivos a serem examinados nas trajetórias de Oiticica e Koolhaas. Esses estão relacionados às manifestações cotidianas que constituíram suas leituras de Nova York, assim como as experiências imagéticas que se traduzem em suas obras. Sobre Koolhaas, uma das chaves pela qual o arquiteto compreendeu a cidade foi resultante de seu contato com cartões-postais e materiais turísticos de Nova York. Segundo o arquiteto, esse suporte o levou a concluir que o “verdadeiro significado” da arquitetura de Manhattan, “não se encontrava nos círculos oficiais”²⁰¹ da disciplina. Constatação que poderia remeter à obra *Aprendendo com Las Vegas* [1972] de Denise Scott Brown e Robert Venturi.

Foi em Ithaca que Koolhaas e a artista Madelon Vriesendorp se tornaram membros de um grupo chamado *Metropolitan Post-Card Collectors' Club*, associação que os permitiram colecionar cartões-postais da cidade. De início, Koolhaas menciona que não compreendia que forma esses documentos assumiriam em suas investigações. No entanto, foi através dessas imagens que ele concluiu que a “cidade tinha sido uma espécie de campo de testes para a forma como o artificial substituiria o real”²⁰².

Em relação a Oiticica, foram muitas as manifestações cotidianas que o estimularam em Nova York, desde as sonoras, como os shows de Jimi Hendrix e Frank Zappa e até mesmo incursões a lugares banais. Esses passeios foram retratados em fotografias à locais como o Wall Street, o Chelsea Hotel, e a estátua de liberdade — a última sendo denominada como “passeio kitsch”.²⁰³

²⁰⁰ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture modern. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.3, abril. 1985.

²⁰¹ Ibid.,

²⁰² Ibid.,

²⁰³ APHO 1969/27 [*Passeio Kitsch à statue of liberty* 29/04/1972].

Considero que uma das séries fotográficas singulares no acervo do artista seria a *Exploring Consumer Economics* [1972]. Estas se constituem por fotografias que exibem uma profusão de situações ordinárias e seriadas. São conjuntos imagéticos de enlatados e embutidos em uma mercearia, numerosos casacos à venda, construção de um arranha-céu, e até mesmo fotografias de oficinas mecânicas e consultórios médicos.

A sequência de imagens pode levar ao raciocínio precipitado de que elas aludissem um projeto, já aspirado em Londres, chamado *Psychophotos*. Esse seria, nas palavras de Oiticica, “experiências que faço com fotografias; não serão montagens, mas a foto em si expressa poeticamente o cafono-psíquico-universal; são poemas-fotos e experiências com a imagem”²⁰⁴. Contudo, as imagens não se relacionavam com sua obra, e sim a um trabalho comissionado para um livro do The Globe Book Company destinado a alunos de ensino médio.²⁰⁵ É importante ter em mente que após o período da concessão da bolsa Guggenheim o artista realizou outras atividades, paralelamente às suas obras, para se manter na cidade até o momento de sua partida, em 1978.

Ainda assim, as imagens capturadas pela lente de Oiticica são singulares, pois podem remeter às séries de consumo do artista Andy Warhol — desde suas *Latas de Sopa Campbell* [1962] às reproduções de *Marilyns* [1964]. No entanto, Oiticica evidencia que não eram essas obras de Warhol que o interessavam, e sim seu cinema “underground”, em especial o filme “*Chelsea Girls*” — projeção que o influenciou a realizar suas próprias experiências cinematográficas.²⁰⁶

Pontua-se que a primeira proposta de Oiticica para a mostra *Information* não foi o *Barracão n.2*, mas a projeção de um filme que seria realizado no Rio de Janeiro em parceria com o artista norte-americano Lee Jaffe.²⁰⁷ Em 1971, Oiticica se inscreveu em um curso de cinema na New York University e adquiriu, posteriormente, uma filmadora de super-8²⁰⁸. Em relação à experiência imagética realizada em Nova York é possível mencionar desde filmagens no espaço público, até mesmo o interior de suas *Babylonest*. Contudo, gostaria de me ater à película *Agripina é Roma-Manhattan* [1972].

²⁰⁴ APHO 0930/69 [Carta para Amílcar de Castro 18/09/1969], p.2

²⁰⁵ APHO1332/72 [Carta para Mrs Selkov – The Welfare office 01/01/1972].

²⁰⁶ APHO 0930/69, p.2

²⁰⁷ APHO 1783/70 [Carta para Kynaston L. McShine 04/04/1970].

²⁰⁸ CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.199.



Figura 32.
Hélio Oiticica.
Agripina é Roma-Manhattan [1972]
APHO 2105/72.

Agripina é Roma-Manhattan é um filme de cerca de 17 minutos, inspirado em um dos poemas do escritor maranhense Sousândrade [1832-1902]. Segundo o crítico de cinema Rubens Machado Júnior, o filme não apresenta um enredo, mas se organiza em três blocos, como um tríptico. A singularidade da película está, de acordo com o crítico, no “*timing* entre corpos e espaço”²⁰⁹, visto que cada bloco possui sua estrutura de câmera, personagens e paisagem ou arquitetura.

No 1º bloco, vê-se os personagens Agripina (Cristiny Nazareth) — trajando uma roupa de aspiração romana — e um homem. Este a conduz pelas austeras construções de Manhattan como a Trinity Church, a bolsa de Valores e ainda, e o Federal Hall. No 2º bloco, os trajes de Agripina se modificam, a personagem aparece como uma mulher comum e livre que deambula por uma esquina movimentada. Por fim, no último bloco, há apenas as figuras de Antonio Dias e Mario Montez. Segundo Machado Jr., “a dupla latina [...], o Artista e a Travesti”²¹⁰, que lançam dados repetidamente, sobre uma chapa de aço, em frente ao Flatiron Building.

Machado Jr., em seu texto, aponta uma diferenciação no modo como cada bloco é filmado. No primeiro, predomina o movimento vertical da câmera, reforçado pelos próprios elementos da arquitetura, como as colunas e torres. Por outro lado, no segundo, é o movimento horizontal e fluido das ruas que sobreleva. Já no terceiro ocorre uma “simbiose” dos movimentos, em suas palavras, em que ambas as matrizes anteriores se encontram, acarretando um movimento circular e repetitivo. Para o crítico, é o contraste desses movimentos verticais e horizontais que nos leva de “personagens hieráticos a mundanos, [...] da transcendência ao acaso, de Roma a Manhattan”²¹¹.

Nesse sentido, penso que a leitura dos blocos realizada por Machado Jr. pode remeter às espacialidades conjecturadas por Deleuze e Guattari, apresentadas na última seção. A verticalidade e alusão às instituições financeiras e ideológicas pode remeter ao *espaço estriado*, ao mesmo tempo que a horizontalidade e deslocamento das ruas pode remeter à *espacialidade lisa*. O terceiro bloco, por sua vez, remete ao espaço onde a mistura assimétrica e real ocorre. Suponho que seja neste bloco que a visão de Oiticica e Koolhaas sobre Nova York se colidem. Um recorte onde se encontrariam,

²⁰⁹ MACHADO JUNIOR, Rubens. *Agripina é Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de HO. *ARS (São Paulo)*, v. 15, n. 30, p.171, 2017.

²¹⁰ *Ibid.*, p.170.

²¹¹ *Ibid.*, p.171.

simultaneamente, as condições delirantes do espaço público, dos corpos e da arquitetura dos arranha-céus.

Algo a ser reforçado sobre *Agripina é Roma-Manhattan* é que a paisagem ou arquitetura dos edifícios da cidade aparentam ser tão relevantes quanto os personagens e o movimento da câmara. Nesse sentido, ainda que não haja menção a esse aspecto nos escritos de Oiticica, Machado Jr. recorre a uma leitura cruzada da paisagem a partir da obra de Fritz Lang, Massimo Cacciari, e até mesmo Rem Koolhaas. Tudo isso na intenção de articular a imagem circular e dinâmica da metrópole com a verticalidade fálica de seus edifícios, segundo o autor.²¹²

O cinema, contudo, não foi exclusividade somente de Oiticica. Embora a vivência cinematográfica de Koolhaas tenha se dado em um momento anterior ao recorte aqui desenvolvido, penso que seja importante resgatá-lo, pois há uma condição experimental no ato de desenvolver esse suporte comum à ambas as figuras. Koolhaas, antes mesmo de seu ingresso na escola de arquitetura, foi membro de um grupo experimental de cinema intitulado *1, 2, 3, ez*. Este era composto por cinco jovens holandeses, incluindo Rene Daalder — cineasta reconhecido por seu pioneirismo em tecnologias digitais.

Segundo o historiador Bart Lootsma, os integrantes debochavam de qualquer modismo artístico ou intelectual dos anos 1960, e buscavam uma composição fluida entre os membros. Para eles, uma pessoa poderia desempenhar mais de uma função no filme, assim como alterar papéis.²¹³ No primeiro curta desenvolvido pelo grupo, intitulado *1, 2, 3 Rhapsodie* [1965], os integrantes alternavam suas posições de ator à operador de câmara. É possível identificar Koolhaas interpretando um homem à espera de sua acompanhante, interpretada por Frans Bromet. Em outro momento, Koolhaas afirma ter interpretado um mordomo que atacaria a Rainha da Inglaterra.²¹⁴

²¹² MACHADO JUNIOR, Rubens. *Agripina é Roma-Manhattan*, um belo quase-filme de HO. *ARS (São Paulo)*, v. 15, n. 30, p.174, 2017.

²¹³ LOOTSMAN, Bart. *Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's*, 2007, p.5. Disponível em: Fondation Constant [https://stichtingconstant.nl/documentation/koolhaas-constant-and-dutch-culture-in-1960s].

²¹⁴ CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n.361, p. 99, nov/déc. 2005. A cena do ataque não é mencionada pelo arquiteto na entrevista. No entanto, através da plataforma de Rene Daalder é possível observar brevemente a cena, assim como o ataque à personagem da rainha.

Um filme a ser mencionado, posterior ao grupo 1, 2, 3, ez, é *The White Slave* [1969] — obra satírica dirigida por Daalder e escrito em conjunto com Koolhaas. Ainda que o título e as imagens demasiadamente sexualizadas possam causar um estranhamento, Lootsma afirma que o filme tratava da relação entre o desejo e a moralidade das pessoas. A obra buscava expor todos aqueles que se consideram distintos dos clichês exagerados retratados nas imagens.²¹⁵ Pontua-se que várias imagens do longa-metragem, nas quais havia corpos nus, foram deslocadas para o interior do projeto *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura*, precisamente na área dos *Banhos*.

Nesse sentido, Koolhaas não hesita em pontuar uma importante relação entre sexo e arquitetura, uma condição já mencionada no primeiro capítulo. Em uma entrevista, o arquiteto menciona que, durante o seu período em Ithaca, ele frequentou assiduamente um cinema de filmes eróticos. Na sua visão, havia uma relação programática, e até mesmo existencial na pornografia, que podia relacioná-la até mesmo a uma tragédia grega.²¹⁶ De modo similar, ressalta-se que Oiticica também incluiu questões envolvendo a imagem, o espaço e o erótico em uma de suas projeções, intituladas *Neyrótika* [1973]. Esta obra, segundo o escritor Evan Moffitt, traduziu-se no “trabalho mais explicitamente homoerótico de Oiticica”, no qual figuras masculinas aparecem quase sempre nuas, no interior de suas *Babylonest*.²¹⁷

Menciono esta questão, pois considero que há uma conotação sexual atrelada à leitura de Koolhaas e Oiticica acerca de Nova York. Isso pode ser observado seja por meio dos exemplos já mencionados, através das ilustrações de Madelon Vriesendorp para o livro do arquiteto, ou ainda nos escritos de Oiticica. No primeiro caso, na ilustração de Vriesendorp, intitulada *Après l'amour*, flagra-se o momento posterior ao ato sexual entre os edifícios Chrysler e o Empire State Building. No poema de Oiticica, denominado *Barnbilônia* [1971], o artista diz: “o mundo não é tão redondo é Manhattan – pênis”²¹⁸.

²¹⁵ LOOTSMAN, Bart. The strategies of OMA [1985]. In: VAN GERREWEY, Christophe (ed.). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019, p.103.

²¹⁶ RAGGI, Franco. Puritanical hedonist. In: VAN GERREWEY, Christophe (ed.). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019, p.89-91.

²¹⁷ MOFFITT, Evan. Procurando Hélio: História *Queer*, fenomenologia *Queer*. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2020, p.152. Catálogo de Exposição.

²¹⁸ APHO 0528/71 [*Barnbilônia* 23/01/1971], p.1.

Contudo, a centralidade da questão não está na explicitação dos fatos, mas na conotação de fantasia e possibilidade criativa atribuída à metrópole, por ambas as partes. Nesse sentido, pontua-se que uma das hipóteses centrais de *Nova York Delirante* seria que o caráter lúdico e fantasioso presente nos parques de diversões de *Coney Island* encarnariam, posteriormente, em Manhattan, através de seus arranha-céus. Nas palavras de Koolhaas: “Coney Island é uma Manhattan embrionária”²¹⁹. Desse modo, o princípio de fantasia está na gênese na cidade. Seria válido mencionar, ainda, que Oiticica afirma, em uma entrevista, ter descoberto a importância da fantasia, justamente em Nova York.²²⁰

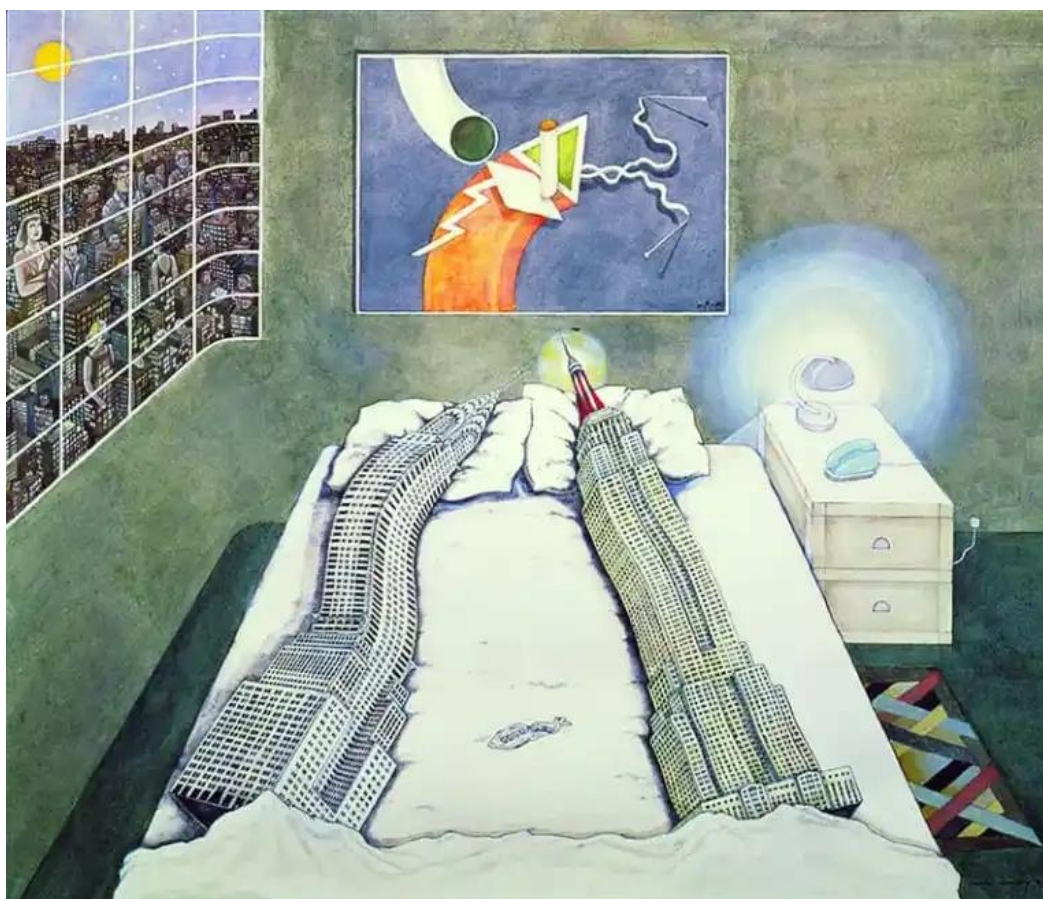


Figura 33. Madelon Vriesendorp, *Après L' Amour*, 1975. © 2022 Madelon Vriesendorp.
 KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo:
 Cosac Naify, 2008, p.349.

²¹⁹ KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.49.

²²⁰ CARDOSO, Ivan. HO. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.227.

Uma vez percorridas algumas das imagens-obras realizadas pelo arquiteto e o artista, é interessante abarcar suas obras-escritas. Estas, por sua vez, seriam tão estimulantes e dinâmicas quanto as primeiras mencionadas, na medida em que articulam não só os pensamentos de seus autores, em conjunto com suas proposições, como mobilizam e incorporam referências externas para o interior de suas estruturas. Desse modo, desloca-se da imagem de *Manhattan* para as palavras realizadas sobre ou com o suporte dela.

Leituras Cruzadas

A partir de 1973, Oiticica começa a dar forma aos seus escritos através da obra *Newyorkaise*, também conhecida como *Conglomerado*. Trata-se de um projeto amalgamado de seus pensamento e obras, assim como excertos de outros autores e artistas, organizados a partir de blocos ou seções. Seriam vários os elementos que iriam compor os blocos desse projeto, alguns deles já mencionados como as *COSMOCOCAS* e os *Parangoplay*, bem como outros entre os quais se destacam *Bodywise* e *Mundo-Abrigo*, ambos referente a questão do corpo e ao próprio *projeto Barracão*.

Evidenciam-se também os pensamentos do artista contidos em seu *Notebook* (NTBK), cadernos que, de acordo com Dwek, compreendiam suas “anotações tomadas na rua”, de maneira “rápidas e inadiáveis”, e que assumiam destaque dentro desse projeto.²²¹ A intenção de Oiticica, segundo a autora, era realizar um “livro enciclopédico”, em que cada bloco-seção poderia ser “lido simultaneamente, sem uma ordem linear”.²²² Essa obra possivelmente foi inspirada no livro de Stéphane Mallarmé, intitulado *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* [1897], na visão de Dwek.

A grande dificuldade de se compreender o *Conglomerado* está relacionada à sua complexidade e estrutura interna. Embora a proposta não tenha se formalizado “em sua versão final, em sua materialidade ordinária e objetiva”, segundo indicam os escritos de

²²¹ DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p.13.

²²² *Ibid.*, p.139.

Frederico Coelho, ela permanece como um importante “obra aberta; em progresso”.²²³ Para o autor, muitas obras de Oiticica podem ser lidas à luz de determinados textos pós-estruturalistas, como os de Roland Barthes, de Jacques Derrida e de Gilles Deleuze e Félix Guattari, em decorrência de uma confluência temática referente à estrutura da linguagem e ao corpo.²²⁴

Destaca-se que autoras acionadas ao longo deste texto, como Paola Berenstein Jacques, Paula Braga e Zizette Dwek, realizaram essa leitura cruzada principalmente a partir de Deleuze e Guattari. Nesse sentido, a estrutura de *Newyorkaise* poderia ser similar à estrutura *rizomática* conjecturada pelos filósofos. Este apontamento é realizado por Jacques ao aproximar a obra de Oiticica ao livro *Mille plateaux* [1980].²²⁵ Segundo Deleuze e Guattari, o *rizoma* se articula por meio de uma *cartografia aberta* do pensamento, em que o seu desenvolvimento é mais significativo que sua genealogia; sua construção contribui para a conexão com campos distintos, *cartografando* regiões ainda por vir.²²⁶ Ainda que os escritos do artista não indiquem uma influência direta dos filósofos em sua obra, Braga sinaliza a existência de uma afinidade. Ela afirma que Oiticica teria tido contato com a obra de Deleuze, intitulada *Nietzsche e a Filosofia* [1962], desde a metade da década de 1970.²²⁷

Deslocando-se para a obra de Koolhaas, *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan* (NYD) [1978] também é possível visualizar um agrupamento de teorias e projetos do arquiteto, articulados por meios de blocos. Alguns deles já citados aqui como, por exemplo, a história dos arranha-céus e os parques de diversão de *Coney Island*. Mas ainda, há seções relativas à leitura de Le Corbusier e Salvador Dalí acerca da cidade, e um apêndice interpretativo contendo diversos projetos teóricos mencionados anteriormente.

A intenção de Koolhaas era comprovar que a cidade seria o “produto de uma teoria não formulada”, através de “episódios aparentemente descontínuos – e até

²²³ COELHO, Frederico de O. Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p.12.

²²⁴ Ibid., p.109.

²²⁵ JACQUES, Paola. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p.131.

²²⁶ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2*, vol.I. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2011, p.17-47.

²²⁷ BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2013, p.103, nota 193.

inconciliáveis”.²²⁸ Desse modo, em suas palavras, *NYD* era uma espécie de “simulacro de Manhattan; um conjunto de blocos ou quadras cuja proximidade e justaposição reforçam seus significados independentes”²²⁹.

Contudo, o arquiteto não inaugurou uma leitura em relação aos elementos dessa metrópole, dado o fato de que outros já tinham os interpretado, ainda que sob uma perspectiva distinta, como Sigfried Giedion e Tafuri. Diante disso, na visão de Gorelik, a originalidade da leitura de Koolhaas residia em outros aspectos: na celebração da *Cultura da Congestão* e na abordagem utilizada, baseada no *Método crítico-paranoico (MCP)* de Salvador Dalí. Estes aspectos, segundo o historiador, permitiam ao arquiteto encontrar naquele “presente metropolitano as sementes do futuro”, através da potencialização e distorção de sua realidade.²³⁰

Em relação ao *MCP*, Koolhaas descreve a abordagem como uma ação para “*a conquista do irracional*”²³¹, por meio de dois procedimentos descontínuos. O primeiro, através de uma profusão de “correspondências, analogias e padrões insuspeitados” e, o segundo, a partir da especulação dessas correspondências até o momento em que elas “atingem a densidade de um fato”²³². Quanto à *cultura da congestão*, Koolhaas apontava para ela como sendo a única ideologia que se alimentava “dos esplendores e das misérias da condição metropolitana – a hiper densidade”²³³.

Este pensamento, à primeira vista, pode até soar um tanto ambíguo e paradoxal. No entanto, a ambiguidade característica dos escritos de Koolhaas, como também dos projetos do OMA, não é totalmente condenável, conforme indicam alguns críticos. Para George Baird, as polaridades “quando bem-sucedidas, [...] manifestam um potencial libertador e estimulante”, entretanto quando não sustentadas, abrem-se para uma retórica da “legitimação do Kitsch e de uma gratificação esvaziada”²³⁴. Essa leitura elucidada as opiniões divididas acerca do arquiteto e sua obra e serão retomadas somente ao final desse diálogo.

²²⁸ KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.26.

²²⁹ *Ibid.*, p.28.

²³⁰ GORELIK, Adrián. *Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York*. In: KOOLHAAS, Rem, op. cit., p.10.

²³¹ KOOLHAAS, Rem, op. cit., p.268.

²³² *Ibid.*, p.270.

²³³ *Ibid.*, p.27.

²³⁴ BAIRD, George. *Les extremes qui se touchent? Architectural Design*. London, v.47, n.5, p.326-327, mai.1977.

É importante ter em vista que a intenção de Koolhaas com *NYD*, segundo os escritos de Holger Schurk, era comprovar que determinada arquitetura e metrópole já existia, demarcando, conseqüentemente, “um território no qual pudesse eventualmente trabalhar”²³⁵. Nesse sentido, Gorelik destaca que ao “celebrar a racionalidade instrumental” — um dos caminhos para a imprevisibilidade metropolitana — Koolhaas estava descrevendo também determinada lógica espacial capitalista.²³⁶

Após apresentar ambas as obras, *NYD* e o *Conglomerado*, ainda que uma aproximação entre elas pudesse sugerir uma correspondência, visto que se articulam através de diversos blocos independentes, destaca-se que seus objetivos e estruturas são distintos. A dinâmica experimental constituinte da obra de Oiticica não buscava sustentar ou responder uma hipótese central, tal como se observa na obra de Koolhaas. Pontua-se também que *Newyorkaise* seria aberta ao leitor, na qual é indicado que existiriam “páginas deixadas em branco”²³⁷ para a sua participação, de acordo com Dwek. O livro do arquiteto, por sua vez, buscava descrever um território em que ele mesmo elaboraria seus projetos. No entanto, não seria possível supor que Koolhaas estivesse mapeando uma “região ainda por vir”, no que se refere à metrópole contemporânea, através da *cultura da congestão*?

Um aspecto pertinente a *NYD* e ao *Conglomerado* diz respeito à relação do atravessamento de outras obras em seus interiores. No caso do artista, Braga assinala que a obra se assemelharia a um “Barracão virtual”. Neste, nomes como, por exemplo, Arthur Rimbaud, Jonh Cage, Buckminster Fuller e tantos outros se encontravam, “numa flexibilidade não só arquitetônica ou comportamental, mas também temporal”²³⁸. Dessa forma, *Newyorkaise* se sustenta, na visão da crítica, como obra e como “laboratório para identificar a invenção por meio das citações de fragmentos de outras obras de outros artistas”²³⁹.

²³⁵ SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.61, cit.73.

²³⁶ GORELIK, Adrián. *Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York*. In: KOOLHAAS, Rem, op. cit., p.15.

²³⁷ DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p.68.

²³⁸ BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2013, p.206

²³⁹ *Ibid.*, p.48.

Em relação à *NYD*, são várias as referências presentes nos escritos do arquiteto, principalmente relacionadas ao contexto de construção urbana nova-iorquino. Considero que as mais significativas são aquelas contidas no projeto da *Cidade do Globo Cativo*, localizadas no apêndice do livro. De acordo com Koolhaas, cada quarteirão representado na proposta seria uma “enumeração dos ingredientes do *Valhalla* privado do OMA, encontrando-se surpreendente juntos em Manhattan”²⁴⁰. Assim, é possível identificar do *Plano Voisin* de Le Corbusier às arquiteturas de Leonidov e do *Superstudio*, da obra de Dalí ao *Gabinete do Dr. Caligari*, assim como algumas das propostas concebidas, porém não materializadas, para Manhattan.



Figura 34. Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp. *A Cidade do Globo Cativo* (Axonometria) [1972].
KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*.
São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.331

Há, no entanto, uma nítida distinção no modo como essas referências são mobilizadas em ambas as obras. Em *NYD*, as referências são retidas em um campo do inconsciente, à espera de serem resgatadas em determinada situação. Enquanto no

²⁴⁰ THE CITY OF THE CAPTIVE GLOBE. *Architectural Design*. London, v. 47, n.5, p.331-333, mai.1977. Segundo a mitologia nórdica, *Valhalla* corresponderia à um palácio ou ainda “sala dos mortos”, na qual se encontrariam os nobres guerreiros.

Conglomerado as alusões atravessam a obra, desdobrando-se em outras experiências e conexões. Ainda assim, considero que os espectros da primeira possuem densidade suficiente para conjecturar novas reflexões espaciais e metropolitanas. Nesse sentido, o diálogo se afasta dos atravessamentos em um campo teórico, para articulá-los no contexto da própria cidade.

A parábola das múltiplas cidades

Nova York, nos anos 1970, transformou-se em um laboratório não só para Oiticica e Koolhaas, mas para muitos outros artistas. Lydia Lee destaca que a cidade se encontrava no meio de uma recessão econômica com altos índices de desemprego e crime, somada a uma redução dos serviços municipais.²⁴¹ A condição poder ser observada através de fotografias de época, como as de Camilo José Vergara, Leland Bobbe e Danny Lyon, mas também por meio de uma descrição, realizada por Oiticica, do bairro Bowery:

Lygia, a primeira vez que fui lá, pensei que estivesse entrando num cenário de Bosch: mil corpos pelas ruas, com mijo, sangue, feridas, lixo, garrafas vazias aos montes, e as pessoas avançando pra pedir dinheiro, etc, [...] todas as vedetes da arte americana moram por ali agora; os bairros de dentro são italianos e porto-riquenhos; logo dois blocos ao norte, o East Village (para onde pretendo ir), onde todos pedem dinheiro na rua também porque estão viciados irremediavelmente em pico etc.: a barra é realmente única.²⁴²

A passagem de Oiticica traria consigo ainda a segunda face desse cenário nova-iorquino: a presença de artistas em meio a esse território. De acordo com Lee, a resposta dada à situação urbana pelos artistas foi a ocupação desses espaços e construção de pequenas comunidades consideradas “espaços alternativos”.²⁴³ Nesse sentido, bairros como o SoHo, Tribeca e Lower East Side foram denominados como *Downtown Scene*.

²⁴¹ LEE, Lydia. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta Clark: pioneers of the downtown scene, New York, 1970s*. London: Barbican Centre, 2011, p. 27. Catálogo de exposição.

²⁴² CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.161.

²⁴³ LEE, Lydia, loc. cit.



Figura 35.
Camilo José Vergara.
Construção Do World Trade Center, Série Old New York 1970-1973 [1970].
© 2023 Camilo José Vergara.

De modo similar, Lauren Rosati e Mary A. Staniszewski apontam que os excessos da crise fomentaram os artistas a criarem outros suportes, como as instalações e performances, além de fundarem novos espaços para suas proposições.²⁴⁴ Dentre estes, podem ser mencionados o 112 Greene Street, o Clocktower Gallery, o instituto The Kitchen e *Food*. Porém, ainda que Oiticica e Koolhaas estivessem localizados nesse espaço-tempo, não se pode afirmar que ambos estavam inseridos nesse cenário.

No caso de Oiticica, sua produção, como a de grande parte dos artistas latino-americanos naquele momento, “não encontrou ressonância ou espaço no ambiente de Nova Iorque”²⁴⁵, segundo a historiadora Dária Jaremtchuk. Isso porque, muitos encontraram dificuldade, nas palavras da historiadora, “em desenvolver projetos similares aos executados no Brasil, seja pela falta de audiência e de crítica, seja pela precariedade material a que muitos estiveram submetidos”²⁴⁶. Este fato os deslocou para a margem daquele circuito artístico.

Isso pode ser evidenciado em relação à obra de Oiticica, visto que um dos seus trabalhos mais significativos da época não teria saído da escala da maquete, devido à sua dimensão e falta de recursos financeiros, o *Subterranean TROPICALIA PROJECT*. Este projeto consistia em uma série de *Penetráveis* labirínticos — do PN10 ao PN16 — para serem desenvolvidos no espaço público como, por exemplo, no Central Park. Ainda assim, o artista publicou o *Projeto I* — composição dos *penetráveis* PN10 ao PN13 — em um pequeno jornal “underground”, intitulado *Changes*²⁴⁷, e realizou um dos projetos na Universidade de Rhode Island, a *Rhoduslandia* [1971].

Em relação a Koolhaas, não foram encontrados na bibliografia documentos que indiquem a dinâmica do arquiteto para além dos limites do IAUS. Sabe-se que o instituto se localizava em uma região e contexto bastante distinto daquele abarcado pelo *Downtown Scene*. Seu local de trabalho não seria nos “espaços alternativos”, mas uma “sala com vista para o Empire State Building”²⁴⁸, segundo descreve o arquiteto.

²⁴⁴ ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary. A. *Alternative histories: New York spaces, 1960 to 2010*. Cambridge: EXIT Art e The MIT Press, 2012, p. 125.

²⁴⁵ JAREMTCHUK, Dária. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS* (São Paulo), v. 14, n. 28, p.291, 2016.

²⁴⁶ *Ibid.*,

²⁴⁷ APHO 1833/72 [*Subterranean tropicalia* 15/02/1972].

²⁴⁸ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.2, avril.1985.

Quanto ao posicionamento do instituto frente à dinâmica da cidade naquele período, considero que o texto de Brian Brace Taylor, por meio da leitura da crítica Felicity Scott, apresenta uma interessante visão.

Scott expõe que embora o autor reconhecesse a importância do instituto e das mentes ali reunidas, ele considerava que os seus integrantes haviam desviado de sua finalidade de confrontar a teoria com a práxis para focar em uma pedagogia e produção da influente revista *Oppositions*.²⁴⁹ Nas palavras de Taylor, os arquitetos inseridos no contexto do IAUS “fizeram pouco ou nada para transformar as formas essenciais de produção de uma maneira que pudesse criar novos valores culturais ou redefinir o papel do arquiteto em relação às massas da sociedade”²⁵⁰.

Em vista disso, talvez pudesse ser apontado um momento de fricção entre os ambientes do *Downtown Scene* e do IAUS, através da figura do artista Gordon Matta-Clark, na circunstância da exposição intitulada *Idea as Model* [1976]. O artista-arquiteto que foi convidado para participar do evento alterou sua proposição na véspera da inauguração, atirando contra os vidros do instituto com uma pistola de pressão do escultor Dennis Oppenheim. No local do ato, Matta-Clark fixou imagens de um novo projeto habitacional realizado no Bronx, no qual os vidros de edifícios teriam sido quebrados por crianças.²⁵¹



Figura 36. Gordon Matta-Clark. *Window Blow-Out* [1976]. © Generali Foundation Collection.

²⁴⁹ SCOTT, Felicity. D. Architecture or Techno-utopia. In: _____. Architecture or Techno-utopia: Politics after modernism. Cambridge: The MIT Press, 2003, p.55.

²⁵⁰ apud SCOTT, Felicity. D, loc. cit.

²⁵¹ DISERENS, Corinne et al. Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon Press Limited, 2003, p. 102-105.

A obra *Window Blow-out* [1976] era uma declaração política e conceitual, uma crítica à arquitetura exibida e conjecturada no interior do instituto. Segundo o curador da mostra, Andrew Macnair, a ação do artista não foi totalmente aceita, causando irritação nos membros do instituto. Em poucas horas, a obra foi retirada e os vidros substituídos, sendo poucos os que a viram²⁵². Não é improvável que Koolhaas tenha sido informado ou até mesmo visto a obra, uma vez que o artista não era uma figura desconhecida pelo arquiteto.

Similarmente ao arquiteto holandês, Matta-Clark passou pela Universidade de Cornell, graduando-se em arquitetura, ao final da década de 1960. Embora o artista nunca tenha exercido a profissão de arquiteto, a arquitetura foi o suporte de muitas de suas obras. Foi no contexto da universidade que Matta-Clark conheceu Oppenheim e Robert Smithson e os auxiliou, posteriormente, na exposição *Earth Art* [1969], sob a curadoria de Willoughby Sharp. Acerca desses artistas pontua-se que ambos estavam presentes na exposição *Information* [1970]. Por fim, através de alguns documentos é possível constatar que Sharp e Oiticica teriam trocado cartas, em 1969, com o interesse na proposição do artista chamada *Bólide* lata-fogo.²⁵³

O crítico Guilherme Wisnik, ao relacionar as obras de Matta-Clark e de Koolhaas aponta que a visão de ambos construía “conceitualmente” duas Nova York: “distintas e opostas”.²⁵⁴ Neste caso, o cenário da *Downtown Scene*, no que se refere ao artista, e o contexto conjecturado pela *cultura da congestão*, no caso de Koolhaas. Sendo a última, em sua visão, “progressivamente revalorizada após o ajuste conservador do final dos anos 1970 e início dos anos 1980”²⁵⁵, na cidade. Desse modo, supõe-se que a Nova York de Matta-Clark estivesse mais próxima daquela vivenciada por Oiticica.

Um segundo aspecto apontado por Wisnik é em relação ao desenvolvimento da loja de luxo *Prada* [2001] pelo OMA, localizada a poucos metros de onde um dia foi o restaurante performático *Food* de Matta-Clark. A ambivalência dos estabelecimentos,

²⁵² DISERENS, Corinne et al. Gordon Matta-Clark. Londres: Phaidon Press Limited, 2003, p. 198.

²⁵³ APHO 0772/69 [*Carta para Willoughby Sharp 29/04/1969*].

²⁵⁴ WISNIK, Guilherme. O ‘informe’ a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas. *Concinnitas, [S. l.]*, v. 1, n. 9, p.34, 2008.

²⁵⁵ *Ibid.*,

em suas palavras, “pode ser tomada como símbolo da transformação vivida pelo Soho nas últimas décadas”²⁵⁶ e, talvez, no contexto ampliado da cidade.

Ainda assim, uma aproximação conceitual e formal entre as obras de Koolhaas e Matta-Clark seria esboçada, pelo crítico, a partir da leitura do projeto para a Biblioteca Nacional da França e das obras do artista *Office Baroque* [1977] e *Circus or The Caribbean Orange* [1978]. Pontua-se que a obra de Smithson também seria acionada nessa articulação. Essas aproximações serão desenvolvidas no próximo capítulo.

Convém pontuar que as obras de Matta-Clark e Smithson também foram relacionadas à obra de Oiticica, paralelos realizados, por exemplo, por Dwek e Braga. As afinidades entre as obras de Smithson e Oiticica podem ser estabelecidas por diferentes razões, de acordo com Dwek. Algumas delas relativas à importância atribuída à escrita e à predisposição para criarem conceitos, como a tendência de incorporar referências externas à disciplina artística, convergindo suas obras para uma dimensão da interdisciplinaridade.²⁵⁷

A crítica desenvolve ainda um paralelo conceitual entre as obras de ambos, principalmente em relação aos conceitos de *Site e Non-Site* de Smithson com as obras *Tropicália*, *Bólides* e o *Contra bólido* de Oiticica. No entanto, Dwek destaca uma diferenciação no contexto da produção de suas obras — essa que, em grande medida, é de densidade política. Ao se afastar das instituições, Oiticica direciona sua obra à participação coletiva, ao passo que o mesmo movimento em Smithson é orientado a contestar a ideia das categorias estéticas da arte.²⁵⁸

A respeito de Matta-Clark, a proximidade pode ser evidenciada em distintas circunstâncias, pelas obras, e ainda através do contato direto entre os artistas. Dwek foi a primeira a assinalar a relação por meio de uma anotação de Oiticica, referente à morte do artista norte-americano, em 1978. Somado a este fato, foram encontrados nessa pesquisa outros documentos que reforçam essa relação.

O primeiro deles é um cartão-postal enviado por Matta-Clark à Oiticica, em 1972, na qual é relatada sua viagem pelo Peru com Jeffrey Lew e seu breve encontro com

²⁵⁶ WISNIK, Guilherme. O ‘informe’ a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas. *Concinnitas*, [S. l.], v. 1, n. 9, p.39, 2008.

²⁵⁷ DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p. 156.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 157.

Mario Pedrosa.²⁵⁹ O segundo, uma breve menção do artista brasileiro indicando sua ida ao restaurante performático *Food*, em 1971.²⁶⁰ E, por fim, uma carta de Oiticica à Leandro Katz, em que ele lamentava a notícia da morte de Matta-Clark, em 1978, indicando que teria sido Lee Jaffe o responsável por introduzi-los, ainda no contexto da *Information*.²⁶¹

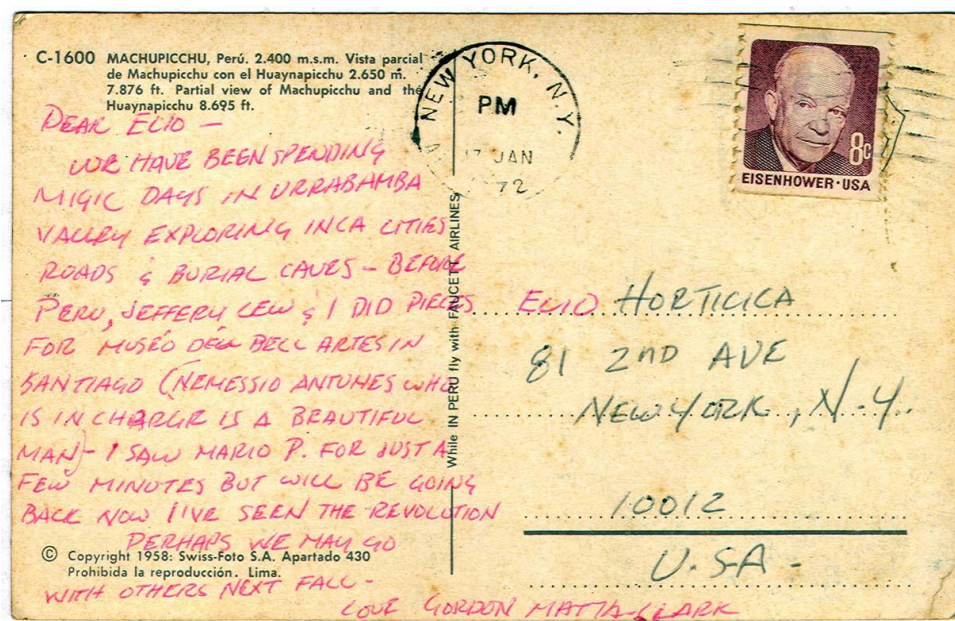


Figura 37. Cartão postal de Gordon Matta-Clark para Hélio Oiticica [1972]. APHO 2520/72.

Retornando à carta de Oiticica para Katz, o artista cita ainda a participação do fotógrafo brasileiro Miguel Rio Branco nas filmagens da obra *Pig Roast* [1971], do artista norte-americano. Nesta performance um porco era assado debaixo da ponte do Brooklyn. Sobre a confluência entre as figuras de Jaffe, Miguel Rio Branco, Matta-Clark e, até mesmo Acconci, a curadora Elisabeth Sussman apresenta a relação entre eles nos “espaços alternativos” da cidade, em seu texto *Between the public and private: Subterranea*.²⁶²

²⁵⁹ APHO 2520/72 [Cartão de Gordon Matta-Clark para HO 17/01/1972].

²⁶⁰ Em uma carta à Ângela Oiticica, o artista relata o evento que se sucedeu após sua palestra realizada na Cooper Union. Oiticica diz: “jantamos no restaurante de uma artista também de vanguarda, Gordon Matta, que também havia estado com Miguel e Patrícia na palestra”. Ver em: APHO 0849/71 [Carta para Ângela Oiticica 10/11/1971].

²⁶¹ APHO 1491/78 [Carta para Leandro Katz 09/09/1978].

²⁶² SUSSMAN, Elisabeth. *Between the public and private: Subterranea*. In: ZELEVANSKY, Lynn et al (org.), op. cit., p.131-147.

Acerca do tensionamento entre as obras de Oiticica e Matta-Clark, Dwek [Lagnado] afirma que ambos, “cada um a seu modo, dedicaram-se a ampliar os limites não apenas de uma forma de arte elitizada (o museu, a galeria comercial), mas de um ambiente doméstico regulado por códigos de comportamento moral”²⁶³. Desse modo, obras como *Open House* [1972] do artista norte-americano podem ser relacionadas, por exemplo, aos *Penetráveis* labirínticos do artista brasileiro.

Open House [1972], lixeira/contêiner posicionado em meio à rua, propunha um espaço aberto para a circulação e performance de seus participantes. Internamente o espaço era dividido em três corredores delimitados com portas e materiais de demolição. Na visão de Dwek, seria impossível desassociar a questão labiríntica e urbana do contexto da obra de Matta-Clark.²⁶⁴ Por esse ângulo, é possível resgatar os *penetráveis* do *Subterranean TROPICÁLIA PROJECT*, de Oiticica — obra que consiste em espaços labirínticos para a circulação e performance, posicionados também em meio ao espaço urbano.²⁶⁵ A relação urbana da obra poderia ser reforçada através das fotografias realizadas por Miguel Rio Branco, nas quais as maquetes são fotografadas sob a própria cidade.

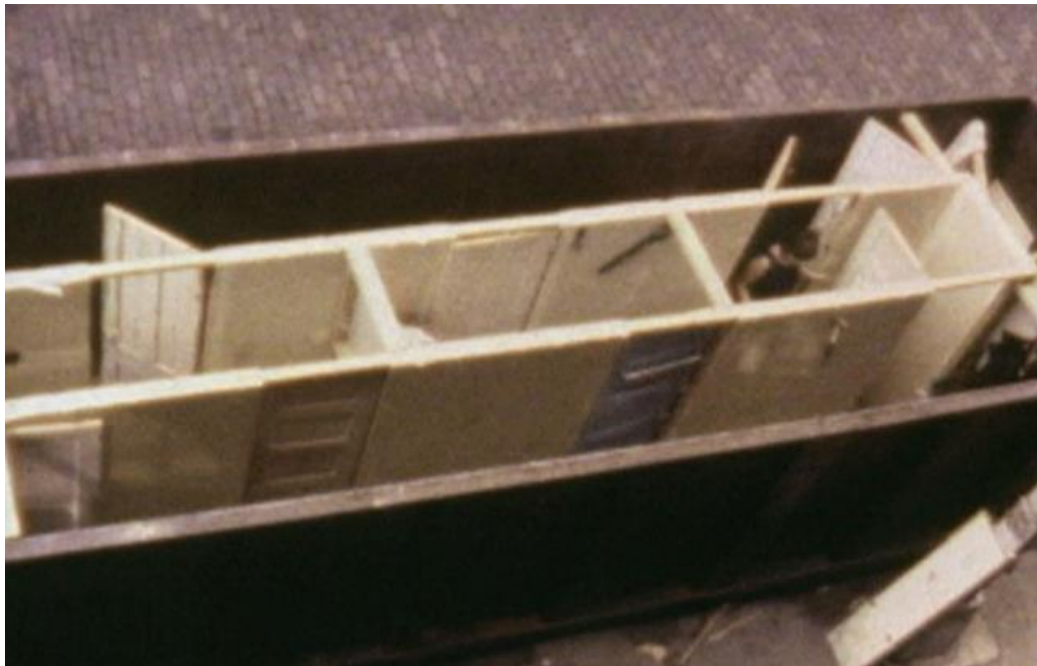
Isto posto, a intenção ao percorrer algumas referências transversais, existente entre as figuras articuladoras desse diálogo, foi de evidenciar que todos se inseriam em umas das múltiplas narrativas nova-iorquinas que existiam naquele momento. Estas narrativas, embora distintas, não se encontravam isoladas. Nesse sentido, E. B. White descreve Nova York como uma “compacta arena” que reunia as mais díspares figuras: do gladiador ao religioso, do fomentador ao ator, e até mesmo do negociante ao mercador.²⁶⁶ Um confronto ou espetáculo — dependendo do ponto de vista — que produzia o espaço e imaginário da cidade.

²⁶³ LAGNADO, Lisette. Gordon Matta-Clark and Hélio Oiticica: a microhistory of contemporary mythologies. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (org.). *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2010, p.171. Catálogo de exposição. O presente texto traz como citação o segundo nome da autora, Lagnado. No entanto, na intenção de não mobilizar duas chaves para se referir a mesma pessoa, optou-se por referenciar o nome como consta na Tese de Doutorado, seguido da referência exata.

²⁶⁴ LAGNADO, Lisette, loc. cit.

²⁶⁵ APHO 0269/71 [*Subterranean Tropicália Projects 01/01/1971*].

²⁶⁶ WHITE, E. B. *Aqui está Nova York*, trad. Ruy Castro. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p.20.



[Acima] Figura 38. Hélio Oiticica. *Maquete* de Subterranean TROPICÁLIA PROJECT [1971].
Fotografia de Miguel Rio Branco. APHO 1948/71.
[Abaixo] Figura 39. Gordon Matta-Clark. *Open House* [1972]. © Electronic Art Intermix.

O limite da ilha

O fim dos anos 1970 marcam a volta de Oiticica e Koolhaas do contexto nova-iorquino para os seus territórios de origem. O retorno não corresponde a um encerramento das questões desenvolvidas naquele período, mas um deslocamento. As condições referentes ao espaço público e à *cultura da congestão*, respectivamente atribuídos ao artista e ao arquiteto, iriam acompanhá-los em suas produções subsequentes.

De certo modo seria possível encontrar a imagem de Manhattan em suas novas proposições: fosse através da apropriação de um pedaço de asfalto na forma da ilha, na obra *Manhattan brutalista* [1978], encontrado nas deambulações de Oiticica pelo Rio de Janeiro; ou por meio do tombamento de um arranha-céu nova-iorquino, presente concepção do projeto do *Parc de La Villette* [1982], em Paris, pelo OMA.

Koolhaas partiu de Nova York pouco antes de Oiticica. O arquiteto menciona que embora houvesse uma proposta para permanecer projetando arranha-céus — ora objetos de sua investigação —, preferiu retornar à Europa. Na sua visão, o campo de atuação era mais promissor, pois determinadas condições de “*racionalismo*” começavam a se manifestar naquele continente.²⁶⁷ A partir de 1976, paralelamente à escrita de seu livro, Koolhaas começou a lecionar na AA School of Architecture, ao lado de Elia Zenghelis, e, posteriormente, na Universidade de Delft.

Segundo Schurk, o retorno de Koolhaas marcava uma inflexão em sua trajetória, pois o arquiteto desejava investigar a arquitetura contemporânea por meio da prática e não pelo prisma meramente teórico.²⁶⁸ Nesse sentido, o OMA se ramificou em duas localidades: em Londres, com um caráter mais teórico, e em Roterdã, com viés mais ligado à prática. A década subsequente foi marcada por uma profusão de projetos comissionados e construídos, assim como uma ampliação na estrutura do próprio escritório.

²⁶⁷ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.4, avril.1985.

²⁶⁸ SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.62.

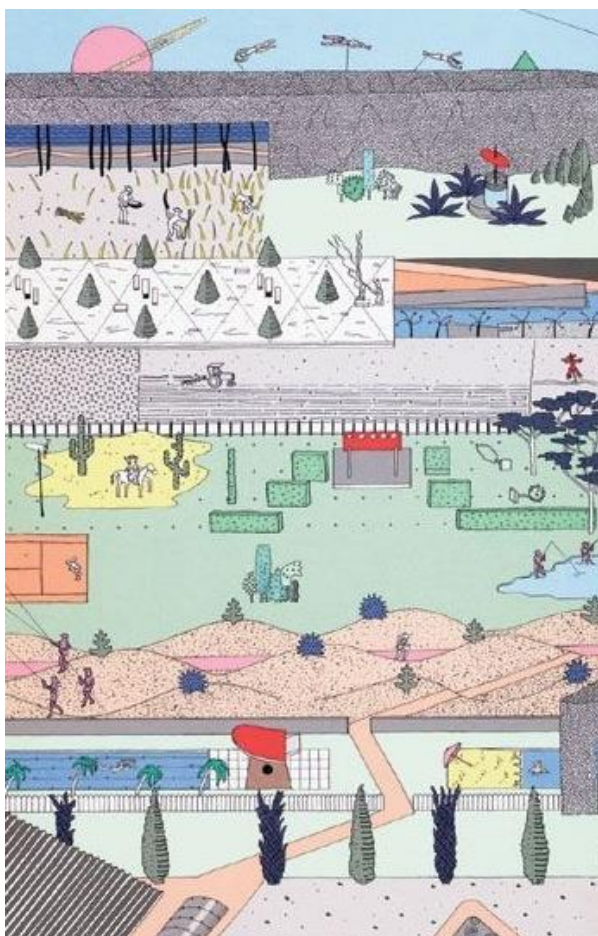


Figura 40.
 OMA*.
Concurso para o Parc de la Villete [1982].
El croquis, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992,
 n.53, Madrid, 1992, p.18.



Figura 41.
 Hélio Oiticica.
Manhattan Brutalista [1978].
 APHO 2236/78.

Quanto à nova dinâmica do OMA, é importante mencionar que a conformação original do escritório, formada em associação ao casal Zenghelis e a Madelon Vriesendorp, se encerraria até o final dos anos 1980, restando apenas Koolhaas. Ao longo desse período, novas figuras ingressaram, desde arquitetos e artistas ligados a um grupo experimental de Roterdã, intitulado *Utopia*, aos alunos das instituições de Delf e da AA, dentre os quais se menciona a jovem arquiteta iraquiana Zaha Hadid. Pontua-se ainda o início da colaboração entre o escritório e nomes como os de Petra Blaisse, Cecil Balmond e o curador Chris Dercon²⁶⁹ — este foi um dos curadores envolvidos na primeira mostra retrospectiva da Oiticica na Europa, em 1992.

Koolhaas menciona que, após a escrita de *NYD*, descobriu a que *cultura da congestão* apenas poderia ser explorada em seus projetos de modo pontual e nunca em sua totalidade. Contudo, houve duas exceções, em suas palavras, nas quais essa ambição foi “encarnada” em sua plenitude: o projeto para o concurso do *Parc de la Villette* [1982] e o projeto da *Expo'89* [1983].²⁷⁰

Em relação ao projeto de *la Villette*, Koolhaas afirma que o “conceito do parque foi extraído do arranha-céu norte-americano”²⁷¹, em especial o *Downtown Athletic Club*. A concepção da proposta radicalizava a ideia do arranha-céu, pois reproduzia sua diversidade programática horizontalmente, ao longo da extensão do terreno, eliminando seus pavimentos e arquitetura. Tratava-se de um projeto puramente programático e ausente de forma.

Acerca deste projeto, uma breve observação deve ser realizada. Um dos coordenadores do OMA e o responsável pelo projeto paisagístico de *la Villette* foi Jan Voorberg. Este fora um arquiteto morto em um assalto no Rio de Janeiro, em 1983, no conjunto residencial Pedregulho. Nos arquivos de Voorberg, encontrados no *Het Nieuwe Instituut*, há uma breve menção indicando que o arquiteto encontraria o paisagista Roberto Burle-Marx — presidente do júri do concurso de *la Villette*— e o

²⁶⁹ SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.81.

²⁷⁰ GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. La deuxième chance de l'architecture moderne. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 238, p.4, avril.1985.

²⁷¹ KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.11.

arquiteto Oscar Niemeyer.²⁷² A despeito dos documentos indicarem que a viagem possuía cunho pessoal, desperta-se a dúvida se não havia uma pretensão ou interesse arquitetônico do OMA em relação ao Brasil, naquele momento.

Retomada a discussão em território brasileiro, Oiticica afirma que sua volta também estava relacionada a uma necessidade de materializar suas propostas no espaço público. O artista pretendia “montar grandes espaços labirínticos em amplas áreas livres”. Essas obras, na sua visão, faziam mais sentido se fossem construídas em seu país, devido às confluências do caráter público e coletivo existente em sua obra e no próprio território.²⁷³

Ainda que se possa associar de imediato essas obras a um desdobramento de *Subterranean TROPICALIA PROJECT*, Oiticica afirma que seu retorno não estava relacionado a uma retomada de suas obras passadas. Sua chegada marcava um novo começo, conforme sinalizou em suas palavras: “tudo o que fiz antes, considero prólogo”²⁷⁴. A questão posta pelo artista não significava uma renúncia de sua obra passada, mas uma desmistificação e mudança no espaço de materialização dela — condições que estavam relacionadas entre si.

A chegada ao Rio de Janeiro acirrava as reflexões espaciais de Oiticica, segundo Dwek, devido às mudanças e ao crescimento urbano presenciado na cidade.²⁷⁵ Somada a essa questão, Jacques aponta que o artista realizou um processo de *desmitificação* de determinadas leituras presentes em sua obra, como o carnaval, a Mangueira e até mesmo o espaço público. O instrumento para a realização dessa *desmitificação* foi denominado pelo artista como *Delírio ambulatório*.²⁷⁶ Estes eram incursões realizadas pelas ruas, em espaços desvalorizados e subúrbios da cidade.

No entanto, a inauguração do *delírio ambulatório* não ocorreu com seu retorno ao Rio de Janeiro. Ainda em 1970, no período após a exposição *Information*, e antes de sua

²⁷² Em uma das pastas do arquiteto, intituladas *Documentatie Brasilië*, é possível constatar o que aparentam ser recortes e cópias de alguns projetos de arquitetura brasileira. Disponível em: [<https://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/en/archives/details/VOOR/keywords/Jan%20Voorberg/witshcans>].

²⁷³ MARIA, Cleusa. Hélio está de volta. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p. 168-173.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 169

²⁷⁵ DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p. 166.

²⁷⁶ JACQUES, Paola. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p.131.

ida definitiva a Nova York, o artista relatou à Lygia Clark uma experiência semelhante. Em suas palavras: “fiquei num tal delírio ambulatório que não parei de andar dia e noite pela cidade”²⁷⁷. Independentemente disso, a prática dessa ação, em conjunto com a desmitificação da cidade, fez com que Oiticica eliminasse as “fronteiras entre territórios normalmente fechados”²⁷⁸, nas palavras de Jacques.

Atrelado ao *delírio ambulatório* estava, segundo o artista, o *delírio concreto*. Este estava associado a objetos ou porções da paisagem, encontrados e identificados através de suas andanças, que eram carregados de significado. Esses fragmentos, em suas palavras, podiam ser desde “a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil, no centro, os morros do Rio” e até mesmo a praia e o mar.²⁷⁹

Em alguns casos, ao encontrar essas porções significativas de paisagem, Oiticica realizava uma apropriação, deslocando-as de um lugar ao outro, como na obra *Manhattan Brutalista* [1978]. Um pedaço de asfalto da Avenida Presidente Vargas, que foi utilizado posteriormente para uma instalação realizada em seu banheiro, intitulada *Kyoto-Gaudi* [1978], segundo Braga. Diante disso, a crítica faz uma singular indagação: “*Manhattan Brutalista* é afinal mapa da ilha de Manhattan ou do Rio de Janeiro? Ou é possível sobrepor todos os mapas formando uma geografia própria?”²⁸⁰. Talvez fossem os dois ao mesmo tempo, visto que a partir daquele momento não havia mais fronteiras para o artista, recorrendo à passagem de Jacques.

A produção de Oiticica, após o seu retorno, ocorreu em um curto período, em decorrência da sua morte em 1980. No entanto, a ocorrência biográfica não representa uma interrupção da discussão aqui proposta. Se a obra e trajetória de Oiticica é um “labirinto dinâmico”²⁸¹, nas palavras de Braga, sua morte não representa a saída do labirinto, mas apenas um beco que provoca a tomada de outros caminhos ainda não explorados.

²⁷⁷ CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.161.

²⁷⁸ JACQUES, Paola. B, op. cit., p.133.

²⁷⁹ CARDOSO, Ivan. HO. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009, p.231.

²⁸⁰ BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2007, p.140.

²⁸¹ Ibid., p.197.

Um das possibilidades de se prosseguir com o diálogo entre Koolhaas e Oiticica, é retornando ao momento inicial apresentado neste capítulo, por meio do resgate dos *Ninbos* e do *Centro do Ovo de Colombo*. Isso porque, trata-se de obras que não só permitiram o acesso ao período nova-iorquino, como concatenariam em duas outras proposições. Como mencionados anteriormente, *Ninbos* ao se deslocar da mostra *Information* para o interior do apartamento de Oiticica, transformou-se na *Babylonests* [1971-1974]. Do mesmo modo, expressões aventadas no *Centro do Ovo de Colombo* como “vazios” e “buracos escavados”, tornaram-se o gesto fundante na concepção da *Biblioteca Nacional da França* [1989], do OMA.

Obras que, apesar de um hiato de cerca de duas décadas, gestariam em seus interiores uma espacialidade, em grande medida, coletiva e tecnológica. Diante disso, no intuito de se compreender essas insólitas gestações, o diálogo precisa se afastar do ordenamento cronológico e assumir um regime anacrônico: passados londrinos, presentes nova-iorquinos e futuros parisienses. Este sim expressa temporalidades que condizem com os espaços concebidos.

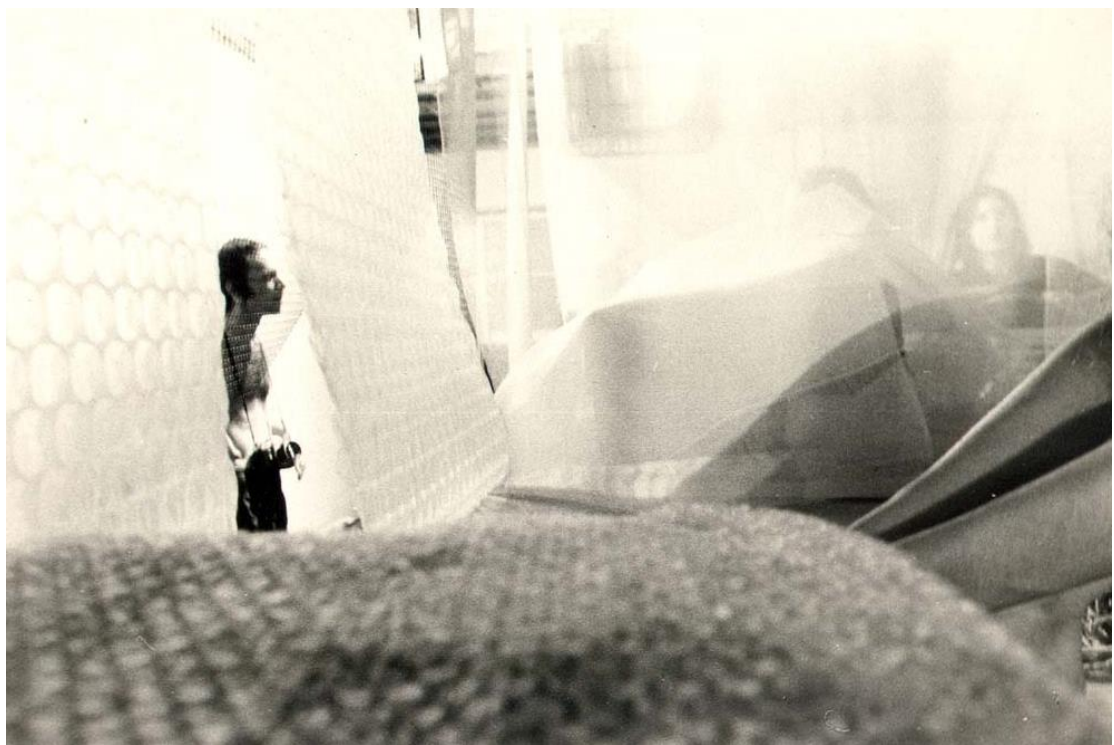


Figura 42.
Hélio Oiticica.
Babylonests [1971].
Fotografia de Miguel Rio Branco.
APHO 2321/71.

PARTE III

A insólita gestação

Em momentos distintos, propostas concebidas por Hélio Oiticica e Rem Koolhaas foram referidas, respectivamente, como placentas “sem gravidade”²⁸² ou “flutuantes”²⁸³. As descrições aludem as espacialidades internas de dois projetos que, embora tenham se dado em locais e tempos diferenciados, abrigariam em seus interiores numerosos indivíduos e dispositivos de comunicação. Refiro-me às proposições da *Babylonests* [1971-74], de Oiticica, e o projeto para o concurso da *Biblioteca Nacional da França* (BNF) [1989], idealizado pelo *Office for Metropolitan Architecture* (OMA).

A primeira gestação, nova-iorquina e ocorrida no início dos anos 1970, contava com seis espaços internos formalmente similares, mas programaticamente distintos, valendo-se de uma residência, um hotel, um ateliê, um cenário de filmagem e um local de convívio. Cada *placenta* ou *ninho* se conformava por meio de uma estrutura retangular, na qual cabia aos seus ocupantes a atribuição de uma função.

Por outro lado, na segunda gestação, a parisiense e relativa à BNF, as placentas eram formalmente distintas, mas se dirigiam a uma intenção: o nascimento de uma grande biblioteca. Esta abrigaria todo o acervo textual e imagético produzido a partir de 1945. O projeto contava com a criação de cinco espacialidades ou bibliotecas independentes que assumiriam os contornos desde os mais convencionais até os mais experimentais, de formas cilíndricas à moebiusianas.

Apesar disso, havia correspondências no espaço uterino de ambas as propostas. Pisos e paredes se transformavam em teto, ao mesmo tempo em que o teto se convertia

²⁸² DE CAMPOS, Haroldo. Asa delta para o êxtase. In: BRETT, Guy et al (org.). *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, p.217. Catálogo de exposição.

²⁸³ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p. 616.

em uma rede, onde as pessoas poderiam “entrar e ficar lá, lendo, ou dormindo”²⁸⁴. Palavras e textos também se encontrariam suspensos no interior desses espaços, através de compartimentos pendentes ou projeções que criavam “a impressão de que o prédio flutua totalmente apoiado no alfabeto”.²⁸⁵ Em um dos casos foi dito que “nunca soube muito bem quantas pessoas viviam ali, pois a toda hora tinha alguém entrando ou saindo”²⁸⁶, ao passo que na segunda era esperado um enorme público com cerca de 10.000 pessoas²⁸⁷. Em suma, as concepções se relacionam à uma espacialidade coletiva e, em certa medida, tecnológica.

Quanto à materialidade desses espaços, a transparência seria a responsável por criar a atmosfera interna do local. Seriam empregados ali diferentes materiais como, por exemplo, o vidro, telas de nylon, plásticos e arames. No entanto, havia uma diferença no modo como a transparência era articulada nas gestações. Na primeira, a condição envolveu cada uma das placentas individualmente, enquanto na segunda, ela se revelaria no invólucro do conjunto dos cinco espaços internos.

Seria preciso, ainda, realizar uma diferenciação no gesto adotado para conceber cada um dos espaços. A proposta nova-iorquina se formalizou por meio de uma adição espacial, ou seja, pela incorporação progressiva dos elementos à estrutura da obra. A experiência parisiense, por outro lado, seria realizada pelo gesto da subtração. Em outras palavras, o espaço interno se formalizaria por meio da retirada de matéria da obra. Contudo, apenas uma das concepções se efetou no espaço real. Enquanto a *Babylonests* materializou no apartamento do artista brasileiro, na 81 Second Avenue, a proposta do OMA, permaneceu no nível de proposição.

Para o último momento desse debate, aciona-se ambas as obras, pois não apenas retomam questões anteriormente apresentadas, como articulam, a partir de lógicas inversas, a elaboração de espaços experimentais destinados a uma coletividade. Tudo isso soma ao fato de serem propostas que permitem um tensionamento com suas disciplinas complementares: as artes, no caso da BNF, e a arquitetura, no que se refere aos ninhos da *Babylonests*.

Por fim, as obras marcam o momento de inflexão e suspensão do diálogo, uma vez que introduzem uma diferenciação no modo de se conceber o espaço no final do século XX. Esta, segundo alguns críticos e filósofos, resgatam lógicas conjecturadas no

²⁸⁴ ACERVO PROJETO HO (APHO) 1110/71 [*Carta para Ângela Oiticica 15/04/1971*], p.1.

²⁸⁵ KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.21.

²⁸⁶ BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*; trad. Renato Resende; Org. Katia Maciel. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p.22.

²⁸⁷ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.613.

final dos anos 1960. Diante disso, busca-se averiguar se a gestação de espaços como o da BNF poderia ser compreendida a partir de obras como a *Babylonests*.

Babylonests

[...] para quem for a New York não deixe de visitar BABYLONESTS o que poderá ser feito pela micharia de US \$ 5.00: reserva de horário pode ser feita in loco pelo fone 777 7427 (área code 212): NINHOS PARA O SEU LAZER.²⁸⁸

As palavras de Oiticica, redigidas para serem anunciadas na Revista Navilouca, informavam não só a nova obra do artista, mas sua própria residência nova-iorquina, entre os anos de 1971 e 1974. Uma estrutura formada por seis *células* dos *Ninhos*, localizada no interior de seu apartamento, que se configurava como um “*kindergarten*, playground, laboratório, motel, boca, campus universitário”, de acordo com Waly Salomão.²⁸⁹

O apartamento do artista contava, segundo a descrição do fotógrafo Andreas Valentin, com a presença da *Babylonests*, uma prancheta de trabalho, além de uma pequena cozinha e *penetrável* transformados em laboratório para a edição de fotografias e filmes.²⁹⁰ Nos planos iniciais da obra, Oiticica indicava a construção de uma estrutura em dois níveis distintos, nos quais, para alcançar determinadas áreas, seria preciso percorrer o interior da estrutura em movimentos não lineares. Em suas palavras, “quero criar um lugar tão complicado-complexo que seja um mundo, sem móveis e essa coisa chata de apartamento”²⁹¹.

A obra/morada se desenvolveu por meio de um processo e foi se tornando mais completa com o passar do tempo. Partes da estrutura da obra *Barracão n.2*, realizada no contexto da mostra coletiva *Information* [1970], foram reaproveitadas para a *Babylonests*.

²⁸⁸ APHO1284/72 [Carta para Luciano Figueiredo17/07/1972], p.1.

²⁸⁹ SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.20.

²⁹⁰ VALENTIN, Andreas. Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica. *ARS (São Paulo)*, v. 15, n. 30, p.221, 2017.

²⁹¹ CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p.199.



Figura 43.
Hélio Oiticica.
Babylonests [1971].

Nesse sentido, o artista Miguel Rio Branco relata ter participado na transposição e instalação de parte da antiga estrutura no interior do apartamento do artista.²⁹²

Acerca da materialidade da *Babylonests*, a opacidade da juta, presente nos *ninhos* anteriores, transfigurou-se na transparência das cortinas de plásticos, tecidos de nylon e até mesmo telas metálicas. As novas camadas criavam a atmosfera da obra e ampliavam a permeabilidade presente no *Barracão n.2*, de uma relação física, estabelecida pelo alçar dos tecidos e elementos fronteiros, para uma relação contínua visual.

Somados aos elementos presentes na estrutura *Barracão n.2*, como colchões e luzes coloridas, foram adicionados uma profusão de dispositivos de comunicação. Dentre eles, Salomão destaca, “TV e controle remoto zapeando sem parar, jornais, rádios, gravador, fitas cassetes, livros, revistas, telefone [...]”²⁹³. Nas palavras do ensaísta Silvano Santiago, Oiticica, naquele momento, “era quase eletrônico”²⁹⁴.

Como local de convívio, foram muitos os abrigados no interior da *Babylonests*, podendo ser mencionado os nomes de Gilberto Gil, Guy Brett, Haroldo de Campos, Júlio Bressane, Mario Pedrosa e tantos outros. Desse modo, o relato daqueles que vivenciaram a obra é representativo, pois expõem uma percepção momentânea de um espaço que se encontrava em constante transformação.

Para Santiago, a *Babylonests* era “...uma espécie de beliche de navio, acortinado de filó, que ao mesmo tempo dava a sensação de aconchego materno e levava a ver o ao redor como que esfumado”²⁹⁵. Do mesmo modo, para o poeta Haroldo de Campos, nos novos *Ninhos*, “[...] a pessoa se integrava, se embrulhava, assumia uma condição quase que entre fetal e aérea, uma espécie de placenta luminosa e sem gravidade, uma gravidez sem gravidade que ele abria o voo espacial”²⁹⁶.

É notável observar como ambas as passagens descritas anteriormente concatenam não só uma ideia de espaço gestacional, mas ainda qualidades evanescentes relacionadas à transparência. Estes aspectos podem remeter à materialidade proposta nas primeiras

²⁹² apud RONDEAU, James. “The Cage-Bed of Dreams” – Hélio Oiticica and the Evolution of the Barracão. In: ZELEVANSKY, Lynn et al (org.). *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2017, p. 119. Catálogo de exposição.

²⁹³ SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.20.

²⁹⁴ apud DAVID, Catherine. O grande Labirinto. In: BRETT, Guy et al (org.). *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, p.255. Catálogo de exposição.

²⁹⁵ Ibid.,

²⁹⁶ DE CAMPOS, Haroldo. Asa delta para o êxtase. In: BRETT, Guy et al (org.), op.cit., p.217.

células dos *Nimbos*, realizadas no *Éden* [1969]. Isso porque, a obra em questão era conformada a partir de seis “*células-vazias*” ou “berços”, sobre as quais pendiam cortinas translúcidas.

No que diz respeito ao *Éden* e o *Barracão n.2*, Oiticica pontua que a nova estrutura retomava a concepção do *crelazer* e do *projeto barracão*, ao mesmo tempo em que avançava com suas propostas. Em suas palavras: “eu queria transformar o dia todo, inclusive o lazer, e a preguiça, numa coisa assim de estado permanente inventivo, por isso eu comecei a transformar o lugar que eu moro, o ideal era esse, morar na própria obra; foi o que aconteceu em Nova York”²⁹⁷.

A *Babylonests* radicalizava o plano do *Éden* ao efetivamente articular as questões envolvendo arte e vida, segundo Lisette Lagnado Dwek, concebendo, em suas palavras, uma “zona heterogênea” em que eram suspensas as fronteiras entre público e privado, habitação e trabalho.²⁹⁸ Talvez por esse mesmo motivo a historiadora de arte Catherine David denominara a nova estrutura do artista como um “*Merzbau* tropical, transplantado em plena Manhattan”²⁹⁹.

Ainda na visão de Oiticica, a *Babylonests* era como o próprio cinema, pois mudava sua aparência “conforme um comportamento-cinema”³⁰⁰. Isto posto, não pode deixar de ser mencionado o fato de que projeções como *Neyrótika* [1973] e *Lágrima Pantera Míssil* [1972], do diretor Júlio Bressane, foram gravadas em seu interior. De acordo com Bressane, a *Babylonests* era um “conceito visionário de espaço, curioso, e até chocante”³⁰¹, no qual o erótico e a “perversão” se encontravam em meio à sua concepção.

Apesar da dinâmica hedonista e criativa presente no espaço, a estrutura, assim como a própria Babilônia, encontrou seu fim, após um assalto ocorrido em 1974. Como consequência, Oiticica se mudou da Second Avenue para a Christopher Street, no

²⁹⁷ CARDOSO, Ivan. HO. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p.243.

²⁹⁸ DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p.124.

²⁹⁹ DAVID, Catherine. O grande Labirinto. In: BRETT, Guy et al (org.). *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, p.255. Catálogo de exposição.

³⁰⁰ APHO 1099/71 [Carta para Caetano Veloso 04/03/1971], p.3.

³⁰¹ apud RONDEAU, James. “The Cage-Bed of Dreams” – Hélio Oiticica and the Evolution of the Barracão. In: ZELEVANSKY, Lynn et al (org.). *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2017, p. 122. Catálogo de exposição.

West Village, local em que permaneceu até o seu retorno ao Brasil, em 1978. A *Babylonests* foi reduzida de seis para duas ou três estruturas em seu novo endereço e assumiu também um novo nome: *Hendryxsts*.

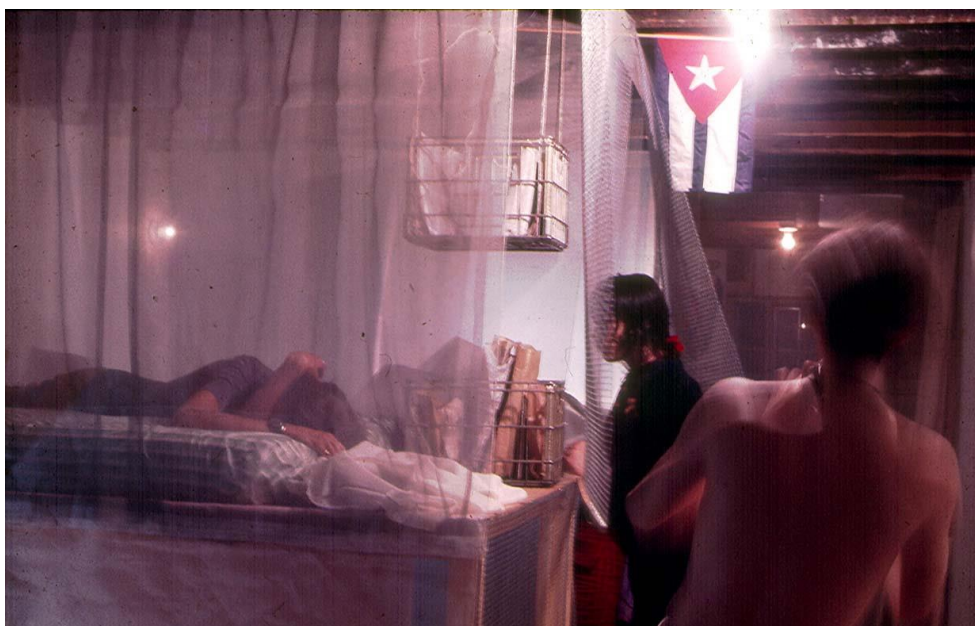


Figura 44. Hélio Oiticica. *Babylonests* [1971]. APHO 2126/71.

No entanto, conforme pontua José Ortiz, o último espaço era “completamente diferente”³⁰² do primeiro. Este testemunho reforça o aspecto único e experimental da estrutura materializada pelo artista. Diante disso, Oiticica relata que a *Babylonests* faria parte do que ele intitularia como *experimental*, concepção que se relaciona à abertura da obra em distintas possibilidades. Na sua visão, o “experimental” poderia “retomar”, mas “nunca reviver”³⁰³ — condição constatada nos próprios *ninbos*, que embora tenham sido retomados pelo artista em três contextos distintos, nunca se materializaram do mesmo modo.

Dito isso, as *células* que outrora foram televisionadas no contexto da *Whitechapel Gallery* passariam com a *Babylonests* a televisionar o “recôndito mais privado da vida

³⁰² apud RONDEAU, James. “The Cage-Bed of Dreams” – Hélio Oiticica and the Evolution of the Barracão. In: ZELEVANSKY, Lynn et al (org.). *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2017, p. 124. Catálogo de exposição.

³⁰³ APHO 0380/72 [*Experimentar o experimental* 22/03/1972], p.4.

privada em janelas abertas para os outros e para o mundo: MUNDO ABRIGO”³⁰⁴, nas palavras de Salomão. O que antes era apenas uma promessa de vida no *Éden*, transformou-se em uma realidade concreta no interior dos ninhos da Babilônia.

Biblioteca Nacional da França

Da Babilônia à Babel, o escritor Jorge Luis Borges, em seu conto a *Biblioteca de Babel* [1941], escreve sobre um espaço infinito que abrigaria todos os livros na mais ordenada desordem. Segundo Borges, a proclamação da “biblioteca infinita” trouxe grande felicidade, visto que “todos os homens se sentiram senhores de um tesouro intacto e secreto”³⁰⁵. Suponho que o presidente francês François Mitterrand sentisse o mesmo ao anunciar o concurso para a nova sede da Biblioteca Nacional da França (BNF) em 1989.

A chamada demandava a construção de um grande edifício — agrupado em uma área de 250.000 m² — que abrigasse livros e todas as formas de conhecimento vinculadas a uma revolução tecnológica. Nas palavras do próprio Koolhaas, “o sonho de um megalomaniaco: cinco bibliotecas totalmente diferentes para toda a produção mundial de palavras e imagens do pós-guerra”³⁰⁶.

Ainda que a proposta do OMA não tenha sido a vencedora, ora concedida à obra de Dominique Perrault, o debate em torno dela contou com grande notoriedade, em virtude do gesto adotado em sua concepção. O projeto do OMA assumia o edifício como “um repositório de todas as formas de memória”³⁰⁷, do qual seriam “escavados” os espaços referentes ao programa das bibliotecas. Passados alguns anos, Koolhaas intitulou a concepção como *Strategy of the Void* [Estratégia do Vazio].

Paralelamente ao desenvolvimento da biblioteca, o escritório participava de outros dois concursos: o *Centro Arte e Tecnologia de Mídia de Karlsruhe* [1989], na Alemanha, e o *Terminal Marítimo de Zeebrugge* [1989], na Bélgica. Logo, havia uma

³⁰⁴ SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.20.

³⁰⁵ BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.74.

³⁰⁶ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p. 608.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 616.

confluência entre as propostas que não deveria ser desprezada. Koolhaas afirma que um dos croquis realizados para o projeto de Karlsruhe “engravidaria” do projeto da BNF.

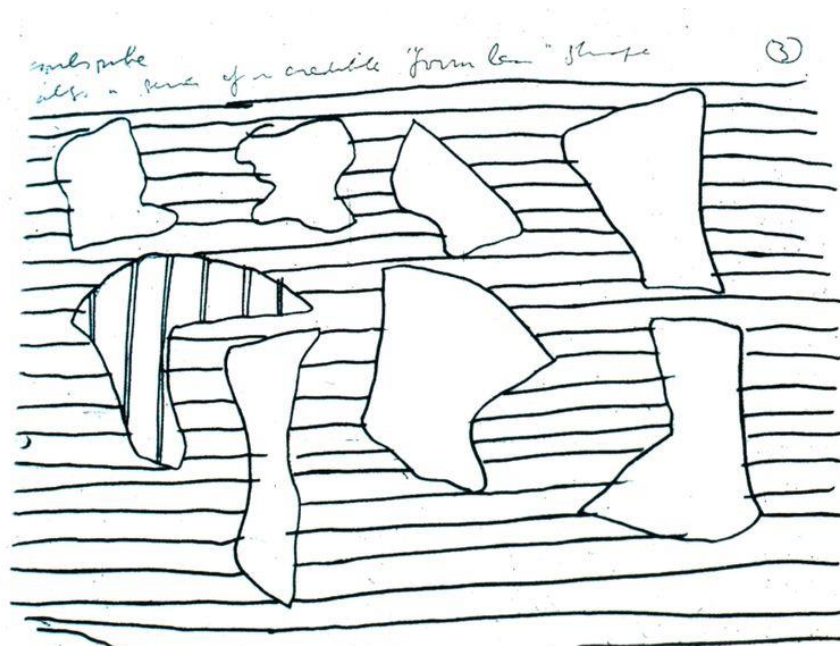


Figura 45. OMA. Croqui para o *Centro Arte e Tecnologia de Mídia de Karlsruhe* [1989].
Fotografia de Hans Werlemann. © OMA.

A ideia central desse croqui se pautava na repetição vertical das zonas administrativas e de armazenamento, bem como na eliminação dos espaços referente às bibliotecas. Desse modo, a atenção se voltava para a forma que as escavações ou os vazios assumiriam no interior do projeto. Isso se deu até o momento em que o diálogo entre as áreas escavadas e não escavadas se aproximaram da imagem atual que se tem da proposta.³⁰⁸

O projeto final apresentado ao júri se conformava através de uma planta com dimensões 75 por 87 metros e uma altura de quase 100 metros — valor que ultrapassava cerca de três vezes o limite estabelecido pelo concurso. Os programas acomodados em seu interior se compunham de cinco bibliotecas independentes, espaço de acervo, áreas administrativas, e ainda uma multiplicidade de ambientes na parte superior do edifício, como uma piscina, um jardim e um restaurante.³⁰⁹

³⁰⁸ Koolhaas em comunicação oral. Ver em: PRESENTATION of Très Grande Bibliothèque. Lecture Rem Koolhaas. [Vídeo]. (25 minutos), colorido. Publicado pelo site do Office for Metropolitan Architecture. Data não mencionada. Disponível em: [https://www.oma.com/lectures/presentation-tres-grande-bibliotheque].

³⁰⁹ LUCAN, Jacques. *OMA - Rem Koolhaas*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1991, p.132-140.

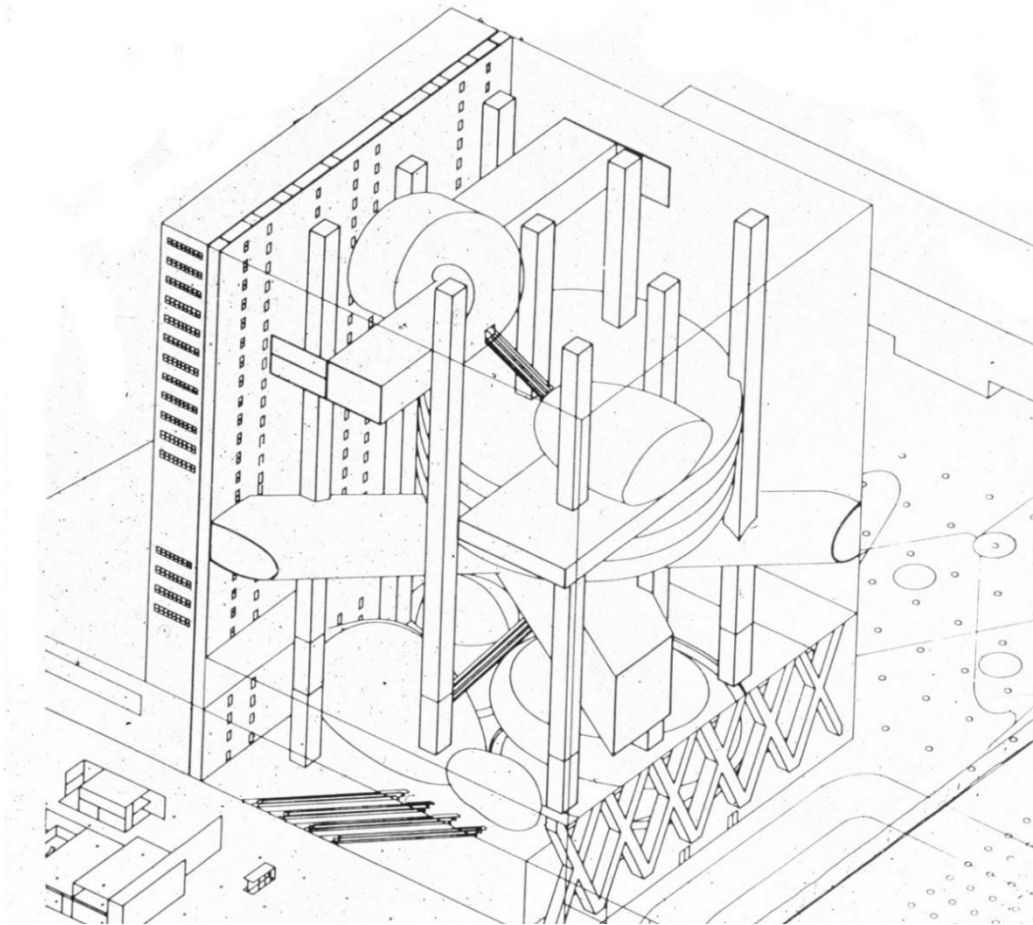


Figura 46. OMA. *Biblioteca Nacional da França (Axonometria)* [1989]. Fotografia de Hans Werlemann. © OMA.

Em relação às bibliotecas, cada vazio sustentava o seu próprio conteúdo programático e, conseqüentemente, sua forma única, sendo referidos no projeto como: *Pebbles* [Seixos], *Intersection* [Interseção], *Spiral* [Espiral], *Shell* [Concha], *Loop* [Volta]. Nas palavras de Koolhaas, os cinco espaços se encontravam flutuando no interior do edifício como “embriões múltiplos, cada um com sua placenta tecnológica”³¹⁰. Eles poderiam ser acessados através de um conjunto de elevadores e escadas rolantes que conduziriam o público de uma *placenta* à outra.

Acerca do primeiro vazio, intitulado *Seixos* ou *biblioteca de Imagem e Som*, quatro volumetrias em formato ovoide abrigariam salas para conteúdos audiovisuais e uma cinemateca. O segundo vazio, a *Interseção*, seria destinado à *biblioteca de aquisições recentes*. Este seria um espaço formalizado pelo cruzamento de duas geometrias cilíndricas que

³¹⁰ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p. 616.

acolheriam um auditório e salas para leituras. A terceira biblioteca, denominada como *Espiral* e desenvolvida na forma de uma rampa helicoidal, acomodaria o acervo aberto e as áreas de estudo.

O quarto vazio, intitulado *Concha* ou *biblioteca de catálogos*, também em formato ovoide, se encontraria em relação direta com a fachada do edifício, como um grande olho a observar a cidade — a própria “biblioteca definitiva”. Por fim, o último e quinto *vazio*, corresponderia à *biblioteca Científica*, um “espaço tão complicado”, nas palavras de Koolhaas, “que vira do avesso realizando *loopings*”. A biblioteca destinada à pesquisa e inovação seria traduzida formalmente por meio de uma *fita de moebius* e abrigaria salas de pesquisa, convívio e um café³¹¹.

Dada a singularidade formal e programática que as cinco bibliotecas sustentavam, havia dois aspectos que se desdobravam como consequências diretas no projeto: o invólucro deste conjunto e o sistema estrutural adotado. Para responder às questões impostas pela dimensão do edifício e o formato dos *vazios* seriam desenvolvidos cinco paredes-estruturais de concreto armado que atuariam como estrutura e *shafts*, por onde passariam todas as instalações do edifício.

Em relação à materialidade da fachada, o invólucro do edifício articulava um movimento de revelar e ocultar os espaços internos. O vidro possuiria diferentes graus de transparência e opacidade, e serigrafias com “determinados padrões irregulares na coloração branca”³¹². Segundo Koolhaas, buscava-se reproduzir “um efeito da natureza, no que concerne seu caráter informe e mutante”³¹³.

O crítico Anthony Vidler, ao analisar o projeto do OMA, afirma que a superfície proposta realizava “uma confirmação da transparência e sua crítica complexa”, visto que a “translucidez” do vidro, transformava em “escuridão e obscuridade”³¹⁴, tendência do material que os modernos buscavam evitar e, os pós-modernos, ludibriar. A singularidade articulada na fachada, em decorrência dos vazios, resultava em um “estado de ansiedade” ao permitir uma aproximação, mas não uma penetração no espaço, segundo Vidler. Uma condição que presumo ser representativa daquele período.

³¹¹ KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.27-28.

³¹² BIBLIOTHEQUE DE FRANCE. *El croquis*, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, Madrid, n.53, p.74, 1992.

³¹³ KOOLHAAS, Rem., op.cit.

³¹⁴ VIDLER, Anthony. Transparency. In: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1992, p.221.



Figura 47. OMA. Maquete da *Biblioteca Nacional da França* [1989].
El croquis, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, n.53, Madrid, 1992, p.79.

Por fim, Koolhaas comenta que a ambição da BNF era explorar agressivamente um novo tipo de arquitetura, concebida pela libertação da disciplina de determinadas responsabilidades espaciais e formais. Sua nova função deveria ser “criar um espaço simbólico que acomoda o desejo persistente de coletividade”³¹⁵. Essa ambição pode evocar o interior do projeto *Exodus*, visto que eram propostas “instalações coletivas que acomodam plenamente os desejos individuais”³¹⁶. Em vista disso, embora o desejo migrasse da esfera individual para o coletivo, as arquiteturas continuariam a existir somente através de um esforço imaginativo, assim como no conto de Borges.

³¹⁵ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p. 604.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 7.

A promessa do vazio

O momento que sucede à apresentação da *Babylonests* e da BNF indica um impasse no diálogo aqui esboçado, devido à disparidade conceitual e espaço-temporal que envolve as propostas. Ainda assim, há um complexo conceito que atravessa as obras que permite, a meu ver, ultrapassar a barreira cronológica: o vazio. Esta noção, embora evoque, à primeira vista, uma designação análoga, articula-se distintamente nos casos do artista e do arquiteto.

A discussão do vazio de modo algum se limita às proposições de ambos, requisitando um debate próprio que não condiz com a proposta deste trabalho. A despeito disso, artistas e obras que abordaram a questão eram conhecidos por Koolhaas e Oiticica. Podem ser mencionados, nesse sentido, exemplos na arte construtivista russa, como o *Quadrado preto sobre fundo branco* [1918] de Kazimir Malevich; na arte conceitual de Yves Klein, como *Salto no Vazio* [1960]; e no conceito de *Vazio-pleno* de Lygia Clark.

Iniciando a questão por Koolhaas, o espaço *vazio*, no seu entendimento, não seria uma consequência do espaço cheio ou construído, ao mesmo tempo que não seria um espaço transcendental ou metafórico. Para sustentar estas afirmações, recorre-se ao “dicionário de referências” contido no livro *S, M, L, XL* [1995]³¹⁷, pois suas definições auxiliam na compreensão do projeto da BNF.

A primeira definição da palavra *Vazio* é *Avoid* [Evitar], à qual Koolhaas atribuí o seguinte significado: “estou fazendo o meu melhor para evitar a palavra japonesa de vazio”³¹⁸. Por outro lado, a segunda definição de *Vazio* faz alusão a uma composição de argamassa, na qual diz-se que os vazios existentes em determinada mistura devem ser preenchidos com um aglutinante — no intuito de obter uma matéria com consistência adequada para o uso.³¹⁹

³¹⁷ *S, M, L, XL* não é apenas um livro-portfólio dos projetos realizados pelo arquiteto e o OMA, mas articula um conjunto de referências imagéticas e verbais que formam, ao lado dos projetos, o corpo da obra. As referências sugerem uma possibilidade de compreensão dos conceitos presentes nos discursos Koolhaas, e projetos do escritório. Desse modo, o “dicionário de referências” articula numerosas palavras, de A à Z, que trazem consigo complexos conceitos e, até mesmo, significados que beiram a banalidade.

³¹⁸ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p. xxxii.

³¹⁹ *Ibid.*, p.1280.



Figura 48. Jennifer Singler. Modelagem dos vazios (Biblioteca de Imagem e Som). KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York, The Monacelli Press, 1998, p.650.

Embora as descrições possam soar disparatadas, o sentido de *vazio* atrelado à noção de argamassa é revelador quando concatenada ao projeto da BNF. Isso porque, o *vazio* poderia ser compreendido como uma massa moldável que assumiria múltiplas formas, como visto na diversidade das cinco bibliotecas. A leitura se apoia também nas representações gráficas e nas maquetes físicas realizadas para o projeto, dado o fato que os espaços vazios do edifício são representados solidamente, ao passo que o restante do conteúdo programático é ocultado.

Ainda assim, é válido recorrer à reflexão do arquiteto japonês Toyo Ito acerca da obra de Koolhaas, em especial ao seu entendimento acerca dos espaços vazios, pois ela corrobora o argumento apresentado acima. Nas palavras de Ito,

normalmente nós japoneses lidamos com vazios como espaços remanescentes entre corpos positivos – ou seja, no sentido literal– mas com ele [Koolhaas] é o inverso. Ele esculpe-os de massas solidamente compactada – talvez, um ato bastante europeu. Repare as alcovas na arquitetura clássica: o espaço arquitetônico europeu está cheio de pequenos compartimentos. Ele está nos dando a versão pós-moderna. É muito curioso, porque a princípio tendemos a ver o todo como vazio. Mas ele está olhando para um sólido; é por isso que ele pode trabalhar dessa maneira. Maravilhoso. [...].³²⁰

³²⁰ ITO, Toyo. Not forms, but rules: *Fin de siècle*, OMA at IFA, Paris. In: VAN GERREWEY, Christophe (ed.). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019, p.175-176.

A passagem confirma que Koolhaas projetaria o espaço vazio com o mesmo esforço utilizado para projetar os espaços cheios. Ambas as espacialidades, neste caso, são manipuladas como sólidos. Logo, uma não poderia ser mera consequência da outra. Porém, discordo da passagem em dois pontos. Penso que o *modus operandi* de Koolhaas, em relação aos vazios, não é uma versão “pós-moderna” de certos “espaços clássicos”. Além disso, não considero que o gesto seja comum entre os arquitetos europeus, mas presumo que fosse recorrente em determinado tipo de arte e artista.

Antes de prosseguir com a questão acima é preciso apresentar a origem desse espaço para Koolhaas. O arquiteto afirma que o seu descobrimento em relação aos vazios deu-se de forma gradual e se manifestou, pela primeira vez, no período em que se propôs a analisar o Muro de Berlim — situação abordada no primeiro capítulo. Em suas palavras, “o muro não era um objeto, mas um apagamento, uma ausência recém criada; para mim, era a primeira demonstração da potência do vazio”; e continua, “era um aviso que — na arquitetura — em um concurso, a ausência sempre venceria a presença”³²¹.

Com o passar dos anos, o aviso se transformou em uma realidade. Koolhaas, constatou a “potência do vazio” em sua obra *Nova York Delirante* [1978], através do *grid* de Manhattan e do Central Park; aventou a questão nos projetos teóricos da *Cidade do Globo Cativo* e o *Centro do Ovo de Colombo* e o desenvolveu no projeto do *Parc La Villette* e para a cidade de *Melun Sénart*, [1987]. Por fim, defendeu que Berlim deveria ter cultivado o seu *vazio*, as suas “cicatrizes”³²². No entanto, foi apenas ao final do século XX que o vazio efetivamente tomou forma em seus projetos, através da proposta da *Casa da música* [1999-2005], no Porto.³²³

A despeito disso, Koolhaas revela que a “grande descoberta” dos espaços vazios estava relacionada, curiosamente, com as transformações espaciais e observadas a partir do final da década de 1980, e que será abordada nas próximas seções. Dito isso, retoma-se a articulação entre os vazios em Koolhaas, em especial os da BNF, com a disciplina artística. Este tensionamento realizado a partir de dois casos: as obras do artista norte-

³²¹ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.228.

³²² OBRIST, Hans - Ulrich. *Entrevista: volume 3*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010. p.70.

³²³ Através do diálogo entre o crítico Mark Wigley e Rem Koolhaas é evidenciada uma relação direta entre os projetos para BNF e para a *Casa Y2K* [1988] com o projeto em Porto. Apesar disso, há uma distinção no modo em que o espaço vazio é abordado em cada caso. Koolhaas afirma que “no Porto o vazio é usado para criar a forma e em Paris é usado para matar a obrigação para com a forma”. Ver em: WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. *Casa da música/Porto*. 2.ed. Porto: Fundação *Casa da Música*, 2008, p. 177.

americano Gordon Matta-Clark e do ítalo-argentino Lucio Fontana.

No primeiro caso, para o crítico Guilherme Wisnik, haveria uma correspondência entre os vazios da BNF e os cortes realizados por Matta-Clark em edifícios abandonados. Esta relação se articula por meio da leitura do *Informe* a partir do escritor francês Georges Bataille. Wisnik pontua que, embora a análise formal tivesse um papel importante na aproximação, ela se sobressai no “caráter operativo”. Obras como *Office Baroque* [1977], *Circus or The Caribbean Orange* [1978], assim como o da biblioteca, efetuariam um embaralhamento espacial, transformando a compreensão cartesiana do espaço.³²⁴

A aproximação realizada pelo crítico pode ser confirmada pelo próprio depoimento de Koolhaas e de George Heintz — arquiteto que trabalhou com o OMA no desenvolvimento da BNF. Koolhaas revela seu fascínio com a obra de Matta-Clark, dado o fato de que as obras poderiam ser vistas como uma das primeiras manifestações da potência que reside na ausência. A ação do artista não só se comparava aos rasgos realizados por Lucio Fontana nas telas, como remetiam inconscientemente a algumas noções aplicadas à BNF, na sua visão.³²⁵

Em consonância com a última fala, Heintz confirma, em retrospecto, a influência do artista norte-americano sobre aqueles que trabalhavam no projeto da biblioteca, em especial sua obra *Conical Intersect* [1975], realizada justamente em Paris. No que se refere a Lucio Fontana, o arquiteto relembra o momento em que Koolhaas apresentou à equipe sua obra, evidenciando a tensão existente ali entre massa e vazio.³²⁶

³²⁴ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 199-201.

³²⁵ RAJCHMAN, John. Thinking Big. *ArtForum*, New York, v. 33, n.4, p.46-55, 99, 102, dec.1994.

³²⁶ HEINTZ, George. Interview with Georges Heintz, Strasbourg, February 25, 2015. In: SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p. 407-409.



Figura 49.
Lucio Fontana.
Concetto spaziale [1947-68].
© Galleria d'Arte Maggiore

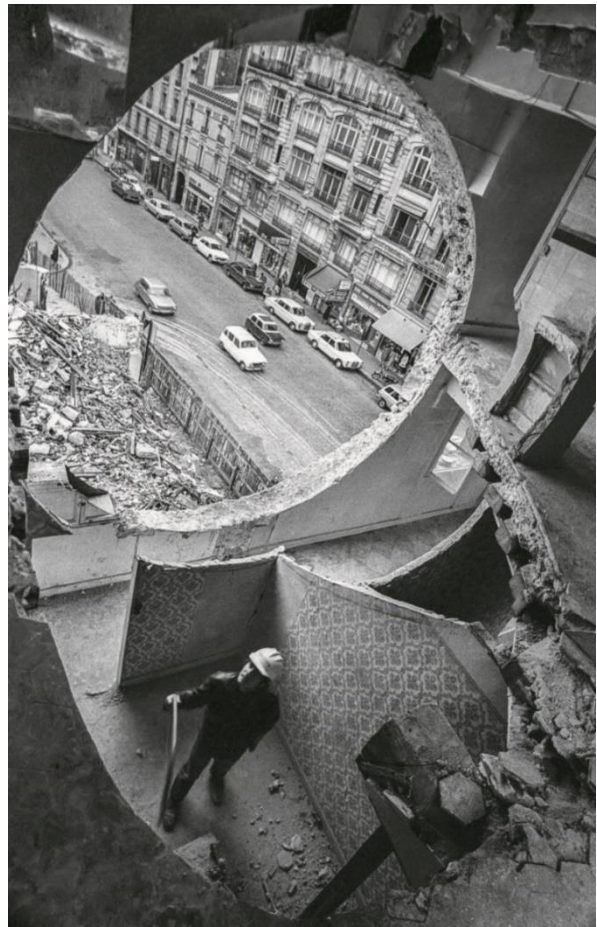


Figura 50.
Gordon Matta-Clark.
Conical Intersect [1975].
Fotografia Marc Petitjean.

Mencionado a aproximação de Fontana com os vazios na BNF, apresenta-se a leitura de Oiticica acerca da arquitetura, visto que ela ecoaria também o gesto de Fontana. Segundo o artista brasileiro, a arquitetura era “*plástica* por excelência, plástica aqui significando não-espacial, ou antiespacial”³²⁷. No entanto, essa posição era mutável, pois havia modos dela se transformar em uma “arquitetura espacial” — ou seja, um espaço estético, em que a experiência temporal se encontraria presente.

Na visão de Oiticica, a transformação ocorreria à medida que o espaço passasse a ter uma maior importância e a arquitetura se tornasse “não-objetiva” e “abstrata”. Um dos possíveis exemplos desta questão seriam os labirintos. Isso porque, apesar de serem “arquiteturas estáticas”, poderiam se desenvolver em uma “arquitetura espacial” devido às suas próprias lógicas internas que as aproximam da abstração.³²⁸

Havia ainda um segundo modo a partir do qual a transformação se manifestaria: através da criação de “sulcos” na sua estrutura. Na palavra de Oiticica, o ato de “sulcar, no sentido vertical e horizontal” quebraria “a parede outrora estática e ‘massa’, em tensões diversas”; por consequência a arquitetura passaria a ser “regada pelo espaço”³²⁹. Este gesto, segundo o artista, despertava afinidades com as operações realizadas por Fontana em seus quadros.³³⁰

A partir da leitura de Oiticica, pode-se compreender que a arquitetura se tornaria “espacial” por meio de duas operações: a abstração de sua função ou a criação de “sulcos” na sua estrutura. Por esse ângulo, é possível observar uma correspondência espacial entre Koolhaas, Oiticica e Fontana, no que refere à segunda possibilidade. Ou seja, na amplificação de um espaço estético, a partir de cortes/sulcos em uma determinada estrutura, seja ela pictórica ou arquitetônica.

Nesse sentido, a análise de Wisnik acerca de Koolhaas e Matta-Clark contribui com o último argumento. Na sua visão, “a liberação de vazios, inesperados, nesses casos, dinamiza a percepção daquilo que antes se encontrava enrijecido, fragmentado, possibilitando uma restauração da experiência cognitiva desses espaços pelas pessoas”³³¹.

³²⁷ OITICICA, Hélio. 22 de fevereiro de 1961. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 29.

³²⁸ Ibid.,

³²⁹ Ibid.,

³³⁰ Idem., 16 de fevereiro de 1961. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 28.

³³¹ WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 201.

É importante pontuar, no entanto, que a data da leitura de Oiticica coincide com a de criação de seus Relevos Espaciais, Núcleos e o primeiro Penetrável PN_I — momento posterior ao deslocamento de sua obra do suporte bidimensional para o espaço. Desse modo, o gesto de “sulcar”, presente em seu discurso, não deve ser compreendido no sentido literal de supressão da matéria, como nos outros casos mencionados, mas como uma abertura da obra ao espaço da vida. Este pensamento, por sua vez, pode ser mais bem desenvolvido por meio das reflexões do artista Nuno Ramos.

Na visão de Ramos, toda abertura produzida na obra de Oiticica — presente desde as suas primeiras criações como, por exemplo, os *Metaesquemas* [1956-1958] — provoca uma “dobra interna” que o corpo aos poucos irá ocupar até o momento em que o corpo passará a viver dentro da obra. Este movimento pode ser observado com os *ninhos* do *Éden* e, posteriormente, com a *Babylonests*. Para o autor, o paradoxo reside no fato de que Oiticica, ao “materializar a obra no mundo”, cria também “um refúgio dentro dele”.³³² Este espaço, por sua vez, guarda toda a “potencialidade da vida” ao mesmo tempo que renuncia a “qualquer necessidade de exteriorização”.³³³

Isto posto, embora o conceito de vazio não seja explicitamente referido na *Babylonests*, ele estaria relacionado justamente com essa ambivalência espacial presente na obra de Oiticica. Essa situação pode ser observada nas *células-matrizes* de seus *ninhos*. Retornando ao *Éden*, dentre as diversas obras presentes em seu interior, em apenas duas foram empregadas a expressão “vazio”: nos *ninhos* e na *área aberta do mito*. Em relação à primeira, o termo está presente na denominação da unidade originária da obra, nas “*células-vazias*”. Por outro lado, na segunda, a expressão “vazio” se refere à “relação dentro-fora” articulada pela estrutura.³³⁴

A singularidade, no caso de ambas as obras, consiste no fato de que a palavra vazio se afasta do sentido de perda e vai ao encontro de uma ideia de construção e criação. Ou seja, no vazio da *área aberta do mito*, o participante “funda” e cria algo que ainda não existe. Ao mesmo tempo que nas “*células-vazias*” dos *ninhos*, o participante gesta e multiplica a possibilidade de uma nova realidade, inclusive “a saída para o além-ambiente”.³³⁵

³³² RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. In: _____. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007, p.123.

³³³ *Ibid.*, p.138.

³³⁴ APHÓ 2146/86 [*Conjunto de desenhos e textos para exposição Whitechapel 01/01/1968*], p.17.

³³⁵ OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.116.

Desse modo, pode-se compreender que o vazio na obra de Oiticica articula não só uma ambivalência espacial, instaurada pela relação obra-participante, mas gesta em seu interior “bolhas de possibilidade – o sonho de uma nova vida”.³³⁶ Esta interpretação poderia encontrar ressonância no conceito de “vazio-pleno” da artista Lygia Clark, descoberto com sua série *Bichos* [1960] — esculturas dobráveis que suspendem a noção de dentro-fora, frente-avesso, assumindo múltiplas configurações, a partir de sua relação com o participante. Para Clark, a questão que envolvia o conceito de “vazio-pleno” era a abertura da obra para a dimensão do tempo. Em suas palavras, “o que está dentro dele são todas as potencialidades que possam a vir acontecer”³³⁷.



Figura 51. Lygia Clark. *Bichos* [1960]. © 2023 Associação Cultural Lygia Clark.

Mesmo assim, foi somente ao retornar ao espaço público da rua, como na manifestação coletiva *Mitos Vadios* [1978], que Oiticica afirmou conscientemente uma aproximação com o conceito de Clark. Em suas palavras:

MITOS VADIOS SÃO MITOS VAZIOS: evocam de outro modo o VAZIO PLENO tão aclamado em outras épocas e circunstância por LYGIA CLARK: eles se fazem e desfazem como o andar nas ruas do delirium ambulatorium noturno: [...] ao propor MITOS VADIOS à geral IVALD GRANATO abre em cada um de nós uma espécie de poetizar do urbano.³³⁸

³³⁶ OITICICA, Hélio. *Crelazer*. In: In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.116.

³³⁷ CLARK, Lygia. *O “Absoluto” era o meu “Vazio plano” [diário 2]*. Data aproximada 1963. Associação cultural Lygia Clark. Acervo ID 61945.

³³⁸ APHO 0066/78 [*Texto-release para minha participação em Mitos vadios de Ivald Granato 24/10/1978*], p.2.

O espaço público da rua se tornaria o próprio labirinto virtual em nível urbano. Este espaço se reinventaria a cada esquina, por meio de uma errância. Diante disso, o que reside no interior dessas espacialidades interpretadas aqui como “vazio”, em Oiticica e em Clark, é o sentido de possibilidade e mutabilidade conferida a ele. No entanto, não seria justamente essa qualidade observada também por Koolhaas em seus espaços vazios?

Algo a ser assinalado é que a promessa de possibilidade atrelada a determinado espaço, no caso o vazio, pode conferir ao último uma dimensão utópica que não condiz com nenhum dos exemplos anteriormente mencionados. Mesmo que fosse possível observá-la nos *ninbos* do *Éden*. Dwek aponta que os *ninbos* da “*Babylonests* (e todos os ambientes que virão, notadamente as células das COSMOCOCAS [...]) propõem um desvio que reinventa a utopia, designando-lhe um espaço tangível no lugar de uma promessa adiada”³³⁹. Diante disso, a autora recorre ao conceito de *Heterotopia* do filósofo Michel Foucault para pensar esses espaços.

Para Foucault as *utopias* muitas vezes eram espaços irreais, ao passo que as *heterotopias* se apresentavam como recortes e rupturas localizáveis, contestando então o espaço que vivemos.³⁴⁰ Esses *outros espaços* poderiam ser locais destinados a comportamentos considerados desviantes na sociedade como, por exemplo asilos, prisões e as clínicas psiquiátricas, mas também lugares comuns à nossa sociedade como os navios, jardins, cemitérios, bibliotecas, teatros e outros. A diversidade dos espaços suscitados por Foucault pode parecer de imediato um tanto ambígua, contudo, a *heterotopia* teria “como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”³⁴¹.

Isto posto, se pudéssemos ler o espaço da *Babylonests* como uma *heterotopia* desviante, segundo Dwek, talvez fosse possível ler os vazios da BNF como uma heterotopia do lugar comum, a partir da reflexão do crítico de arte Jonathan Crary. Isso porque, para o último, a BNF, assim como outros projetos públicos de Koolhaas, “permite o surgimento de uma polifonia de zonas e temporalidades imprevistas dentro

³³⁹ DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p.128

³⁴⁰ FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013, p.20.

³⁴¹ *Ibid.*, p.24.

de uma instável mecosfera que ainda chamamos de cidade”, produzindo “aberturas da imaginação para possíveis ecologias sociais”³⁴².

O que se buscou nesse primeiro momento foi apresentar a condição experimental e coletiva que permeia os espaços tido como vazios na *Babylonests* e na BNF. No entanto, ainda que a condição coletiva fosse evidente na obra de Oiticica, é importante ressaltá-la na proposta do OMA. Durante o processo de elaboração da BNF foi questionado qual era o sentido de uma biblioteca, em um momento que a tecnologia prometia cessar com os antigos suportes de informação. E a resposta, segundo Heintz, teria sido simples: “era apenas a necessidade dos seres humanos de estarem em um lugar coletivo. [...] É como uma praça em uma cidade”³⁴³.

Dito isso, a diferença entre as propostas reside, a meu ver, no modo em que a espacialidade é manipulada. No caso de Oiticica, o espaço de possibilidade seria articulado por meio de um gesto positivo, ou seja, por meio da construção de uma obra. Ao passo que o Koolhaas precisaria realizar um gesto de subtração ou supressão da própria arquitetura. Curiosamente, é partir de uma inversão de gestualidade que os projetos da BNF e a *Babylonests*, assim como suas respectivas disciplinas, aproximam-se.

Deslocamentos do ofício

Ao prosseguir com o diálogo, uma segunda leitura pertinente a *Babylonests* e a BNF seria a partir da interlocução existente entre as propostas e suas disciplinas complementares. Quanto à obra de Oiticica, nota-se uma afinidade com o campo arquitetônico, ao mesmo tempo que se observa uma relação entre o campo artístico e o projeto do OMA. Apesar disso, a convergência entre os ofícios não é particular a ambas as obras. O deslocamento pode ser verificado desde a metade do século XX, nos debates relativos aos dois campos.

³⁴² CRARY, Jonathan. Notes on Koolhaas and Modernization. *ANY: Architecture New York, Urbanism vs Architecture: “The Bigness of Rem Koolhaas”*, n. 9. New York, Anyone Corporation, 1994, p.15.

³⁴³ HEINTZ, George. Interview with Georges Heintz, Strasbourg, February 25, 2015. In: SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.409.

No âmbito das artes, a questão pode ser resgatada, por exemplo, através do texto “*A escultura no campo ampliado*” [1979], da crítica Rosalind Krauss³⁴⁴. Neste está posto que, ao final da década de 1960, as fronteiras e categorias tradicionais das artes — em especial da escultura — ampliaram-se incorporando outras lógicas de produção espacial. Em relação à arquitetura, Anthony Vidler, por meio de uma releitura do texto de Krauss, também mapeou as tendências da disciplina, na transição do século XX para o XXI. Ele observou, em um dos casos, a propensão dos arquitetos de seguirem em direção ao campo escultórico. Em suas palavras:

Quando artistas como Vito Acconci fazem experiências com a arquitetura e arquitetos como Frank Gehry parecem tão preocupados com a forma escultural quanto com o papel funcional de um edifício, parece que aquilo que Rosalind Krauss primeiro chamará de “campo ampliado” da escultura invadiu a arquitetura, ou, como demonstra as construções experimentais de Dan Graham e outros, a arquitetura invadiu a escultura.³⁴⁵

No entanto, diferentemente dos exemplos mencionados por Vidler, a aproximação das obras de Oiticica e Koolhaas com as disciplinas complementares ocorrem de outro modo. A afinidade observada na BNF não se apoia em uma relação escultórica, mas referencial e gestual. Do mesmo modo, a estrutura da *Babylonists* não foi uma experiência sobre a arquitetura e sim um espaço que a aludiu fortuitamente, ao proporcionar um recinto em que o corpo adentrava, habitava e apropriava.

Contudo, antes de examinar a questão caso a caso, pontua-se que a obra de ambos pode ser encontrada em publicações relacionadas à arte e à arquitetura. A aparição dos projetos de Koolhaas, em periódicos de caráter artísticos como a *Artpress* e a *Artforum*, é mais recorrente, principalmente a partir da década de 1990. Porém, constatou-se duas breves menções à obra de Oiticica no interior de periódicos de grande influência na arquitetura, ainda na década de 1970: as revistas italianas *Domus*³⁴⁶ e a *Casabella*³⁴⁷.

³⁴⁴ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *October*, n. 8, 1979. Tradução: Elizabeth Carbone Baez.

³⁴⁵ VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.244.

³⁴⁶ O *editoriale Domus* realizou, no ano de 1979, uma publicação inteiramente dedicada à arte contemporânea e seus novos rumos, intitulada *L'altra face de l'art*. O crítico de arte Pierre Restany, trazia Lygia Clark e Oiticica como um dos nomes que contribuíram para o debate da

Dito isso, inicia-se a interlocução entre as disciplinas através dos projetos de Koolhaas. No caso, a relação com o campo artístico pode ser resgatada desde *Exodus*, passando por projetos como a *Cidade do Globo Cativo* e do *Centro do Ovo de Colombo*. Neles as referências pictóricas como, por exemplo, o quadro *Angelus* de Millet ou a *Jangada de Medusa* de Géricault, associadas às imagens do cotidiano, são acionadas conceitualmente para compor a narrativa dos projetos.

A profusão de imagens utilizadas na primeira fase do OMA, na visão de Demetri Porphyrios, define a tática de linguagem do escritório. Esta, ao contrário do “sonho positivista do modernismo de uma arquitetura sem memória”, busca “uma arquitetura sensualmente corpórea que fosse capaz de desencadear um fluxo ilimitado de associações”³⁴⁸. Nesse sentido, a incumbência que Koolhaas e Zenghelis estabelecem para si é a de “abrir os limites da arquitetura até que ela abrace todo o espectro do cotidiano”³⁴⁹.

Tal condição pode ser averiguada no interior da publicação *S, M, L, XL* por meio da existência de um “dicionário imagético”, em conjunto com o dicionário verbal, mencionado na última seção. As referências imagéticas se encontram em dois polos: um artístico como, por exemplo, as obras de Christo e Jeanne-Claude, Lygia Clark e Yves Klein, e, outro que se funda a partir de imagens ordinárias, inclusive de cunho sexual.

Para o projeto da BNF, Koolhaas elegeu uma série de imagens para acompanhar cada uma das cinco bibliotecas/vazios. Dentre elas pode-se destacar algumas como: a *Pietà* [1498-99] de Michelangelo; a Biblioteca Nacional de Étienne-Louis Boullée; a *Spiral Jetty* [1970] de Robert Smithson e o *Concetto Spaziale* [1949] de Lucio Fontana. Ainda que o arquiteto não fizesse nenhuma menção descritiva a respeito das imagens, elas permitem uma leitura aberta de seus significados. Nesse caso, é possível explorar dois desses exemplos.

desmaterialização da arte, no período de 1966-1968. Ver em: RESTANY, Pierre. *L'autra face de l'art*. Editoriale Domus, Milano, p.55, 1979.

³⁴⁷ Constatou-se a imagem da obra *Cama-bólido Apocalipópótese*, no interior das edições de n. 404-405, da revista *Casabella*, do ano 1975. A imagem a obra de Oiticica era uma de várias que acompanhavam a reportagem de Paola Navone e Bruno Orlandoni, intitulada *Il disagio delle avanguardie* [A inquietação do avant-garde]. Ver em: NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. *Il disagio delle avanguardie*. *Casabella*. Milano, n. 404-405, p.78, ago-set.1975.

³⁴⁸ PORPHYRIOS, Demetri. Pandora's box: an essay on Metropolitan Portraits. *Architectural Design*. London, v.47, n.5, p.358, mai.1977.

³⁴⁹ *Ibid.*,

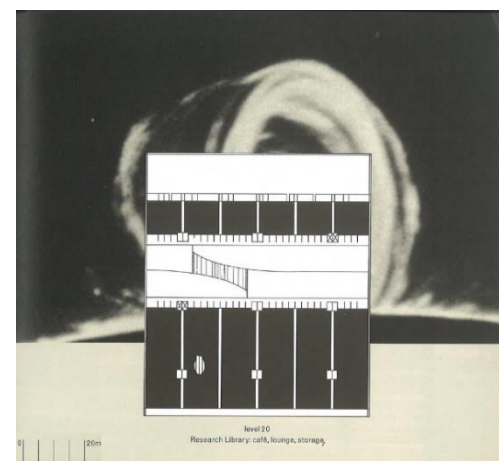
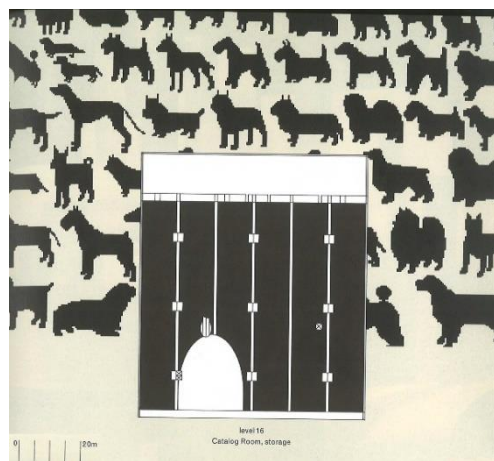
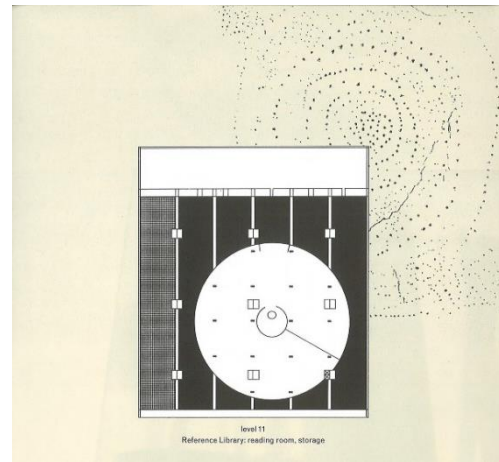
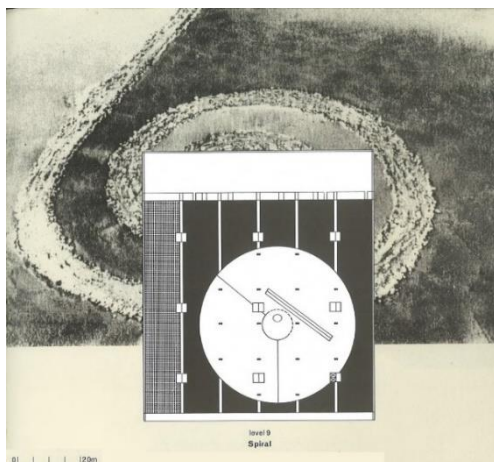
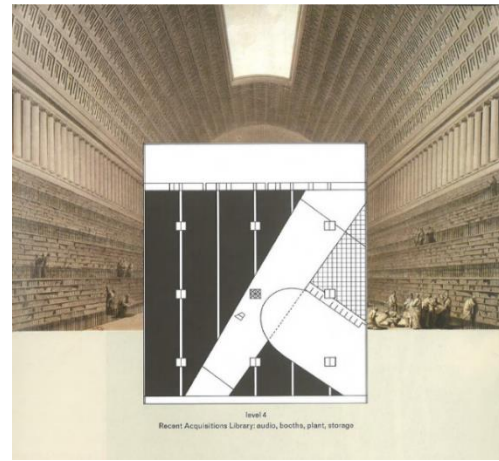
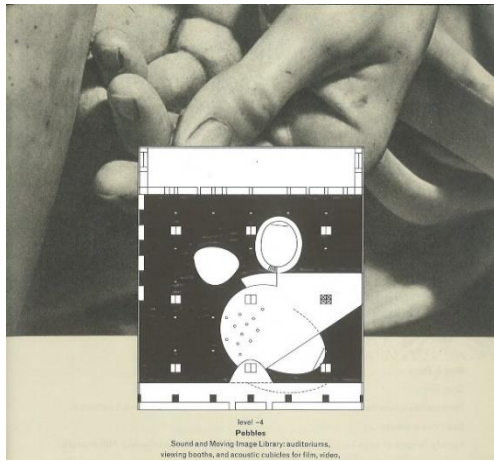


Figura 52. OMA. Os espaços internos da *Biblioteca Nacional da França*:
os seixos, a interseção, a espiral, a espiral, a concha e o loop.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York, The Monacelli Press, 1998, p.605, 623, 633, 367, 647 e 655.

Em relação ao primeiro vazio — a *biblioteca de Imagem e Som* — duas são as imagens escolhidas por Koolhaas para tensionar o espaço. A mão de Cristo, na *Pietà*, e a fotografia de uma multidão no interior de uma arena. Suponho que a última imagem faça uma analogia direta com a quantidade de visitantes que esses espaços recebiam, como em um grande espetáculo. Contudo, a imagem da mão de Cristo se articula de modo mais ambíguo. Penso que seja possível realizar uma aproximação gestual entre a maneira como Michelangelo produziu sua obra, a *Pietà*, e a estratégia projetual utilizada por Koolhaas. Essa leitura, por sua vez, pode ser desenvolvida a partir dos escritos do historiador de arte Giulio Carlo Argan.

Segundo Argan, existe uma relação antagônica na obra do artista italiano entre o ato de destruir a matéria e, conseqüentemente, a criação dela. Em suas palavras, “o pensamento artístico de Michelangelo reside inteiramente nessa contradição inevitável do criar que é destruir” e continua, “a imagem — ou conceito, ideia — tanto mais adquirir forma, ou *crece*, quando mais a pedra — ou a matéria — é destruída.”³⁵⁰ Diferenças à parte, Koolhaas também conceberia os vazios da BNF a partir da subtração de matéria. Ou seja, quanto mais se escavava a arquitetura, mais os vazios tomariam forma.

Porém, seria válido apresentar a imagem que Koolhaas escolheu para introduzir a própria *Estratégia do Vazio*: uma fotografia que retrata um ato sexual, ao mesmo tempo que censura determinadas regiões do corpo. A imagem pode ser compreendida quando associada aos escritos do arquiteto para o projeto do conjunto residencial *Nexus* [1991], realizado na cidade japonesa de Fukuoka.

No caso, Koolhaas afirma que buscava técnicas para driblar a questão da censura presente na cultura oriental, principalmente em relação ao sexo. Entre elas estaria a de *Excision* [Excisão], técnica que, em suas palavras, corresponde à:

eliminação cirúrgica de elementos ofensivos na imagem; em desenho a atenção é direcionado irresistivelmente para as áreas em branco; em foto para as áreas em preto. Uma transferência de importância do que é definido para o residual: “regiões abertas” inseridas em áreas de alta especificidade, sujeitas a uma contínua e intensa especulação [...].³⁵¹

³⁵⁰ ARGAN, Giulio Carlo. Matéria e furor. In: Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.314.

³⁵¹ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.104.

É interessante transpor essa leitura para a BNF, pois o arquiteto realizou uma operação similar. Ou seja, subtraiu determinados elementos na imagem que introduz a *Estratégia do Vazio*, como ainda nas representações gráficas do projeto. Desse modo, ao eliminar as áreas consideradas “cheias” no programa, a atenção é inclinada para as áreas “vazias” — que se encontram na coloração branca. Outro ponto em comum nesta transposição é a correspondência entre as “regiões abertas” e os próprios *vazios* no interior da biblioteca, uma vez que são áreas sujeitas a constantes transformações e especulações.

Uma consequência das técnicas empregadas por Koolhaas na representação da BNF seria a curiosa correspondência espacial em que “a planta = a seção”³⁵². Essa equivalência provocaria um distúrbio na compreensão dos eixos vertical e horizontal da arquitetura. A tensão em questão, foi assinalada por Wisnik ao aproximar o projeto da biblioteca à obra de Matta-Clark. No entanto, esse embaralhamento pode remeter também a outros insólitos espaços representados por artistas de linhagem surrealistas.

O filósofo Fredric Jameson, ao realizar uma leitura da obra de Koolhaas, aponta que a “levitação” ou “sobrevida no vazio”, presente nos espaços internos da BNF, remetem “aos últimos Cristos de Dalí, pendurando-se das cruces em que estão pregados, ou aos homens de Magritte de chapéu de coco descendo lentamente do céu [...]”³⁵³. Contudo, a relação imagética surrealista com os vazios da biblioteca evoca uma segunda estratégia de representação ainda não abordada: as maquetes físicas do projeto.

Se determinadas obras de Dalí aparentam estar em um constante derretimento e alterações formas, Koolhaas buscaria o derretimento total de determinados espaços para realizar as maquetes físicas da BNF. Os modelos, sem grandes pormenores, representavam o projeto em duas condições distintas: substanciando os *espaços cheios* e substanciando os *espaços vazios*. Em relação às últimas, Koolhaas diz: “o que é sólido derreteu, o que é vazio flutua como um objeto no nada”³⁵⁴.

Logo, essas maquetes representavam os espaços internos, de modo que jamais poderiam ser vistos, como uma “arquitetura informe”³⁵⁵. Isso aponta, talvez, à própria condição da arquitetura no final do século XX. Koolhaas afirma que, em uma época na

³⁵² KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.622.

³⁵³ JAMESON, Fredric. Os limites do pós-moderno. In: _____. Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Ana Lúcia Almeida Gazzola (org.). 3.ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004, p.243.

³⁵⁴ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce, *op. cit.*, p. 648.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.638.

qual a revolução eletrônica parecia desmanchar tudo o que era sólido, a arquitetura seria o primeiro dos sólidos a se dissipar³⁵⁶.

Em suma, foram muitas as leituras ligando a BNF ao campo das artes. No entanto, pondero que mais duas poderiam ser cotejadas. A primeira, a partir de uma imagem que, embora não tenha sido articulada por Koolhaas na *Estratégia do Vazio*, encontra-se no interior do *S, M, L, XL*: a obra *Pedra e ar* [1966], de Lygia Clark. E a segunda, em relação à própria *Babylonests* de Oiticica.

Considero que a obra de Clark se relaciona às avessas com a *Estratégia do vazio*, uma vez que o gesto que comprime o saco de ar, o vazio, na obra da artista — ou o cheio, a arquitetura, no caso de Koolhaas — é o mesmo que sustenta a *pedra*, a massa e os vazios da biblioteca. Seria possível ainda tensionar a obra da artista com a maquete que substancia os *espaços vazios* da BNF, visto que as bibliotecas se sustentam no *nada*, como *pedras* e objetos, a partir de um gesto, de uma estratégia projetual.

Quanto à obra de Oiticica, penso que a aproximação com a BNF se daria justamente por meio de suas espacialidades internas, no que concerne às criações de áreas experimentais distintas no interior de uma geometria euclidiana. Sendo a última delas, por sua vez, o invólucro da BNF e o próprio apartamento do artista, em Nova York. Em ambos os casos, os espaços “vazios” são destinados a um convívio coletivo, embora os comportamentos gestados na *Babylonests* sejam deliberadamente mais transgressores que na BNF.

Ainda assim, é notável observar como ambas as obras engendram uma nova proposta espacial, valendo-se da transparência e do eletrônico — associado à informação. Nesse caso, talvez fosse possível presumir que a *Babylonests* estivesse antecipando a revolução eletrônica e espacial que estava em curso; e que seria explorada pelo OMA, no concurso da biblioteca, quase duas décadas depois.

Mencionada a obra de Oiticica, convém buscar a relação entre ela e campo arquitetônico. No entanto, o deslocamento acarreta uma dupla problemática, referente à própria disciplina da arquitetura, e uma dificuldade de localizar a obra do artista dentro da lógica do *Campo Ampliado*. Ou seja, a partir de determinadas categorias criadas, na transição dos anos 1960 para os 1970, como *instalação*, *happening*, *body art* e outros.

³⁵⁶ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.507.



Figura 53.
OMA.
Maquete da *Biblioteca Nacional da França* [1989].
Fotografia de Hans Werlemann.
© OMA.

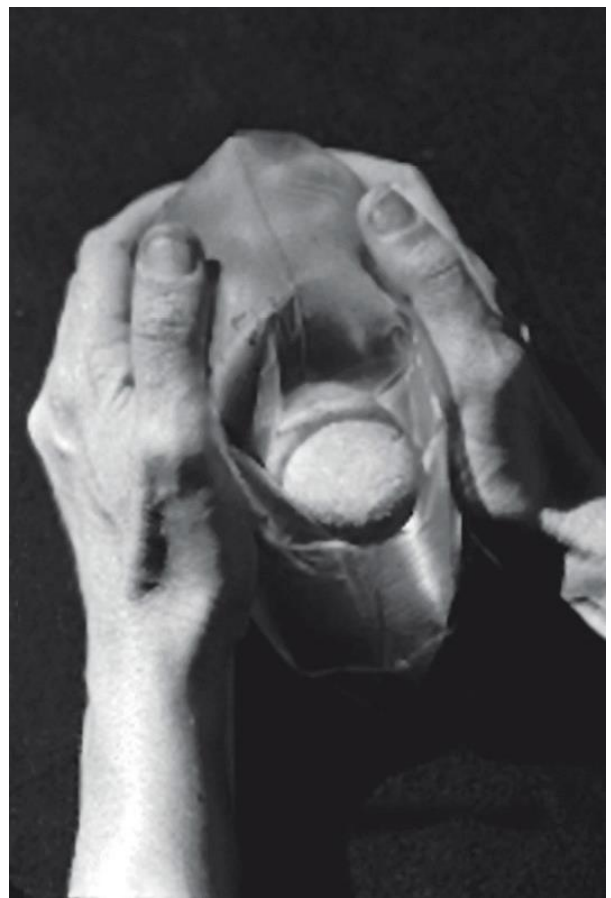


Figura 54.
Lygia Clark.
Pedra e Ar [1966].
© 2023 Associação Cultural Lygia Clark.

Nesse sentido, Catherine David afirma que, embora determinadas obras de Oiticica pertencessem “à linguagem e à cultura” daquele período, suas obras escapavam, quando não antecipavam, as “categorias usuais da história da arte, até mesmo da arte moderna”.³⁵⁷ Um exemplo desta situação, apontado pela crítica de arte Paula Braga, seria a antecipação de Oiticica em relação a outros artistas contemporâneos, de “substituir o ateliê pelo laboratório e pelo *chantier* (canteiro de obras)”³⁵⁸.

Acerca da primeira questão, Oiticica menciona que as experiências desenvolvidas a partir do *Éden* — e podemos aqui estender até a *Babylonests* e *Cosmococa* — desencadearam um problema mais sério em sua obra, relacionado ao “recinto-obra, indeslocável pela sua natureza [...]”³⁵⁹. Essa lógica de fixidez poderia, a meu ver, aproximá-la à disciplina arquitetônica. Contudo, vale rememorar, como mencionado no segundo capítulo, que suas estruturas, transformáveis à participação individual e coletiva, não deveriam ser reduzidas, nas palavras do artista, à uma *arquitetura experimental*.

O curador e artista Luciano Figueiredo aponta que realizar um paralelo direto entre determinadas obras de Oiticica e a arquitetura poderia acarretar uma associação frágil e superficial. Em decorrência da relação se pautar no problema da “*inspiração de forma*”.³⁶⁰ Nesse sentido, Oiticica foi enfático ao expressar que muitas denominações teriam sido feitas a ele como, por exemplo, pintor, escultor e costureiro, mas a pior de todas seria ter sido chamado de arquiteto³⁶¹. Diante disto, como postular uma possível relação entre o *Éden*, o *Barracão n.2*, a *Babylonests* e a arquitetura?

Considerar a obra de Oiticica a partir de um ponto de vista arquitetônico, para o crítico de arte Guy Brett, deve levar em conta a característica “fluida” e “elástica” da obra do artista. Essa que, em suas palavras, dissolve “a rigidez dualista de muitos pares de opostos: realizado e assistido, trabalho e lazer, masculino e feminino, feito e

³⁵⁷ DAVID, Catherine. O grande Labirinto. In: BRETT, Guy et al (org.). *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992, p.248. Catálogo de exposição.

³⁵⁸ BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2013, p.196.

³⁵⁹ OITICICA, Hélio. *A obra, seu caráter objetual, o comportamento*. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.119.

³⁶⁰ FIGUEIREDO, Luciano. Recollection. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007, p.23-24.

³⁶¹ GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 272.

encontrado, individual e coletivo [...]”³⁶². Desse modo, as obras de Oiticica e de Clark, para o crítico, tornam-se “uma forma extremamente reveladora de ‘anti-arquitetura’; pois eles rejeitam a tendência que direcionaria a arte construtivista para a tecnologia e as novas construções”. Isso coloca no centro de seus projetos a noção de “*vivências*” e o “conhecimento incorporado”.³⁶³

Este pensamento se alinha também às leituras de Catherine David e David Sperling. Para a crítica francesa, as obras de Oiticica integram o espaço físico com o espaço mental e social; afastando, quando não rompendo, com o sentido cartesiano e geométrico do espaço.³⁶⁴ Do mesmo modo, Sperling ao buscar compreender uma relação arquitetural com a obra do artista dirá que ela não se pauta em aspectos formais, e sim na “estruturação de um campo” contínuo e mutável.³⁶⁵ Ou seja, uma relação entre o espaço geometrizado — “conformado por limites claramente estabelecidos” — e o espaço topológico — “conformados por gradientes de abertura de participação e circulação”³⁶⁶.

Observa-se então que uma possível aproximação entre a obra de Oiticica e a arquitetura não se afirmaria através da disciplina *stricto sensu*. Nessa perspectiva, talvez fosse útil resgatar uma das vertentes do debate arquitetural pontuados pelo texto de Vidler. Esta buscava repensar o próprio espaço da arquitetura a partir de preceitos ligados ao movimento e à noção da experiência. Este deslocamento igualmente a aproximava do campo das artes e pode ser verificado através do pensamento de Ignasi de Solà-Morales, Stan Allen e de Nelson Brissac Peixoto.

Segundo Solà-Morales, uma possibilidade distinta de conceber a arquitetura deveria questionar, justamente, um dos pilares da *Tríade Vitruviana*, relativo às ideias de *estabilidade, permanência e fixidez*. Logo, a disciplina se afastaria de um espaço cartesiano, para incorporar as noções de tempo.³⁶⁷ De modo similar, Allen defende uma arquitetura que se afastasse do modelo renascentista, da ideia de *durabilidade, estabilidade e certeza*,

³⁶² BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Guy Brett; trad. Renato Resende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005, p.135.

³⁶³ *Ibid.*, p.139.

³⁶⁴ APHO 2487/89 [*Art in Latin America 01/10/1989*], p.4.

³⁶⁵ SPERLING, David. *Corpo + Arte = Arquitetura, proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark*. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.126.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.125.

³⁶⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitetura Líquida*. In: _____. *Territórios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 125-135.

para se abrir à possibilidade da *incerteza*. Tornando-se, portanto, uma arquitetura, ao mesmo tempo, a expressão e a reação das condições que agem sobre ela.³⁶⁸ Por fim, Peixoto também questiona sobre a existência de uma arquitetura que incluísse a *instabilidade*, o *deslocamento*, o *inacabado*. Ou seja, uma arquitetura que assumisse “sua pluralidade e heterogeneidade, sua descontinuidade com relação à tradição”³⁶⁹.

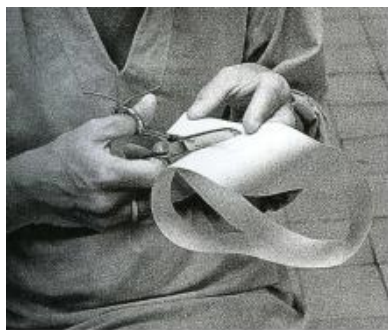


Figura 55. Lygia Clark.
Caminhando [1963]. *

Todos os autores acima recorreram ao campo das artes para sustentar e exemplificar seus argumentos, acionando manifestações e artistas contemporâneos à Oiticica como, por exemplo, Barry Le Va, Grupo Fluxus, Yves Klein e Waltercio Caldas. Porém, observa-se que, em todos os três casos, esse novo espaço arquitetônico se aproxima à discursos relacionados ao espaço *topológico*, em especial da *fita de moebius*. Estrutura que pode ser compreendida através da obra *Caminhando* [1963] de Lygia Clark.

Na obra de Clark o participante é convidado a construir uma fita de moebius e, em seguida, cortá-la no sentido de seu comprimento até que o espaço da fita se esgote. Nas palavras da artista, o uso dessa estrutura se justificava, pois “ela contrasta com nossos hábitos espaciais: direita-esquerda; avesso-direito, etc...Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limites de um espaço contínuo”³⁷⁰. A obra se abre para a “escolha” e o “imprevisível”, segundo Clark.

³⁶⁸ ALLEN, Stan. Condição de campo. In: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.91-103.

³⁶⁹ PEIXOTO, Nelson Brissac. Distância - Arquitetura dos limites. In: _____. *Paisagens Urbanas*. 4.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009, p.373.

³⁷⁰ CLARK, Lygia. *Caminhando* [1964]. Associação cultural Lygia Clark. Acervo ID 6275.

Desse modo, o espaço topológico da fita pode articular relações e elementos aparentemente inconciliáveis. No entanto, o uso da estrutura não se limitaria à disciplina da arquitetura, como visto acima, e foi igualmente acionada para se pensar nos paradoxos espaciais presentes na arte. Nuno Ramos, como abordado anteriormente, também recorreu à metáfora da fita para pensar justamente as obras de artistas como Clark e Oiticica — relação apresentada a partir dos vazios.

É fato que a estrutura topológica de *moebius* não era estranha nem a Oiticica nem a Koolhaas, como para grande parte dos artistas e arquitetos do século XX. A estrutura se encontrava formalmente no interior da BNF, através da *biblioteca Científica*, e virtualmente em todas as três manifestações dos *ninbos* — *Éden*, *Barracão n.2* e *Babylonests*. Mas estava ainda no *Diálogo de Mãos* [1966], obra conjunta de Oiticica e Clark, em *Capas Parangolés*, e na *Biblioteca de Jussieu* [1992] do OMA — na qual o espaço urbano se desdobraria no interior do edifício, através de circulação contínua em forma de rampa.

O ponto curioso acerca da estrutura e dos debates arquiteturais expostos por Vidler é que ambos evocariam conceitos presentes na filosofia pós-estruturalista, em especial de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nas palavras do crítico, “se antes os argumentos eram de origem corbusiana ou palladiana, hoje Henri Bergson e Gilles Deleuze são estudados por terem antecipado processos não formais”³⁷¹. Nesse sentido, conceitos como o de *espaço liso* — apontado no último capítulo — foram acionados por alguns teóricos e arquitetos para repensar esta nova arquitetura. Nela as relações preponderantes não se desenvolveriam mais por meio de estrutura central e homogênea, mas por meio de campos heterogêneos, nebulosas e rizomas. Um espaço em que propriedades como multiplicidade, deslocamento e experiência assumiam o primeiro plano no debate, antes mesmo da forma.

Os conceitos deleuzianos, no entanto, proporcionavam também uma leitura viável para se repensar a multiplicidade metropolitana, no último quartel do século XX, segundo Solà-Morales.³⁷² Isso porque, propriedades utilizadas para descrever a *espacialidade lisa* como, por exemplo, *fluxo*, *continuidade*, *rizoma*, *nômade*, passaram a compor a própria lógica do espaço urbano, e conseqüentemente do capital. Em vista

³⁷¹ VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 247.

³⁷² SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.72.

desse paradoxo, expande-se o diálogo para o campo da filosofia, antes de realizarmos uma última aproximação entre Oiticica e Koolhaas.

Às avessas do espaço



Figura 56. Constant Nieuwenhuys. *New Babylon* [1971]. Fotografia Tom Haartsen. Fondation Constant, Coleção Kunstmuseum Den Haag.

No intuito de compreender as mudanças espaciais anteriormente mencionadas, retoma-se o espaço da *Babylonests* e sua relação não só com a arquitetura, mas com o próprio campo urbano. Na visão de Dwek, a estrutura-obra indica uma “virada” na compreensão espacial de Oiticica, pois, a contar desse momento, o artista afirmou que “corpo não é mais a casa fechada”³⁷³. Neste movimento, Oiticica desloca a sua obra para o espaço público da rua.

Para a crítica, há uma vibração de cunho urbano no interior da *Babylonests* afinada com o *Movimento Situacionista*, em especial a *New Babylon* de Constant Nieuwenhuys. Este projeto, desenvolvido entre os anos de 1959-1974, diz respeito à construção de uma arquitetura mutável, labiríntica e que, segundo a Dwek, “escaparia às regras da produção capitalista e ao formato da família neoparental”³⁷⁴.

Isto posto, penso ser significativo relacionar a estrutura da *Babylonests* com um projeto contemporâneo à BNF: a *Moradia para a mulher nômade de Tóquio* — Pao 1 [1985]

³⁷³ apud DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003, p.130.

³⁷⁴ DWEK, Zizette, op. cit., p.127.

e Pao 2 [1989] de Toyo Ito. Dado que o último ressoava também aspectos do *Movimento Situacionista*, assim como do *Archigram*, segundo Iñaki Ábalos e Juan Herreros. O projeto de Ito se configurava de cabanas transparentes e tecnológicas que, espalhadas pela cidade, alteravam as relações espaciais de público e privado. Essa descrição poderia remeter formalmente à obra de Oiticica.

Nas palavras dos últimos autores, “a garota nômade não carrega nenhuma posse; ela não precisa de uma cozinha, uma biblioteca ou um armário; sua casa foi explodida na cidade”³⁷⁵. Ainda que essa estrutura se voltasse para os desejos e subjetividades da mulher que a ocuparia, comportamento que tangencia a *Babylonests*, ela se afasta radicalmente da última, assim como dos *Situacionistas*, ao abdicar totalmente da dimensão política e contestatória de seu espaço.



Figura 57. Toyo Ito. *Pao 2 a Moradia para a mulher nômade de Tóquio*, Bruxelas [1989].
El croquis, Toyo Ito 1986-1995, Madrid, n.71, 1995, p.11

De acordo com Ábalos e Herreros, enquanto o “nômade” da década de 1960 “era um cruzamento entre o robô de ficção científica em *Archigram* e o homem natural de Reyner Banham, o hippie”³⁷⁶, a mulher nômade do projeto de Ito aludiria à nova lógica neoliberal que se instaurava. Sua existência, assim como sua morada, “não age

³⁷⁵ ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. Toyo Ito: el tiempo ligero. *El croquis*, Toyo Ito 1986-1995, Madrid, n.71, p.35, 1995.

³⁷⁶ *Ibid.*, p.34.

para pressionar o ambiente, mas está preparada para ser o próprio objeto das ações e ofertas propostas pelo consumismo”, nas palavras dos autores.³⁷⁷

No entanto, não se deve presumir que a *Moradia para a mulher nômade de Tóquio* estivesse totalmente sujeita à essa nova economia espacial. Ábalos afirma que a “mera presença – parasitária” da mulher no território de Tóquio, por si só, “coloca em questão a trama social japonesa, altamente hierarquizada, sexista e tradicional”³⁷⁸. Logo, o projeto conseguiria provocar uma fricção com o próprio sistema do qual utilizava para se materializar — questão que será retomada ao final da seção.

Antes disso, deve-se compreender o retorno às avessas de determinadas manifestações sessentistas, principalmente no início da década de 1990. Este movimento pode ser verificado através das alterações espaciais e econômicas observadas desde a última metade do século XX — e será abordado por meio das leituras de Félix Guattari, Antonio Negri, Peter Pál Pelbart e Fredric Jameson.

Todos os filósofos e o crítico acima observaram no período pós-guerra, e enfaticamente a partir de 1968, uma mudança na dinâmica de produção espacial e cultural. Esta se deu em decorrência do novo modelo de capital que se instaurava, respectivamente denominado pelos autores como: *Capitalismo Mundial Integrado*, *Capitalismo Rizomático* ou *Capitalismo tardio*. Uma lógica econômica que ressoava socialmente e espacialmente no debate do *pós-modernismo*.

Segundo Guattari e Negri, ainda que o novo sistema econômico pudesse ser justificado por fatores como a “ascensão do dólar em relação ao padrão-ouro e a crise do petróleo”³⁷⁹, havia outros modos de se compreender a questão. Esses pautados na ideia de que determinadas lógicas e “subjetividades”, presentes nos movimentos contestatórios dos anos 1960, foram incorporados por parte do capital.

Diante disso, Pelbart — através da leitura de Luc Boltanski e Ève Chiapello — pontua que o capital não só retomou como também incorporou as críticas que foram formuladas contra ele ao final dos anos 1960. Em suas palavras, “ao endossar a crítica ao capitalismo planificado ou estatal, considerado já obsoleto e coercitivo, e ao endossar a

³⁷⁷ ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. Toyo Ito: el tiempo ligero. *El croquis*, Toyo Ito 1986-1995, Madrid, n.71, p.36, 1995.

³⁷⁸ Idem. *A boa-vida visita guiada às casas da modernidade*. São Paulo: Gustavo Gili, 2006, p.155.

³⁷⁹ NEGRI, Antonio; GUATTARI, Felix. As verdades nômade: por novos espaços de liberdade; Mario Antunes e Jefferson Viel (trad.). São Paulo: Autonomia Literária e Editora Politeia, [1985] 2017, p.46.

crítica artística e sua reivindicação por autonomia e criatividade”³⁸⁰, o capital se reinventou.

As ironias desse novo modelo econômico, segundo Pelbart, estão no fato de que existiria uma correspondência entre seu *modus operandi* e determinadas lógicas descritas por Deleuze e Guattari como, por exemplo, *rizoma e espaço liso*. Assim sendo, o capital adotou o modelo da “nomadização generalizada”; ou seja, ao mesmo tempo que “enaltece as conexões, a movência, a fluidez, produz novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e sobretudo uma nova angústia — a do desligamento”³⁸¹, segundo o filósofo.

Conceitos que outrora foram utilizados para conjecturar pensamentos e manifestações dissidentes, como a própria arte, foram incorporados, em parte, pelo capitalismo e sua produção espacial subsequente. No entanto, foi Jameson quem pontuou com maior ênfase a fusão da nova lógica do capital com a esfera cultural, uma vez que esta se tornava também um produto desse sistema. Na visão do crítico, as novas mudanças sociais e econômicas eram evidenciadas de maneira drástica no âmbito do espaço urbano e na produção arquitetônica.³⁸²

Isto posto, ao retomar a questão do *Situacionismo* mencionado anteriormente, resgata-se a leitura de Adrián Gorelik, na intenção de compreender o revivalismo desta tendência nos anos 1990. Para o historiador, o movimento retornou como uma “retórica política mais adequada sobre a cidade diante da queda do otimismo urbano que dominou os anos oitenta”³⁸³. Essa evidenciou como as novas práticas de produção urbana, em especial do espaço público, estavam atreladas aos “processos de espetacularização mercantil e de fragmentação social característicos do que hoje é chamado de “cidade-arquipélago” em todo o mundo”³⁸⁴.

O grande problema, segundo Gorelik, foi que a “reivindicação do fragmento” dava “lugar à naturalização da fratura”.³⁸⁵ Ou seja, dos problemas sociais e espaciais advindos do atual sistema econômico. Desse modo, movimentos anteriormente

³⁸⁰ PELBART, Peter Pál. Capitalismo rizomático. In:____. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.110

³⁸¹ Ibid., p.13.

³⁸² JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* [1991] 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 2007, p.28.

³⁸³ GORELIK, Adrián. Políticas de la representación urbana: el momento situacionista. *Punto de Vista: Revista de Cultura*. Buenos Aires, ano XXIX, n.86, p.23, dec. 2006.

³⁸⁴ Ibid.

³⁸⁵ Ibid., p.26.

subversivos como o *Situacionismo*, quando retomados, não só consubstanciavam o novo modelo capital e espacial, como retornavam esvaziados de suas potências internas. Esta questão poderia ser observada a partir da distinção entre *Babylonests* e a *Moradia para a mulher nômade de Tóquio*.

Se, por um lado, a fragmentação e dispersão se tornavam uma das possibilidades de compreender o espaço urbano naquele momento, o oposto também ocorreria. Isto é, a partir da condensação de todos os sistemas e segmentos no interior de um único espaço, o equivalente à uma “cidade em miniatura”³⁸⁶, segundo Jameson. Essa lógica, na visão do crítico, foi denominada de *hiperespaço* e acarretava mutações espaciais como, por exemplo: a falsa noção de tempo ligada à experiência, a abolição das relações entre espaço público e privado e a eliminação da “capacidade do corpo humano de se localizar, de organizar perceptivamente o espaço circundante”³⁸⁷. Estas alterações poderiam ser formalmente observadas por meio de arquiteturas como, por exemplo, o Bonaventure Hotel, do arquiteto John Portman.

No entanto, tanto Jameson quanto Negri apontam que essas transformações encontravam consonâncias igualmente nos escritos de Koolhaas, como a *Bigness* [1994], *Cidade Genérica* [1994] e *Junkspace* [2001]. Nesse sentido, reforça-se que o próprio projeto da BNF anunciava tais mudanças espaciais que estavam por vir, sendo possível abordá-las através de sua arquitetura.

Como mencionado previamente, determinadas condições atreladas à arquitetura e ao urbanismo vinham sendo alteradas desde a última metade do século XX, mas em ritmo acelerado a partir da última década do mesmo período. No caso da Europa, o crítico de arte Hal Foster afirma que o continente “estava prestes a passar por uma *segunda modernização*”³⁸⁸, visto que o território estava determinado a construir uma nova imagem, alicerçada em grandes projetos patrocinados pelo Estado e pelo mercado.

Koolhaas, na visão de Foster, embora soubesse das possíveis consequências desta nova “aposta fáustica”, não podia resistir a ela³⁸⁹. Os diversos concursos que o OMA se envolveu no ano de 1989, mencionados no início desse capítulo,

³⁸⁶ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* [1991] 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 2007, p.66.

³⁸⁷ Ibid., p.70

³⁸⁸ FOSTER, Hal. *Arquitetura e Império*. In: *Design e crime (e outras diatribes)*. Foster, Hal; trad. Alcione Cunha da Silveira, Jacques Fux. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016, p. 64.

³⁸⁹ Ibid.,

compartilhavam da “euforia” e “ambição” presentes na época. Para o arquiteto, o fato instigante, em relação a esses projetos, era que eles apresentavam afinidades programáticas e formais com os temas explorados anos antes, na obra *Nova York Delirante*, como a própria *Cultura da Congestão*.³⁹⁰

A questão principal, observada por Koolhaas, foi que alguns dos elementos investigados em Nova York sofreram um “salto quântico” em relação à escala, conduzindo os edifícios para um “campo da arquitetura completamente diferente”³⁹¹. Foram ao todo quatro questões ou imagens que permearam os projetos realizados pelo OMA naquele momento — que resultaria, a posteriori, em quatro dos cinco teoremas do manifesto intitulado: *Bigness, ou o problema do grande* [1994].

A primeira constatação observada estava relacionada à autonomia das partes no interior do edifício, resultante do aumento da escala e da massa do objeto. No entanto, a mesma autonomia das partes conduzia a arquitetura à submissão de outras disciplinas, segundo Koolhaas. O edifício, conforme o manifesto, “não pode mais ser controlado por um único gesto arquitetônico, ou ainda uma combinação de gestos”³⁹². Subordinado à autonomia das partes, estava a segunda constatação: o potencial do elevador. Este “liberta a arquitetura da obrigação de estabelecer relações arquitetônicas entre os diferentes componentes no edifício”³⁹³.

Koolhaas observou, ainda, que o crescimento da massa e altura de um edifício acarretava uma “redução sistemática da liberdade para onde ela é mais importante, no chão”³⁹⁴. Isto é, no encontro entre o espaço público da rua e o espaço privado do edifício. Desse modo, a terceira constatação se relacionava à inexistência de uma relação entre o interior e o exterior do edifício. A falta de correspondência colocava em xeque a concepção moderna e humanista de transparência. Lê-se no manifesto que “onde a arquitetura revela, a *Bigness* assombra”³⁹⁵. A última constatação, verificada por

³⁹⁰ KOOLHAAS, Rem. *Projects Urbans* (1985-1990). *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Barcelona, p.12, 1990.

³⁹¹ Idem., *Conversa com estudantes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p.11.

³⁹² Idem., *Três textos sobre a cidade: Grandeza, ou, O problema do grande; A cidade genérica; Espaço-lixo*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 16.

³⁹³ Idem., *Projects Urbans* (1985-1990). *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Barcelona, 1990, p.14.

³⁹⁴ ZAERA, Alejandro. Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas. *El croquis*, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, Madrid, n.53, p.12, 1992.

³⁹⁵ KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade: Grandeza, ou, O problema do grande; A cidade genérica; Espaço-lixo*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 17.

Koolhaas, relacionava-se com impacto a noção de *belo* da nova arquitetura. Para o último, passado de uma certa escala, o edifício adquiria uma monumentalidade e “o seu impacto é independente da sua qualidade”³⁹⁶.

Todas as quatro imagens anteriores rompiam a arquitetura do tecido urbano, esferas que já não precisariam estabelecer relações entre si. “O seu subtexto é que *se foda* o contexto”³⁹⁷, este era o quinto e último teorema da *Bigness*. Seria interessante observar que as imagens apresentadas acima se encontravam explícitas no interior do projeto da BNF e poderiam concatenar aspectos do *hiperespaço* descrito por Jameson.

A crítica envolvendo a *Bigness* e projetos de Koolhaas reside no fato de operarem por meio de contradições. Ao mesmo tempo que o potencial da *Bigness* prometia “reconstruir o Todo, ressuscitar o Real, reinventar o coletivo...”, ela dependia de “regimes de liberdades, a agregação da máxima diferença”³⁹⁸. E este era o pretexto ideal para uma submissão total da disciplina à nova ordem política e econômica que se consolidava no momento, um neoliberalismo exacerbado e a cultura urbana do *caos*. A arquitetura, segundo Koolhaas, tornava-se então “um instrumento de outras forças”³⁹⁹.

Uma leitura imediata do manifesto e dos projetos conduziria a conclusões condenatórias. No entanto, Koolhaas adverte que a *Bigness* opera por meio de paradoxos. A leitura de Negri acerca da obra do arquiteto evidencia tal condição. O filósofo aponta que, embora os espaços do arquiteto estivessem atrelados ao modelo neoliberal da sociedade, seria no interior desses mesmos espaços que se desdobra uma fisicalidade corpórea, na forma de espaços de liberdade e de resistência.⁴⁰⁰ A questão, a meu ver, seria o modo como isso sucederia.

Minha hipótese se estabelece nos dois elementos recorrentes na obra do arquiteto e evidenciados no projeto da BNF: os *espaços vazios* e o diálogo com o campo das artes — ambos atrelados a um espaço coletivo. No caso, Koolhaas afirma que “um dos elementos mais interessantes e provocativos do programa” da biblioteca, seria a

³⁹⁶ KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade: Grandeza, ou, O problema do grande; A cidade genérica; Espaço-lixo*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p. 17.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 18.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁰⁰ NEGRI, Antonio. *Rem Koolhaas: junkspace e a metrópole biopolítica*, 2009, *Radical Philosophy* 154, UniNômade BR, 2014. Disponível em: <<https://uninomade.net/tenda/rem-koolhaas-junkspace-e-metropole-biopolitica/>>.

reformulação do entendimento de “espaços coletivos”.⁴⁰¹ Transformando-os, portanto, em uma “*entidade* em meio a um colapso completo da esfera pública e, certamente, de sua aparência clássica”⁴⁰². Deste modo, eles se colocavam “contra a óbvia homogeneização da mídia eletrônica, contra o apagamento da necessidade do lugar, contra o triunfo da fragmentação...”⁴⁰³.

Resgatando a questão dos *vazios*, Koolhaas revela que sua “grande descoberta” acerca desses espaços estava relacionada curiosamente com “o aumento da opressão e o esgotamento de instrumentos tradicionais utilizados na arquitetura e no planejamento urbano”⁴⁰⁴. Esta relação concatena com a própria discussão da *Bigness* e as transformações espaciais observadas a partir do final da década de 1980.

Segundo os escritos do arquiteto, a partir de determinado momento não era mais possível ter controle sobre os espaços “*cheios*” e “*construídos*”, visto que estavam submetidos às forças em constante transformações, “ao maelstrom das forças políticas, econômicas e culturais”.⁴⁰⁵ Em contrapartida, os “*vazios*” não respondiam de modo similar a tais forças. Por isso, Koolhaas afirma que somente nesses espaços residiriam, ainda, algum tipo de “certeza arquitetônica”. Talvez, fosse este o motivo para que o arquiteto argumentasse, posteriormente no manifesto da *Bigness*, que nem tudo seria “engolido” por essa nova economia espacial. Em suas palavras:

Nem toda arquitetura, nem todo programa, nem todos os eventos serão engolidos pela *Bigness*. Existem muitas ‘necessidades’ demasiado desfocadas, demasiado fracas, demasiado desrespeitadas, demasiado provocadoras, demasiado secretas, demasiado subversivas, demasiado fracas, demasiado ‘nada’ para serem parte das constelações da *Bigness*.⁴⁰⁶

Considero que esses espaços demasiadamente *subversivos*, *secretos* e *fracos*, descritos na passagem anterior, fossem justamente os *espaços vazios* para Koolhaas.

⁴⁰¹ ZAERA, Alejandro. Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas. *El croquis*, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, Madrid, n.53, p.17, 1992.

⁴⁰² Ibid.,

⁴⁰³ Ibid.,

⁴⁰⁴ KOOLHAAS, Rem. Projects Urbans (1985-1990). *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Barcelona, p.32, 1990.

⁴⁰⁵ Ibid.,

⁴⁰⁶ Idem. *Três textos sobre a cidade: Grandeza, ou, O problema do grande; A cidade genérica; Espaço-lixo*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, p.26.

Estaria o arquiteto, então, apenas cedendo o *espaço cheio* — já submetidos às forças incontroláveis — e, na realidade, reivindicando o *espaço vazio*, por meio de um ato de supressão? Aqui está o paradoxo ou uma possível saída do *maelstrom*. Sendo assim, uma vez mencionado esse colossal redemoinho de água, recorro ao conto de Edgar Allan Poe, *Uma descida no Maelström* [1841], no intuito de apresentar como um dos personagens escapa a tal força.



Figura 58.
Arthur Rackham.
Uma descida ao Maelstrom [1935].
Ilustração.

No conto, três irmãos se encontram em uma fuga marítima do *maelstrom*. Uma vez puxado para o interior da espiral, as chances de sobreviver são mínimas, pois tudo é submetido ao incontrolável movimento turbilhonar das águas. E, a escuna dos três irmãos, não é uma exceção para a força. Dentro do enorme redemoinho, o desespero e a angústia de um dos personagens se tornam, em certo momento, admiração, fazendo-o observar todos os elementos presentes na espiral centrífuga. Sua conclusão é: objetos de maior massa e tamanho afundam com maior velocidade, ao passo que objetos leves e

com determinadas formas apresentam uma maior resistência e afundam mais lentamente. O personagem não tem a certeza de sua estratégia, mas se arrisca ao abandonar a sua escuna e se prender a um barril. Ao final do conto, ele é o único sobrevivente.⁴⁰⁷

Narro brevemente a história, pois me questiono sobre quais são as afinidades entre o conto, os projetos de Koolhaas e a própria arte, como a de Oiticica. Seria possível realizar uma analogia entre a ação do arquiteto, de ceder determinada parte da arquitetura “às forças inimigas” e o ato de rendição e abandono da embarcação do personagem de Allan Poe? Mas seriam esses elementos mais leves, como o barril, outros campos do conhecimento? Como por exemplo, a disciplina das artes que, apesar de estar sob influência de forças externas, resiste através de sua forma e matéria?

A relação entre o *espaço vazio* e o campo artístico não é uma hipótese, mas uma realidade para Koolhaas. O arquiteto afirma que há um “impulso artístico” em seus *vazios*, uma vez que, ao contrário da arquitetura [*cheio/construído*], requerem “a supressão de toda opressão”.⁴⁰⁸ Penso que essa é a questão fundamental de revisitar as obras e escritos de Koolhaas sob uma chave estética, pois os *espaços vazios* em sua obra assumem formas e proporções impensáveis para a arquitetura clássica. Talvez seja por isso que ele afirme: “onde não há nada, tudo é possível; onde há arquitetura, nada mais é possível”⁴⁰⁹.

Porém, ler a obra de Koolhaas nesta chave, ainda que seja interessante, nos conduz a uma diferença substancial entre ele e Oiticica, em relação ao modo como ambos compreendem o propósito da arte e do artista. Para o arquiteto, a ideia do artista “subversivo” e “dissidente” era, de certa forma, ser uma falácia da vanguarda. A questão, na sua visão, seria que a arte deveria sempre propor algo novo.⁴¹⁰ De modo distinto, a obra de Oiticica, não só era dissidente, como também subversiva. Para este, portanto, a tarefa do artista não era o de propor algo novo, mas “mudar o valor das coisas”⁴¹¹ e este aspecto colocaria ambas as figuras em espectros opostos.

⁴⁰⁷ ALLAN POE, Edgar. Uma descida no Maelstrom. In: *Histórias extraordinárias*. Allan Poe, Edgar; trad. Breno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p.377-97.

⁴⁰⁸ KOOLHAAS, Rem. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.61.

⁴⁰⁹ Idem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press, 1998, p.199.

⁴¹⁰ PEAKE, Cathey et al. Shedding of the shackles. In: VAN GERREWEY, Christophe (ed.). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019, p.65.

⁴¹¹ APHO 0303/73 [NTBK 3/73 COSMOCOCA E OVO PAPE 17/08/1973], p.19.

Isto posto, uma das críticas à figura de Koolhaas, realizada tanto por Foster como por Gorelik, é o ambíguo posicionamento ideológico do arquiteto e sua arquitetura frente a todas essas questões. Segundo Gorelik, Koolhaas “crítica virulentamente o estado do mundo, mas descaradamente intervém em seu favor, afirmando com uma piscadela para os conhecedores: a arquitetura está condenada a construir o mundo real”⁴¹². O arquiteto se torna, nas palavras do historiador, uma “reencarnação de Jeckyll & Hyde”, melhor dizendo, ele “exaspera as contradições da metrópole como artista de vanguarda à noite, [...], enquanto como arquiteto do star system ele as aproveita para resolvê-las nos trabalhos da manhã”⁴¹³.

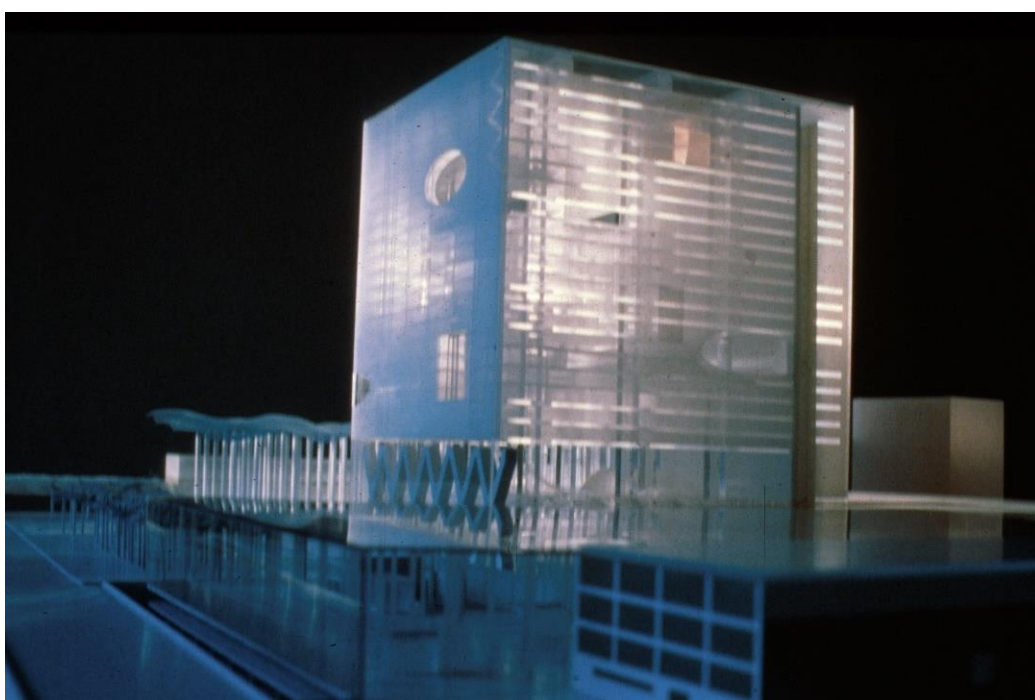
Nesse sentido, penso que obras de artistas como Oiticica, tal qual a *Babylonests* e o *Éden*, tornam-se importantes balizas para a crítica contemporânea de arquitetura. Isso porque, se as lógicas espaciais, ao final do século XX, pudessem ser interpretadas como distorções de determinadas subjetividade presentes ao final dos anos 1960, tensionar pontas desse espectro como, por exemplo as obras de Koolhaas e Oiticica, acarretaria numa distinção da crítica em relação àquilo que seria uma reiteração disfarçada do sistema vigente. Talvez fosse por essa razão que Deleuze afirma que o papel da arte, e da arte na arquitetura, “não é produzir objetos para si, autorreferencial, mas tornar-se uma força reveladora da multiplicidade e da contingência”⁴¹⁴.

Na intenção de interromper o diálogo aqui proposto, me aproprio da metáfora apresentada acima por Gorelik. Conforme o conto de Roberts Louis Stevenson, Dr. Jeckyll tinha plena consciência de que, em determinado momento, sua transformação no monstro Hyde assumiria contornos sem volta. Penso que essa guinada, na trajetória de Koolhaas, assim como do OMA, emparelha-se com o momento atual deste trabalho. Desse modo, seria prudente cessá-lo, visto que tanto as figuras como o palco do debate se transformariam radicalmente, necessitando uma investigação ainda não explorada. Ainda assim, uma última *promenade* entre Koolhaas e Oiticica será tentada.

⁴¹² GORELIK, Adrián. Políticas de la representación urbana: el momento situacionista. *Punto de Vista: Revista de Cultura*. Buenos Aires, ano XXIX, n.86, p.30, dec. 2006.

⁴¹³ Ibid.,

⁴¹⁴ apud SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.105.



[Acima] Figura 59. Hélio Oiticica. *Babylonests* [1971]. APHO 2015/71
[Abaixo] Figura 60. OMA. Maquete da *Biblioteca Nacional da França* [1989].
Fotografia de Hans Werlemann. © OMA.

Promenade à dois

Arriscar um diálogo entre o *Éden* [1969] e a BNF [1989] não tarefa vã. As espacialidades das obras não só concatenam o debate anteriormente tecido, como passariam a circular, concomitantemente, em um mesmo território, no início da década de 1990. Esta realidade se daria até o momento em que as obras de Koolhaas e Oiticica efetivamente se encontram no contexto da 10^a Documenta de Kassel [1997], por meio da curadoria de Catherine David e Jean-François Chevrier. No entanto, a ocasião de maior proximidade física entre as obras corresponde também ao maior afastamento em seu diálogo.

Luciano Figueiredo aponta que a obra de Oiticica passou a ter prestígio internacional somente ao final da década de 1980. O evento responsável por essa visibilidade foi a mostra coletiva *Brasil Projects* [1988], ocorrida no espaço do PS1-MoMA, em Nova York, sob curadoria de Chris Dercon e Alanna Heiss. Segundo Figueiredo, o contato dos curadores com a arte e artistas brasileiros decorreu de uma viagem ao Brasil, em 1987. Em suas palavras, “quando viram as coisas do Hélio, sentiram que tinham algo forte nas mãos; um andar do PS1 foi reservado apenas para ele”⁴¹⁵.

Pouco tempo depois, Dercon se tornou o curador do Centro de arte contemporânea Witte de With, em Roterdã. Esta instituição sediou a primeira exposição retrospectiva da obra de Oiticica, em 1992. A exposição contou com uma curadoria conjunta, na qual somados ao último nome estavam os de Figueiredo, Lygia Pape, Guy Brett e Catherine David. Em seguida, a exposição se deslocou para a Galeria Nacional do Jeu de Paume, em Paris, e para a Fundação Antoni Tàpies, em Barcelona. Foi ainda exibida, no ano seguinte, em Lisboa e no Walker Art Center, em Minneapolis.

Reforça-se o nome de Dercon neste diálogo, pois, como mencionado por Holger Schurk, o curador foi uma das figuras com as quais o OMA estabeleceu relação na década de 1980. Em vista disso, não se exclui a possibilidade de que Koolhaas tenha tido contato com a obra de Oiticica por intermédio de Dercon, e, talvez, até mesmo com a exposição do artista brasileiro na Holanda, ou na França. A suposição apoia-se no fato de que, dois anos antes, a BNF, assim como outras obras de OMA, foram expostas em quatro contextos distintos: no Instituto Francês de Arquitetura, na

⁴¹⁵ GONÇALVES, Marco A.; FIGUEIREDO, Luciano. A vitória de HO. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16.fev de 1997. Mais!. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs160216.htm].

exposição intitulada *Fin de siècle: L'OMA* [1990]; no Museu de Belas Artes, em Lille; no Museu Stedelijk, em Amsterdam, e, por fim, no Colégio de Arquitetos da Catalunha, em Barcelona.⁴¹⁶

Embora as obras de Oiticica e Koolhaas tenham realizado uma *promenade* similar, foi somente na 10ª Documenta de Kassel que elas colidiram. O contexto seria relevante para o diálogo aqui esboçado, visto que obras suscitadas anteriormente como, por exemplo, de Vito Acconci, Matta-Clark e Lygia Clark também se encontraram por ocasião da exposição. Soma-se ao fato de que o catálogo da exposição mobiliza também autores e obras já mencionados — das arquiteturas de Toyo Ito à John Portman e textos de Foucault à Deleuze e Guattari.

Em relação à obra de Oiticica, Figueiredo assinala que a intenção da curadora era posicionar o artista “como um dos pilares de sustentação do panorama que pretende apresentar; a ideia é contar uma história e mostrar as tendências atuais a partir de uma série de artistas da década de 60”⁴¹⁷. Este contexto resgata o debate apresentado na última seção deste trabalho. O próprio catálogo mencionava que seu intuito era:

indicar um contexto político para a interpretação das atividades artísticas no final do século XX; contém pouca crítica de arte como tal, mas em vez disso envolve-se num confronto de imagens e documentos desde o período imediato do pós-guerra até ao presente; a gama de materiais aqui tratados não é enciclopédica; representa uma tentativa polémica de isolar vertentes específicas da produção artística e do esforço político que podem ser tomadas como referências no debate contemporâneo sobre a evolução das nossas sociedades.⁴¹⁸

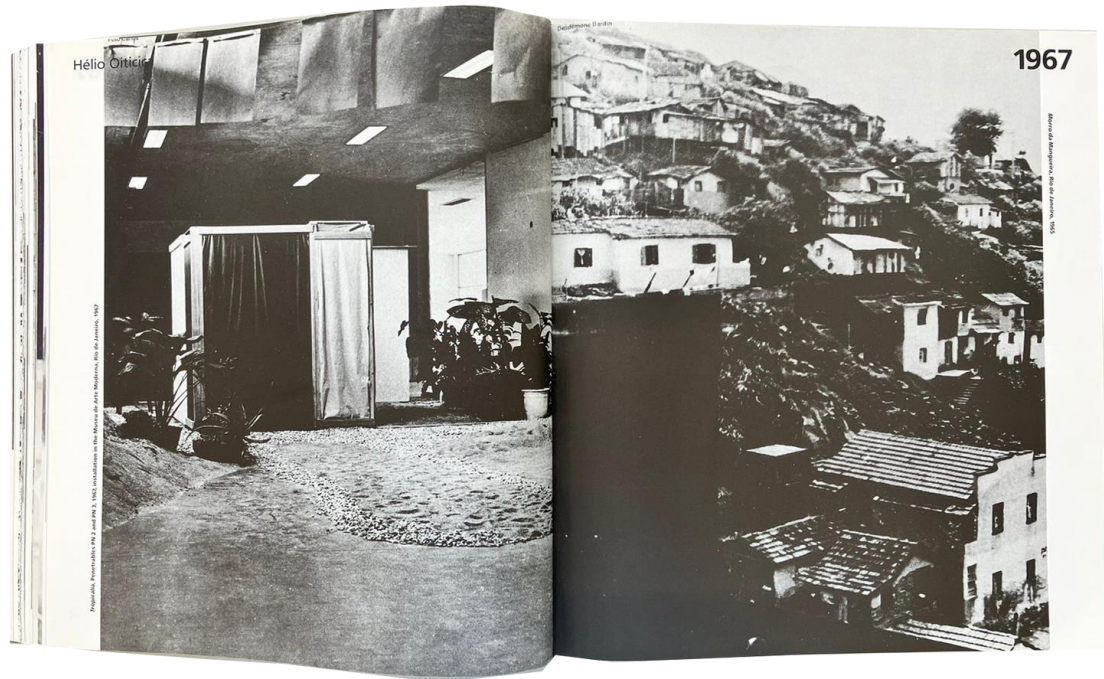
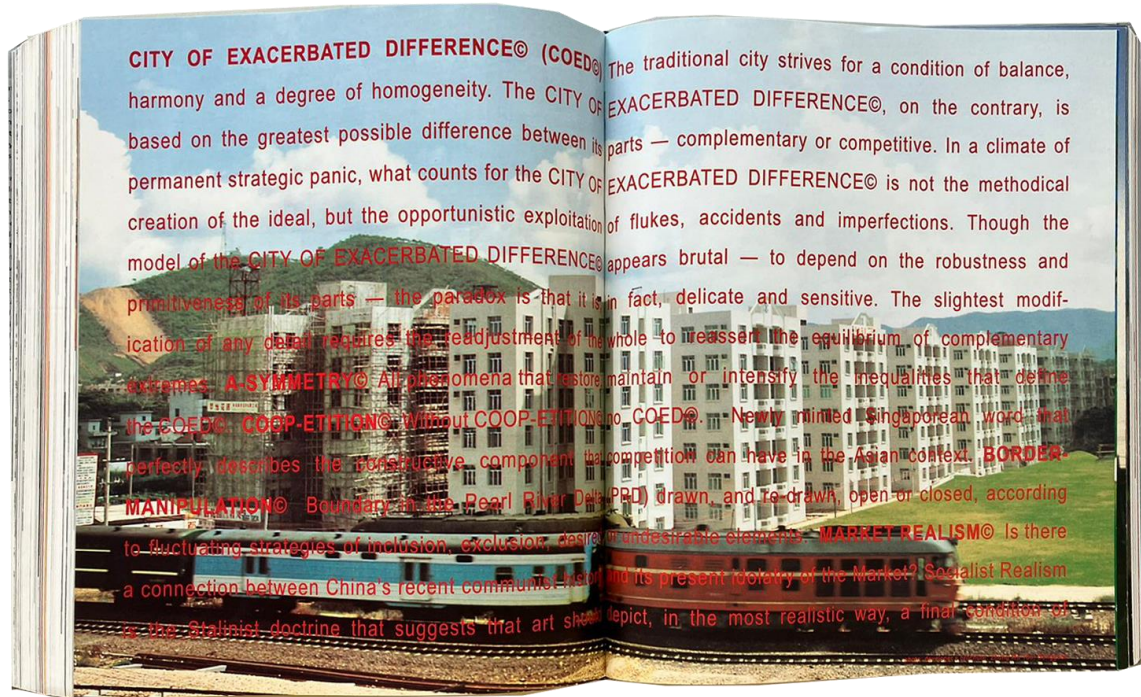
Pontua-se que havia três vertentes que a 10ª Documenta buscava explorar para além da arte: a arquitetura e urbanismo, o cinema e as contestações entorno da tradição ocidental. Em relação à arquitetura e ao urbanismo, foi dito que ambos eram a “intersecção mais imediatamente visível e politicamente controversa entre arte e política”⁴¹⁹. Nesse sentido, suponho que o encontro das obras de Oiticica e Koolhaas apenas reforça a última passagem, uma vez que Paola Berenstein Jacques efetuou duras críticas ao episódio.

⁴¹⁶ SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022, p.249, [cit.37].

⁴¹⁷ GONÇALVES, Marco A.; FIGUEIREDO, Luciano. A vitória de HO. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16.fev de 1997. Mais!. Disponível em: [https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs160216.htm].

⁴¹⁸ *Politics, Poetics: Documenta X - the book* / [editor, Documenta and Museum Fridericianum Veranstaaltungs-GmbH; idea and conception, Catherine David and Jean François Chevrier]. Ostfildern: Cantz-Verl, 1997. Catálogo de exposição.

⁴¹⁹ Ibid.



[Acima] Figura 61. Rem Koolhaas. *New Urbanism: Pearl River Delta* [1996].
 [Abaixo] Figura 62. Hélio Oiticica. Imagens presente no catálogo da *Whitechapel Experience* [1969].
Politics, Poetics: Documenta X - the book / [editor, Documenta and Museum Fridericianum
 Veranstaltungen-GmbH; idea and conception, Catherine David and Jean François Chevrier].
 Ostfildern: Cantz-Verl, 1997. Catálogo de exposição.

De acordo com os documentos do evento, a proposta exibida por Koolhaas foi o *New Urbanism: Pearl River Delta* [1996]. Tratava-se de um projeto de pesquisa, conduzido com os alunos de Harvard, que buscava compreender e apresentar o presente e futuro das cidades asiáticas, na escala urbana, humana, econômica. Neste, as leituras e imagens sinalizavam e materializam a própria cidade do capitalismo avançado. No caso de Oiticica, os documentos indicam que estavam presentes numerosos *Bólides*, *Capas Parangolés*, o *Projeto Cães de Caça* e alguns desenhos e imagens.⁴²⁰

Jacques aponta que os espaços destinados a Oiticica e Koolhaas na exposição eram próximos, praticamente vizinhos. Em vista disso, a curadoria optou por realizar uma composição entre ambos os espaços através de imagens da situação urbana na china e imagens do interior do catálogo da *Whitechapel Experience* [1969] — estas evidenciavam o penetrável *Tropicália* [1967] e as habitações no morro da Mangueira. Nas palavras de Jacques,

as fotografias do catálogo da Whitechapel Gallery, ampliadas em grande escala, ocupavam uma parede inteira; a curadora da exposição fizera a escolha de se ater a um primeiro nível, superficial, da obra, a um nível reducionista da própria imagem do Brasil, exatamente o que Oiticica não queria; pior ainda foi colocar, lado a lado, a fotografia do exterior de *Tropicália* e uma foto dos barracos da Mangueira, seguindo a mesma montagem utilizada no catálogo da exposição realizada em 1969 em Londres; a diferença está em que, no evento londrino, *Tropicália* estava exposta, e a experiência era possível.⁴²¹

Desse modo, a obra de Oiticica teria sido esvaziada, *diluída*. Na mostra se encontravam somente “a imagem, da imagem da imagem”, espacialidade distante da obra do artista e muito próximo do “ideal urbano de Koolhaas”, na visão de Jacques. No entanto, ainda que eu considere a crítica em relação à obra de Oiticica precisa, pondero que não se deva interpretar o *Pearl River Delta* como um projeto propositivo, pois ele se trata de um estudo e análise. A problemática em torno desses estudos de Koolhaas é que a análise logo se tornaria em um plano de ação, com o qual o OMA e outros agentes atuariam naquele território.

⁴²⁰ *Documenta X: short guide* = Kuzfubner / [editor, Documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH; idea and conception, Catherine David and Jean François Chevrier]. Ostfildern: Cantz-Verl, 1997. Catálogo de exposição.

⁴²¹ JACQUES, Paola. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011, p.85.

A partir do depoimento e crítica de Jacques, constata-se que uma aproximação apenas imagética entre a obra Koolhaas e de Oiticica não se sustenta. Isso porque, ela cessa o diálogo ao invés de engendrará-lo. Nesse sentido, penso que seja necessária uma determinada distância conceitual entre obras e artista como esses, no ato de uma aproximação, no intuito que haja um espaço possível para o debate. Se apenas uma imagem fosse o bastante para estabelecer um contato, uma aproximação, a relação entre ambos teria sido sinalizada, antes mesmo de Koolhaas mencionar o nome de Oiticica ao crítico de arte Jean-François Chevrier — como apresentado no início desse trabalho. Estariam os dois, o arquiteto e o artista, decalcados na capa da *Artforum*, nas projeções de *Neyrótika* [1973], mesmo que somente para o instante de uma leitura.⁴²²

⁴²² *ArtForum*, New York, v. 40, n.6, feb.2002. [Capa].

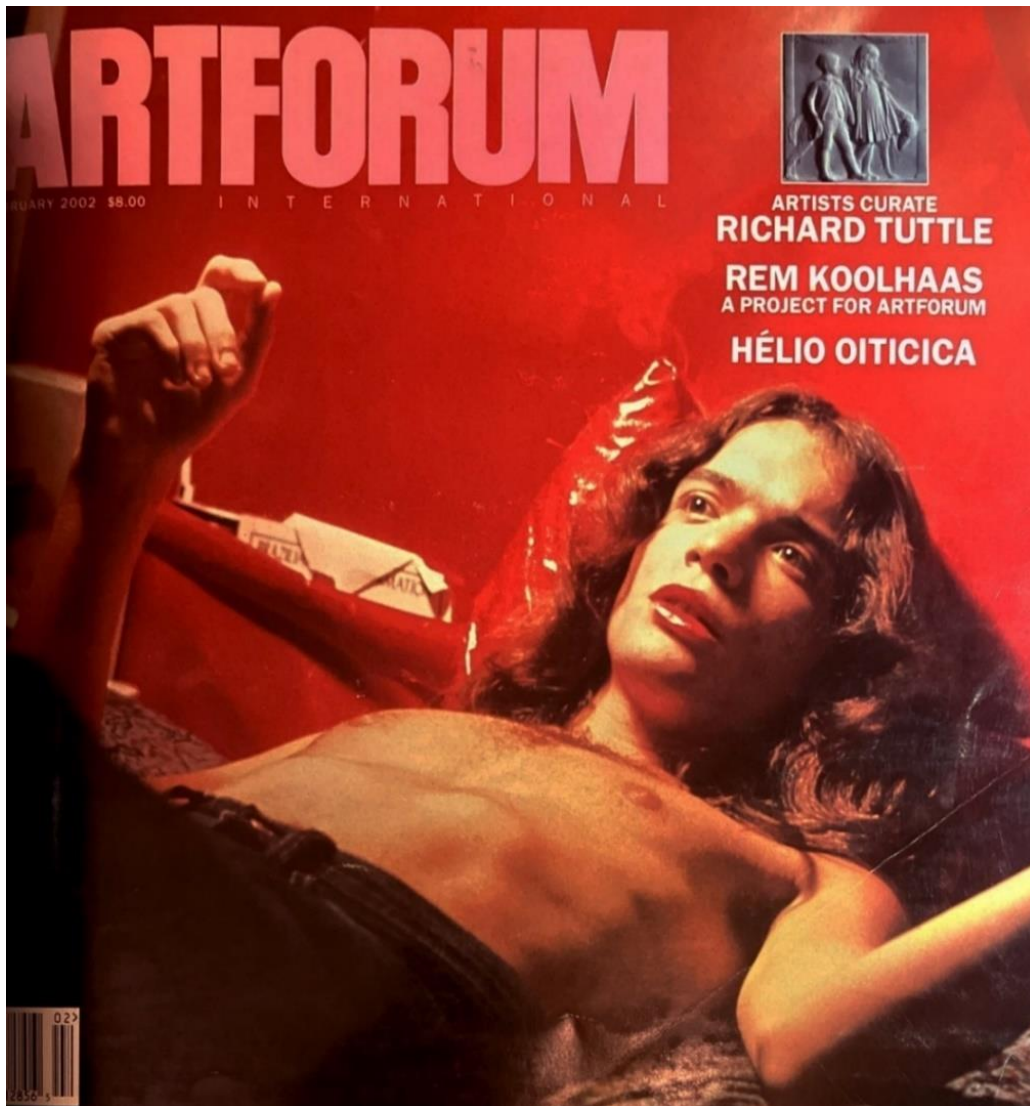
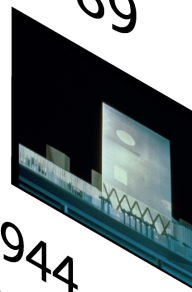


Figura 63. Capa da revista *ArtForum* [2002]. Obra de Hélio Oiticica-*Neyrótika* [1973].

1989



1944

REM KOOLHAAS



1990

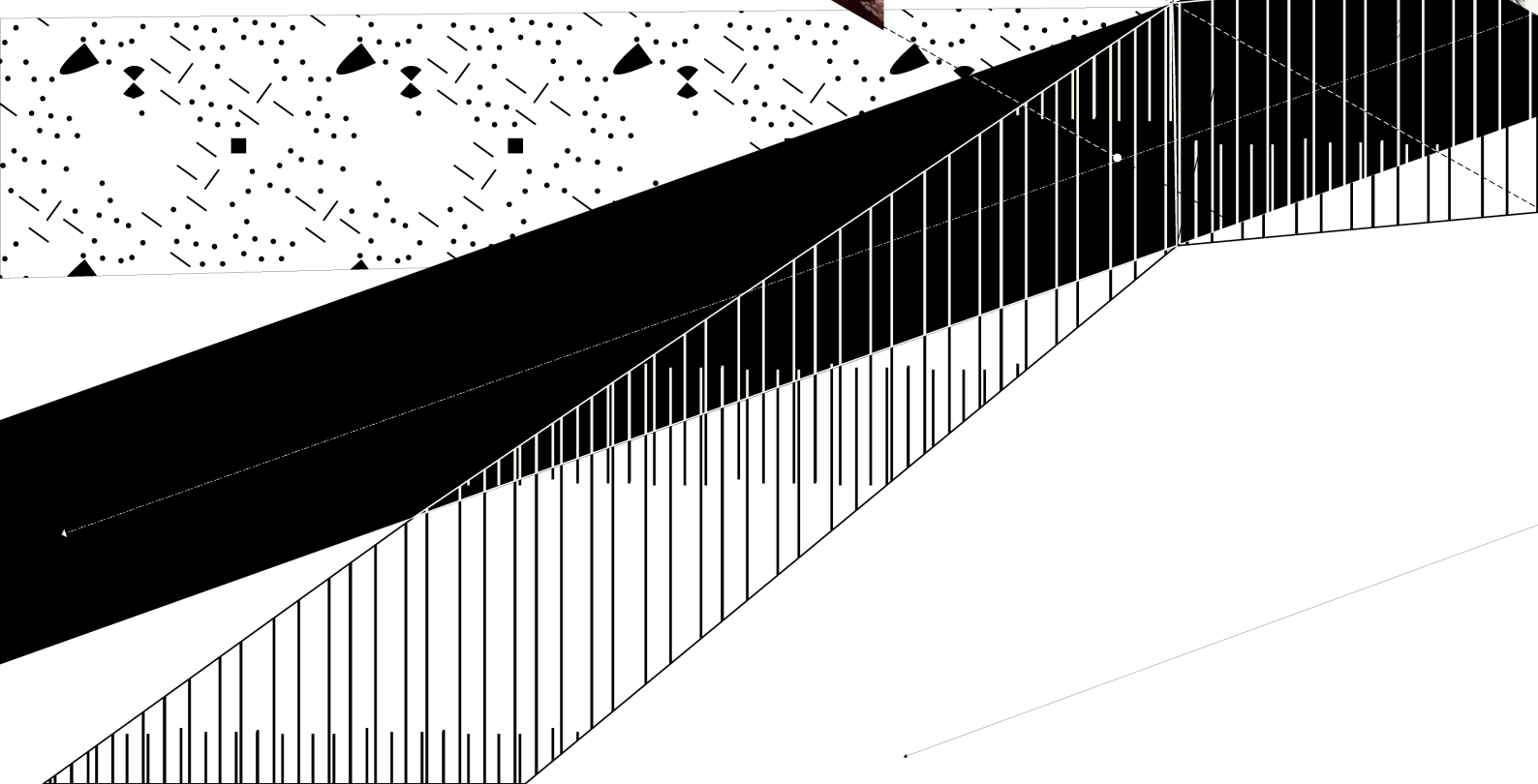


1997

DOCUMENTA DE KASSEL

2005

KOOLHAAS CHEVRIER



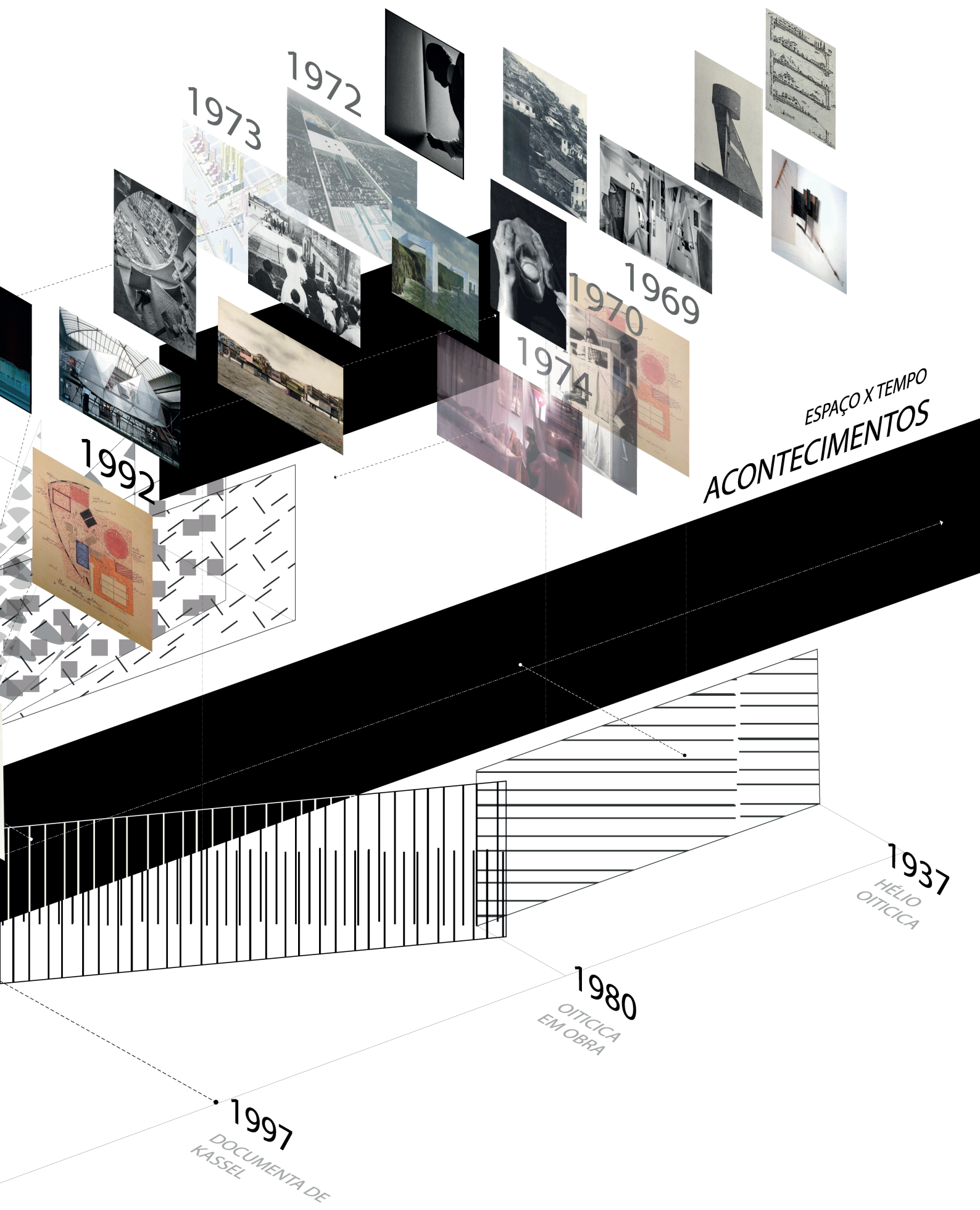


Diagrama 2.
O diálogo da corrente e da colher [2024]
Julia Paglis

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PRÓLOGO

CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n.361, p. 88-97, nov./déc. 2005.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. *La deuxième chance de l'architecture moderne. L'Architecture d'aujourd'hui*, Paris, n. 238, avril.1985.

KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2.ed. Nova York: The Monacelli Press,1998.

OBRIST, Hans - Ulrich. *Entrevista: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

Vídeos:

REM KOOLHAAS in conversation with Nicholas Serota. [Vídeo]. (93 minutos), colorido. Publicado pelo canal Architecture Foundation, em 3 de dez. de 2015. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=m7HcBFHLeQs&ab_channel=ArchitectureFoundation]. Acesso em: 27 out.2023.

VIRTUAL CONVERSATION: Rem Koolhaas/Exhibition Making. [Vídeo]. (94 minutos), colorido. Publicado pelo canal The Art Institute of Chicago, em 22 de jun. de 2021. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=EPZdBRobNno>]. Acesso em: 27 out.2023.

PARTE I – Êxodo do Éden

Acervo do Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto HO, 2022.

_____. 0486/69 [*The senses pointing towards a new transformation 18/06/1969*].

_____. 0559/69 [*Carta para Ângela Oiticica 14/02/1969*].

_____. 0687/69 [*Carta conjunta para Amílcar de Castro e Rubens Gerchman 10/03/1969*].

_____. 0694/69 [*Carta para Luís Carlos Saldanha 24/03/1969*].

_____. 0807/69 [*This Other - and unnecessary - Eden by Edwin Mullins 09/03/1969*].

_____. 0808/69 [*Lotus - Land, East London by Nigel Gosling 09/03/1969*].

_____. 1030/68 [*Carta para Guy Brett 13/07/1968*].

_____. 1034/68 [*Carta para Bryan Robertson 28/10/1968*].

_____. 1082/68 [*Carta para Guy Brett 09/12/1968*].

_____. 1529/69-a [*Convite para exposição 27/04/1969*].

_____. 1736/67 [*Caderno com estudos para Éden 05/10/1967*].

_____. 1873/66 [*Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*].

_____. 1917/67 [*Relação de materiais para Éden - Estudos 04/10/1967*].

- _____. 2146/86 [*Conjunto de desenhos e textos para exposição Whitechapel 01/01/1968*].
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*; trad. e org. Júlio Castañon Guimarães. 1ª Edição. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p.324 – 329.
- BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- _____. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Guy Brett; trad. Renato Resende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- _____. *London commentaries: Oiticica talks to Guy Brett*. Studio International, Londres, v.117, n.909, mar 1969.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- Catálogo Whitechapel Experience [fac-símile], 1969. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris n.361, p.88-97, nov/déc. 2005.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. “*The Whitechapel experiment*”, o projeto *Éden* e a busca por uma *experiência afetiva total*. *ARS* (São Paulo), v. 15, n. 30, p.111-132, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/134621>>. Acesso em: 27 out.2023.
- EXODUS/1972. *Arquitetural Design*. Londres, vol.47, n.5, mai.1977.
- FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: N-1 edições, 2019.
- _____. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. *La deuxième chance de l'architecture moderne...* *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 238, abril. 1985.
- GULLAR, Ferreira. *Arte concreta [1960]*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *Arte neoconcreta, uma contribuição brasileira [1962]*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Pinacoteca do Estado, 1977.
- _____. *O grupo frente e a reação Neoconcreta*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil*. São Paulo: Companhia melhoramento, 1998.
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.
- _____.; WHITING, Sarah. *A Conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting*. *Assemblage*, n.40, The MIT Press, 1999, p.36-55.
- _____.; ZENGHELIS, Elia. *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*. *Casabella*. Milano, n.378, jun.1973.

LOOTSMAN, Bart. *Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's*, 2007. Disponível em: Fondation Constant [https://stichtingconstant.nl/documentation/koolhaas-constant-and-dutch-culture-in-1960s]. Acesso em: 27 out.2023.

LUCAN, Jacques. *OMA - Rem Koolhaas*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1991.

OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (orgs.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Apocalipopótese. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Bases fundamentais para uma definição do "Parangolé"*. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Crelazer. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Programa ambiental. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PORPHYRIOS, Demetri. Pandora's box: an essay on Metropolitan Portraits. *Architectural Design*. London, vol.47, n.5, mai.1977.

RAGGI, Franco. Puritanical hedonist. In: Christophe Van Gerrewey (ed). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S,M,L,XL'*.Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022.

SCOTT, Felicity. D. Involuntary prisoners of architecture. In: _____. *Architecture or Techno-utopia: Politics after modernism*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

SMALL, Irene. The Cell and the Plan. In: _____. *Hélio Oiticica: folding the frame*. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 2016, p.71-129.

SUPERSTUDIO. Invention Design and Evasion Design. *Domus*, Milão, n.475, p.28, jun.1969.

TORALDO di FRANCA, Cristiano. Memories of Superstudio. In: LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life Without Objects*. Milão: Skira Editore, 2003.

OBRIST, Hans - Ulrich. *Entrevista: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Instituto Cultural Inhotim, 2010.

Vídeos:

REM KOOLHAAS at Garage/ Rusia for Beginners. [Vídeo]. (85 minutos), colorido. Publicado pelo canal Garage Museum of Contemporary Art's, em 28 de nov. 2014. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6oelsf4pdZg&t=1s&ab_channel=GARAGEMCA]. Acesso em: 27 out.2023.

Outras consultas:

THE MUSEUM OF MODERN ART. *MoMA press release n° 34, 14/06/1983* [First public exhibition of Mondrian's studio wall compositions opens at the Museum of Modern Art on July 14]. Disponível

em:[https://www.moma.org/documents/moma_pressrelease_327356.pdf?_ga=2.7348017.22749225.1659705381-1300340740.1659705381]. Acesso em: 27 out. 2023.

Whitechapel Gallery Exhibitions. *Through the decades*. Disponível em: [<https://www.whitechapelgallery.org/about/history/exhibitions-1901-2020/>]. Acesso em: 30 de set. 2022.

PARTE II – Informando o delírio

Acervo do Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto HO, 2022.

_____. 0194/73 [*Mundo Abrigo 16/06/1973*].

_____. 0269/71 [*Subterranean Tropicália Projects 01/01/1971*].

_____. 0486/69 [*The senses pointing towards a new transformation 18/06/1969*].

_____. 0528/71 [*Barnbilônia 23/01/1971*].

_____. 0694/69 [*Carta para Luís Carlos Saldanha 24/03/1969*].

_____. 0772/69 [*Carta para Willoughby Sharp 29/04/1969*].

_____. 0849/71 [*Carta para Ângela Oiticica 10/11/1971*].

_____. 0930/69 [*Carta para Amílcar de Castro 18/09/1969*].

_____. 1332/72 [*Carta para Mrs Selkov – The Welfare office 01/01/1972*].

_____. 1349/70 [*Carta de Kynaston L. McShine 14/03/1970*].

_____. 1351/70 [*Telegrama de Kynaston L. McShine para HO 01/03/1970*].

_____. 1491/78 [*Carta para Leandro Katz 09/09/1978*].

_____. 1664/69 [*Barracão idea 01/01/1969*].

_____. 1783/70 [*Carta para Kynaston L. McShine 04/04/1970*].

_____. 1833/72 [*Subterranean tropicália 15/02/1972*].

_____. 1884/70 [*Miracles, Information, Recommended Reading 12/07/1970*].

_____. 1969/27 [*Passeio Kitsch à statue of liberty 29/04/1972*].

_____. 2520/72 [*Cartão de Gordon Matta-Clark para HO 17/01/1972*].

BONISSON, Marcos. *Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978): experiência no campo ampliado*. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentada ao PPGCA-UFF, 2013.

BAIRD, George. *Les extremes qui se touchent? Architectural Design*. Londres, vol.47, n.5, mai.1977.

- BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2007.
- _____. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.
- CARDOSO, Ivan. HO. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- CHEVRIER, Jean-François; KOOLHAAS, Rem. *Changement de dimensions. L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.361, Paris, nov/déc. 2005.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COELHO, Frederico de O. *Livro ou Livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- DISERENS, Corinne et al. *Gordon Matta-Clark*. Londres: Phaidon Press Limited, 2003.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2*, vol.I. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Mil platôs: capitalismo esquizofrenia 2*, vol.5 / Gilles Deleuze, Félix Guattari. 2ª Edição. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003.
- GORELİK, Adrián. *Arquitetura e capitalismo: os usos de Nova York*. In: KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GOULET, Patrice; KOOLHAAS, Rem. *La deuxième chance de l'architecture moderne...* *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Paris, n. 238, abril. 1985.
- GUINLE FILHO, Jorge. *A última entrevista*. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 262 - 275.
- JACQUES, Paola. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- JAREMTCHUK, Dária. "Exílio artístico" e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. *ARS (São Paulo), [S. l.]*, v. 14, n. 28, p. 283-297, 2016. Disponível em: [<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.124997>]. Acesso em: 27 out. 2023.
- KOOLHAAS, REM; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.
- _____. *Conversa com estudantes*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- _____. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan [1978]*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- LAGNADO, Lisette. *Gordon Matta-Clark and Hélio Oiticica: a microhistory of contemporary mythologies*. In: CUEVAS, Tatiana; RANGEL, Gabriela (org.). *Gordon Matta-Clark: Desbacer el espacio*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2010. Catálogo de exposição.

LEE, Lydia. *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta Clark: pioneers of the downtown scene, New York, 1970s*. London: Barbican Centre, 2011. Catálogo de exposição.

LOOTSMAN, Bart. *Koolhaas, Constant and Dutch Culture in the 1960's*, 2007. Disponível em: Fondation Constant [https://stichtingconstant.nl/documentation/koolhaas-constant-and-dutch-culture-in-1960s]. Acesso em: 27 out.2023.

_____. The strategies of OMA [1985]. In: Christophe Van Gerrewey (ed). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*.Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019.

MACHADO JUNIOR, Rubens. Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 15, n. 30, p.161-179, 2017. Disponível em: [https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138454]. Acesso em: 27 out. 2023.

MARIA, Cleusa. Hélio está de volta. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MCSHINE, Kynaston. Information. The Museum of Modern Art (MoMA). Nova York, 1970. Catálogo de exposição. Disponível em: [https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf?ga=2.196291044.932169889.1694131757-153478524.1678311101]. Acesso em: 27 out.2023.

MOFFITT, Evan. Procurando Hélio: História *Queer*, fenomelogia *Queer*. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás (org.). *Hélio Oiticica: a dança na minha experiência*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 2020. Catálogo de Exposição.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Distância - Arquitetura dos limites. In: _____. *Paisagens Urbanas*. 4.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

RAGGI, Franco; Koolhaas, Rem. Puritanical Hedonist [1983]. In: Christophe Van Gerrewey (ed). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*.Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019.

ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary. A. *Alternative histories: New York spaces, 1960 to 2010*. Cambridge: EXIT Art e The MIT Press, 2012.

SCOTT, Felicity. D. Involuntary prisoners of architecture. In: _____. *Architecture or Techno-utopia: Politics after modernism*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022.

SUSSMAN, Elisabeth. Between the public and private: Subterranea. In: ZELEVANSKY, Lynn et al (org.). *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2017. Catálogo de exposição.

THE CITY OF THE CAPTIVE GLOBE/1972. *Architectural Design*. Londres, vol.47, n.5, mai.1977.

THE DISCOVERY OF MANHATTANISM. *Architectural Design*. Londres, vol.47, n.5, mai. 1977.

THE EGG OF COLUMBUS CENTER/1973. *Architectural Design*. Londres, vol.47, n.5, mai. 1977.

WISNIK, Guilherme. O 'informe' a partir de Matta-Clark e Rem Koolhaas. *Concinnitas*, [S. l.], v. 1, n. 9, p. 32-39, 2008. Disponível em: [<https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/55263>]. Acesso em: 27 ou. 2023.

_____. *Dentro do nevoeiro: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FAU-USP, 2012.

WHITE, E. B. *Aqui está Nova York*, [trad. Ruy Castro]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ZELEVANSKY, Lynn. Hélio Oiticica's Ethical Invention of Place. In: ZELEVANSKY, Lynn et al (org.). *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2017. Catálogo de exposição.

Vídeos:

HÉLIOPHONIA; Direção: Marcos Bonisson. Brasil. (17 minutos/ 2002).

Outras consultas:

HET NIEUWE INSTITUUT ARCHIVES. Disponível em: [<https://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/en/archives/details/VOOR/keywords/Jan%20Voorberg/wi thscans>]. Acesso em: 27 out. 2023.

THE MUSEUM OF MODERN ART ARCHIVES IMAGE DATABASE (MAID) Arch.219 [*Hélio Oiticica, plan for barracao experiment 2 1970*]. Disponível em: [https://maid.moma.org/?_ga=2.240199173.722292178.1689890971153478524.1678311101#/list?searchKeyword=oiticica]. Acesso em: 27 out. 2023.

PARTE III – A insólita gestação

Acervo do Projeto Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto HO, 2022.

_____. 0066/78 [*Texto-release para minha participação em Mitos vadios de Ivald Granato 24/10/1978*].

_____. 0194/73 [*Mundo Abrigo 16/06/1973*].

_____. 0303/73 [*NTBK 3/73 COSMOCOCA E OVO PAPE 17/08/1973*].

_____. 0380/72 [*Experimentalizar o experimental 22/03/1972*].

_____. 1099/71 [*Carta para Caetano Veloso 04/03/1971*].

_____. 1110/71 [*Carta para Ângela Oiticica 15/04/1971*].

_____. 1284/72 [*Carta para Luciano Figueiredo 17/07/1972*].

_____. 2146/86 [*Conjunto de desenhos e textos para exposição Whitechapel 01/01/1968*].

_____. 2487/89 [*Art in Latin America 01/10/1989*].

ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. Toyo Ito: el tiempo ligero. *El croquis*, Toyo Ito 1986-1995, n.71, Madrid, 1995.

_____. *A boa-vida visita guiada às casas da modernidade*. São Paulo: Gustavo Gili, 2006.

- ALLAN POE, Edgar. Uma descida no Maelstrom. In: *Histórias extraordinárias*. Allan Poe, Edgar; trad. Breno Silveira et al. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ALLEN, Stan. Condição de campo. In: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ARGAN, Giulio Carlo. Matéria e furor. In: *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARTFORUM, New York, vol. 40, n.6, dec.1994.
- BIBLIOTHEQUE DE FRANCE. *El croquis*, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, n.53, Madrid, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade*. São Paulo, Perspectiva: Fapesp, 2013.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*; trad. Renato Resende; Org. Katia Maciel. Rio de Janeiro; Contra Capa Livraria, 2005.
- CARDOSO, Ivan. HO. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- _____. *Caminhando* [1964]. Associação cultural Lygia Clark. Acervo ID 6275.
- _____. *O "Absoluto" era o meu "Vazio plano" [diário 2]*. Data aproximada 1963. Associação cultural Lygia Clark. Acervo ID 61945.
- CRARY, Jonathan. Notes on Koolhaas and Modernization. *ANY: Architecture New York, Urbanism vs Architecture: "The Bigness of Rem Koolhaas"*, n. 9. New York, Anyone Corporation, 1994.
- DAVID, Catherine. O grande Labirinto. In: BRETT, Guy et al (org.). *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992. Catálogo de exposição.
- DE CAMPOS, Haroldo. Asa delta para o êxtase. In: BRETT, Guy et al (org.). *Hélio Oiticica*. Paris: Galerie nationale du Jeu de Paume, 1992. Catálogo de exposição.
- DWEK, Zizette. L. *Hélio Oiticica: O mapa do programa ambiental*. São Paulo: Tese de Doutorado apresentada à FFLCH-USP, 2003.
- FIGUEIREDO, Luciano. Recollection. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. Londres: Tate Publishing, 2007.
- FOSTER, Hall. Arquitetura e Império. In: *Design e crime (e outras diatribes)*. Foster, Hal; trad. Alcione Cunha da Silveira, Jacques Fux. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- GONÇALVES, Marco A.; FIGUEIREDO, Luciano. *A vitória de HO*. Folha de São Paulo, São Paulo, 16.fev de 1997. Mais! Disponível em: [<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs160216.htm>]. Acesso em: 27 out. 2023.

- GORELIK, Adrián. Políticas de la representación urbana: el momento situacionista. *Punto de Vista: Revista de Cultura*. Buenos Aires, ano XXIX, n.86, dec. 2006.
- GUINLE FILHO, Jorge. A última entrevista. In: OITICICA FILHO, C; VIEIRA, I (org.). *Encontros: Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- HEINTZ, George. Interview with Georges Heintz, Strasbourg, February 25, 2015. In: SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022.
- ITO, Toyo. Not forms, but rules: *Fin de siècle*, OMA at IFA, Paris. In: Christophe Van Gerrewey (ed). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S, M, L, XL'*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019.
- JACQUES, Paola. B. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- JAMESON, Fredric. Os limites do pós-moderno. In: _____. Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson. Ana Lúcia Almeida Gazzola (org.). 3.ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* [1991] 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- KOOLHAAS, Rem. *Projects Urbans (1985-1990)*. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. Barcelona, 1990.
- _____; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York: The Monacelli Press, 1998.
- _____. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. *Três textos sobre a cidade: Grandeza, ou, O problema do grande; A cidade genérica; Espaço-lixo*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *October*, n. 8, 1979. Tradução: Elizabeth Carbone Baez. Disponível em: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf]. Acesso em: 27 out. 2023.
- LUCAN, Jacques. *OMA - Rem Koolhaas*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1991.
- NAVONE, Paola; ORLANDONI, Bruno. Il disagio delle avanguardie. *Casabella*.Milão, n. 404-405, ago-set.1975.
- NEGRI, Antonio. *Rem Koolhaas: junkspace e a metrópole biopolítica*, 2009, *Radical Philosophy* 154, UniNômade BR, 2014. Disponível em: [https://uninomade.net/tenda/rem-koolhaas-junkspace-e-metropole-biopolitica/]. Acesso em: 27 out.2023.
- _____; GUATTARI, Felix. *As verdades nômade: por novos espaços de liberdade*; Mario Antunes e Jefferson Viel (trad.). São Paulo: Autonomia Literária e Editora Politeia, [1985] 2017.
- OBRIST, Hans - Ulrich. *Entrevista: volume 3 / Hans Ulrich Obrist*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, MG: Instituto Cultural Inhotim, 2010.
- OITICICA, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: FIGUEIREDO, Luciano; PAPE, Lygia; SALOMÃO, Waly (org.) *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. 16 de fevereiro de 1961. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. 22 de fevereiro de 1961. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Crelazer*. In: FIGUEIREDO, Luciano et al (org.). *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEAKE, Cathey et al. Shedding of the shackles. In: Christophe Van Gerrewey (ed). *OMA/Rem Koolhaas: A Critical Reader from 'Delirious New York' to 'S,M,L,XL'*. Basel: Birkhäuser Verlag GmbH, 2019.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Distância - Arquitetura dos limites. In: _____. *Paisagens Urbanas*. 4.ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PELBART, Peter Pál. Capitalismo rizomático. In: _____. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

Politics, Poetics: Documenta X - the book / [editor, Documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH; idea and conception, Catherine David and Jean François Chevrier]. Ostfildern: Cantz-Verl, 1997. Catálogo de exposição.

PORPHYRIOS, Demetri. Pandora's box: an essay on Metropolitan Portraits. *Architectural Design*. London, vol.47, n.5, mai.1977.

RAJCHMAN, John. Thinking Big. *ArtForum*, New York, n.4, dec.1994.

RAMOS, Nuno. À espera de um sol interno. In: _____. *Ensaio geral: projetos, roteiros, ensaios, memórias*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

RESTANY, Pierre. *L'autra face de l'art*. Editoriale Domus, Milão, 1979.

RONDEAU, James. "The Cage-Bed of Dreams" – Hélio Oiticica and the Evolution of the Barracão. In: ZELEVANSKY, Lynn et al (org.). *Hélio Oiticica: To Organize Delirium*. Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2017. Catálogo de exposição.

SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? e outros escritos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHURK, Holger. *Project Without form, OMA, Rem Koolhaas, and the Laboratory of 1989*. Leipzig: Spector Books, 2022.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

SPERLING, David. Corpo + Arte = Arquitetura, proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALENTIN, Andreas. Fazendo arte e cinema (ou "quasi-cinema") com Hélio Oiticica. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 15, n. 30, 2017. Disponível em: [<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.133594>]. Acesso em: 27 out. 2023.

VIDLER, Anthony. Transparency. In: *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

_____. O campo ampliado da arquitetura. In: SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia 1993-2009*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WIGLEY, Mark; KOOLHAAS, Rem. *Casa da música/Porto*. 2ª Edição. Porto: Fundação Casa da Música, 2008.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do Nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

ZAERA, Alejandro. Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas. *El croquis*, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, n.53, Madrid, 1992.

Videos:

PRESENTATION of Très Grande Bibliothèque. Lecture Rem Koolhaas. [Vídeo]. (25 minutos), colorido. Publicado pelo site do Office for Metropolitan Architecture. Data não mencionada. Disponível em: [<https://www.oma.com/lectures/presentation-tres-grande-bibliotheque>]. Acesso em: 27 out.2023.

FONTE DAS IMAGENS

PRÓLOGO

Figura 1. Sentença de Deus [1972]. Filme de Ivan Cardoso. Imagem de divulgação na Revista Navilouca [1974].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2335/75 [*Helio Oiticica etapas do experimental experimentado 01/01/1975*], p.12.

Figura 2. Hélio Oiticica. *Medidas (Colberes)* [1960].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 0191/60 [*Anotações de HO sobre série invenções e textos sobre arte 01/01/1960*], p.1.

PARTE I – Êxodo do Éden

Figura 3. *Whitechapel Experience*. Whitechapel Gallery, Londres [1969].

Fonte: BRETT, Guy et al (org.). *Hélio Oiticica*. Paris/Rio de Janeiro/ Rotterdam: Galerie nationale du Jeu de Paume/ Projeto Hélio Oiticica/ Witte de With, center for contemporary art, 1992, p.132. Catálogo de exposição.

Figura 4. Hélio Oiticica. Planta do *Éden* [1969].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) [*Planta do Éden 1969*].

Figura 5. Hélio Oiticica. *Whitechapel experience* - interior do *Éden* [1969].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2196/69 [*Exposição na galeria Whitechapel 25/02/1969*], p.4.

Figura 6. Hélio Oiticica. *Whitechapel - Éden (Nimbos)* [1969].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2119/69 [*Whitechapel - Éden 25/02/1969*], p.2.

Figura 7. OMA (Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis). *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura: Loteamentos* [1972]. © 2023 Rem Koolhaas.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nº objeto 374.1996.

Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/431]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 8. OMA (Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis). *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura: perspectiva aérea* [1972]. © 2023 Rem Koolhaas.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nº objeto 362.1996.

Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/104692]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 9. OMA (Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis). *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura: áreas dos banhos* [1972]. © 2023 Rem Koolhaas.

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nº objeto 369.1996.

Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/413]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 10. Hélio Oiticica. Criança na *Cama-Bólido Apocalipópótese* [1969].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2118/69 [*Whitechapel - Bólido Cama* 25/02/1969].

Figura 11. Kurt Schwitters, *Merzbau* [1933]. Fotografia: Wilhelm Redemann [1933]. © 2007 DACS.

Fonte: Museu Tate Modern. Disponível em: [https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 12. Hélio Oiticica. *Caderno com estudo para Éden* [19667]. Desenho.

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 1736/67 [*Caderno com estudo para Éden* 05/10/1967], p.1.

Figura 13. Theo van Doesburg. *Rhythm of a Russian Dance* [1918]. Óleo sobre tela, 135.9 x 61.6 cm. © Museum of Modern Art (MoMA).

Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nº objeto 135.1946

Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/78948?artist_id=6076&page=1&sov_referrer=artist]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 14. Muro de Berlim. Crédito de imagem: Sunshine Photographics, Holanda.

Fonte: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York, The Monacelli Press, 1998, p.229.

Figura 15. Superstudio. *Monumento Contínuo: Na Costa Rochosa, projeto (Perspectiva)*

[1969]. Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), nº objeto 1311.2000.

Disponível em: [https://www.moma.org/collection/works/936].

Figura 16. Mikhail Okhitovich e Moisei Ginzburg. *Projeto para unidade residencial* [1930] –

data provável. Disponível em: [https://io.wp.com/thecharnelhouse.org/wp

content/uploads/2011/07/no7.jpg?fit=440%2C440&ssl=1]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 17. Hélio Oiticica. *Relevo espacial 3 (Vermelho)* [1960]. Fotografia: Lygia Pape. Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery.

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2083/69 [*Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery* 25/02/1969], p.4.

Figura 18. Vladimir Tatlin. *Contra Relevo de Canto* [1914-1915].
Fonte: The Virtual Russian Museum. Disponível em:
[https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/sculpture/20/tatlin_ve_uglovoy_kontrelef_1914/2319_mainfoto_01.jpg]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 19. Nikolai Ladovsky. Maquete [1921]. Vkhutemas.
Disponível em: [<https://io.wp.com/thecharnelhouse.org/wp-content/uploads/2014/03/second-course-work-of-student-i-lamtsov-nikolai-ladovskii-1921a11.jpg?fit=3840%2C1667,5>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 20. Office for Metropolitan Architecture (OMA). *Sede da CCTV, China* [2002-2012].
© Office for Metropolitan Architecture (OMA).
Disponível em: [<https://www.oma.com/projects/cctv-headquarters>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 21. Jovem Rem Koolhaas [s.d].
Disponível em: [<https://architectuul.com/architect/rem-koolhaas>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 22. Hélio Oiticica em Londres [1969].
Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2169/69 [*HO em Londres* 01/01/1969].

PARTE II – Informando o delírio

Figura 23. Madelon Vriesendorp. *Flagrant Délit – Background da animação* [1979]. © Museum of Modern Art (MoMA).
Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), n° objeto 73.2009.
Disponível em: [<https://www.moma.org/collection/works/119925>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 24. Zoe Zenghelis (OMA). *O Centro do Ovo de Colombo: chegada da jangada* [1973]
Fonte: ArtForum Magazine.
Disponível em: [<https://www.artforum.com/columns/samuel-medina-on-zoe-zenghelis-252020/>].
Acesso em: 27 out.2023.

Figura 25. Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp, Zoe Zenghelis. *O Centro do Ovo de Colombo: Edifício de uso misto* [1975]. © 2023 Rem Koolhaas.
Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), n° objeto 110.1992
Disponível em: [<https://www.moma.org/collection/works/204>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 26. Exposição *Information. Barracão n.2* [1970]. Filme fotográfico do artista.
Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 1964/70 [*Exposição “Information”* 01/06/1970].

Figura 27. Exposição *Information* [1970]. Fotografia de James Mathews. © Museum of Modern Art (MoMA).
Fonte: Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Acervo fotográfico, n° objeto 934.25.
Disponível em: [https://www.moma.org/d/c/installation_images/W1siZiIsIjM1ODQzOCJdLFsicCI5ImNvbnZlcnQiLCItcXVhbGloeSA5MCAtemVzaXplIDlwMDB4MjAwMFxiMDAzZSJdXQ.jpg?sha=e7f3c067ee07442a]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 28. Morro da Mangueira, na década de 1960. Fotografia de Desdémone Bardin.
Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery.

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2083/69 [Catálogo da Exposição na Whitechapel Gallery 25/02/1969], p.18.

Figura 29. Ilustração do Teorema do arranha-céu [1909].

Fonte: KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.107.

Figura 30. Corte do *Downton Athletic Club*.

Fonte: KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.183.

Figura 31. Exposição *Information. Barracão n.2* [1970]. Ampliação de filme fotográfico do artista.

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 1964/70 [Exposição "Information" 01/06/1970].

Figura 32. Hélio Oiticica. *Agripina é Roma-Manhattan* [1972]

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2105/72 [Agripina é Roma-Manhattan – Stil do Filme 01/05/1972], p.3.

Figura 33. Madelon Vriesendorp. *Aprés L' Amour*, 1975. © 2022 Madelon Vriesendorp.

Fonte: KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.349.

Figura 34. Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp. *A Cidade do Globo Cativo* (Axonometria) [1972].

Fonte: KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p.331.

Figura 35. Camilo José Vergara. *Construção Do World Trade Center, Série Old New York 1970-1973* [1970]. © 2023 Camilo José Vergara.

Disponível em: [https://www.camilojosevergara.com/Old-New-York-1970-1973/32/caption]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 36. Gordon Matta-Clark. *Window Blow-Out* [1976]. © Generali Foundation Collection. Disponível em: [https://foundation.generalifoundation.at/media/public/images/JPG236matta-clar.max-1356x641.format-jpeg.jpegquality-80.jpg]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 37. Cartão postal de Gordon Matta-Clark para Hélio Oiticica [1972].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2520/72 [Cartão de Gordon Matta-Clark para HO 17/01/1972].

Figura 38. Hélio Oiticica. *Maquete de Subterranean TROPICALIA PROJECT* [1971]. Fotografia de Miguel Rio Branco.

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 1948/71 [Hélio Oiticica Projects Maquettes 24/09/1971].

Figura 39. Gordon Matta-Clark. *Open House* [1972]. © Eletronic Art Intermix

Fonte: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Disponível em:

[https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/open-house]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 40. OMA (Elia Zenghelis, Kees Christiaanse, Stefano de Martino, Ruud Roorda, Ron Steiner, Alex Wall e Jan Voorberg). *Concurso para o Parc de la Villete* [1982].

Fonte: *El croquis*, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, n.53, Madrid, 1992, p.18.

Figura 41. Hélio Oiticica. *Manhattan Brutalista* [1978]

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2236/78 [*Manhattan Brutalista 01/01/1978*], p.2.

PARTE III – Insólita Gestação

Figura 42. Hélio Oiticica. *Babylonests* [1971]. Fotografia de Miguel Rio Branco.

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2321/71 [*Babylonest 01/01/1971*], p.1.

Figura 43. Hélio Oiticica. *Babylonests* [1971].

Fonte: Small, Irene V. Hélio Oiticica and Neville D' Almeida's Block-Experiences in *Cosmococa – Program in Progress*. Disponível em: [<https://walkerart.org/collections/publications/performativity/deliterate-cinema/>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 44. *Babylonests* [1971].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2126/71 [*Babylonest 01/01/1971*], p.1.

Figura 45. OMA. Croqui para o *Centro Arte e Tecnologia de Mídia de Karlsruhe* [1989].

Fotografia de Hans Werlemann. © OMA.

Figura 46. OMA. *Biblioteca Nacional da França (Axonometria)* [1989]. Fotografia de

Hans Werlemann. © OMA.

Figura 47. OMA. Maquete da *Biblioteca Nacional da França* [1989].

Fonte: *El croquis*, OMA/ Rem Koolhaas 1987-1992, n.53, Madrid, 1992, p.79.

Figura 48. Jennifer Singler. Modelagem dos vazios (Biblioteca de Imagem e Som).

Fonte: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York, The Monacelli Press, 1998, p.650.

Figura 49. Lucio Fontana. *Concetto spaziale* [1947-68]. © Galleria d'Arte Maggiore

Fonte: Galleria d'Arte Maggiore. Disponível em: [https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1600,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/wsgdm/usr/images/artists/group_images_override/items/82/8294f2b85c65457ea5c463b10318659f/lucio-fontana.jpg]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 50. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect* [1975]. Fotografia Marc Petitjean.

Disponível em: [<https://publicdelivery.org/matta-clark-conical-intersect/>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 51. Lygia Clark. *Bichos* [1960]. © 2023 Associação Cultural Lygia Clark.

Fonte: Associação cultural Lygia Clark, nº 61563.

Disponível em: [<https://portal.lygiaclark.org.br/acerVO/61563/bicho>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 52. OMA. Os espaços internos da *Biblioteca Nacional da França: os seixos a interseção, a espiral, a espiral, a concha e o loop*.

Fonte: KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 2ª Edição. Nova York, The Monacelli Press, 1998, p.605, 623, 633, 367, 647 e 655.

Figura 53. OMA. Maquete da *Biblioteca Nacional da França* [1989]. Fotografia de Hans Werlemann. © OMA.

Figura 54. Lygia Clark. *Pedra e Ar* [1966]. © 2023 Associação Cultural Lygia Clark.

Fonte: Associação cultural Lygia Clark, n° 202.

Disponível em: [<https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/202/pedra-e-ar>]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 55. Lygia Clark. *Caminhando* [1963].

Fonte: CLARK, Lygia, *Lygia Clark*. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980, p.26.

Figura 56. Constant Nieuwenhuys. *New Babylon* [1971]. Fotografia Tom Haartsen. Fonte:

Fondation Constant, Coleção Kunstmuseum Den Haag, n° 43.

Disponível em: [<https://stichtingconstant.nl/work/gezicht-op-new-babylonische-sectoren>].

Acesso em: 27 out.2023.

Figura 57. Toyo Ito. *Pao 2 a Moradia para a mulher nômade de Tóquio*, Bruxelas [1989].

Fonte: *El croquis*, Toyo Ito 1986-1995, Madrid, n.71, 1995, p.11

Figura 58. Arthur Rackham. *Uma descida ao Maelstrom* [1935].

Disponível em:

[https://www.meisterdrucke.pt/kunstwerke/1200w/Arthur_Rackham__A_Descent_into_the_Maelstrom_by_Edgar_Allan_Poe_-_%28MeisterDrucke-922144%29.jpg]. Acesso em: 27 out.2023.

Figura 59. Hélio Oiticica. *Babylonests* [1971].

Fonte: ACERVO PROJETO HO (APHO) 2015/71 [*Ninhos 01/01/1971*], p.3.

Figura 60. OMA. Maquete da *Biblioteca Nacional da França* [1989]. Fotografia de Hans Werlemann. © OMA.

Figura 61. Rem Koolhaas. *New Urbanism: Pearl River Delta* [1996].

Fonte: *Politics, Poetics: Documenta X - the book* / [editor, Documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH; idea and conception, Catherine David and Jean François Chevrier]. Ostfildern: Cantz-Verl, 1997, p. 557-558. Catálogo de exposição.

Figura 62. Hélio Oiticica. Imagens do catálogo da *Whitechapel Experience* [1969].

Fonte: *Politics, Poetics: Documenta X - the book* / [editor, Documenta and Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH; idea and conception, Catherine David and Jean François Chevrier]. Ostfildern: Cantz-Verl, 1997, p. 168-169. Catálogo de exposição.

Figura 63. Capa da revista *ArtForum* [2002]. Obra de Hélio Oiticica-*Neyrótika* [1973].

Fonte: *ArtForum*, New York, v. 40, n.6, feb.2002. [Capa].

