

JULIA PAGLIS

O Êxodo do Éden: uma aproximação crítica entre a obra de Rem Koolhaas e Hélio Oiticica

Exodus from Eden: a critical approach to the work of Rem Koolhaas and Hélio Oiticica

Éxodo del Edén: una aproximación crítica entre la obra de Rem Koolhaas y Hélio Oiticica

Julia Paglis

Mestra pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU/USP (2024), em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, com a dissertação intitulada: O diálogo da corrente e da colher: o espaço entre Rem Koolhaas e Hélio Oiticica. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF (2020), com mobilidade acadêmica na Rensselaer Polytechnic Institute - Nova York (2016). Recebeu o prêmio da 4ª edição do concurso Rosa Kliass pelo trabalho de conclusão de curso intitulado: Vazios Urbanos, ensaio sobre a presença e significâncias na Paisagem Urbana.

Master's degree from the Faculty of Architecture and Urbanism of the Universidade de São Paulo - FAU/USP (2024), in History and Foundations of Architecture and Urbanism, with the dissertation entitled: Dialog of the chain and the spoon: the space between Rem Koolhaas and Hélio Oiticica. Bachelor's degree in architecture and urbanism from the Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF (2020), with academic mobility at Rensselaer Polytechnic Institute - New York (2016). Awarded with the 4th edition of the Rosa Kliass prize for the undergraduate project entitled: Vazios Urbanos, ensaio sobre a presença e significâncias na Paisagem Urbana.

Máster por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidade de São Paulo - FAU/USP (2024), en História y Fundamentos de la Arquitectura y el Urbanismo, con la disertación titulada: El diálogo de la corriente y la cuchara: el espacio entre Rem Koolhaas y Hélio Oiticica. Licenciada en Arquitectura y Urbanismo por la Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF (2020), con movilidad académica en el Instituto Politécnico Rensselaer - Nueva York (2016). Premiada en la 4ª edición del concurso Rosa Kliass por su trabajo de graduación titulado: Vazios Urbanos, ensaio sobre a presença e significâncias na Paisagem Urbana.

jjpgalis@gmail.com

Resumo

Busca-se, com o presente ensaio, realizar uma aproximação crítica entre as obras do artista brasileiro Hélio Oiticica [1937-1980] e do arquiteto holandês Rem Koolhaas [1944]. A ação é realizada a partir das obras Éden [1969] e Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura [1972], respectivamente atribuídas ao artista e aos arquitetos Rem Koolhaas e Elia Zenghelis. O objetivo de tal aproximação é especular como duas propostas realizadas em território londrino, na transição dos anos 1960 para os anos 1970, propunham experiências e mudanças comportamentais aos seus participantes por meio de um conjunto de estruturas. Ambas as propostas, ainda que conceitual e formalmente distintas, revelam uma correspondência às avessas em seus espaços internos. Destaca-se, ainda, uma similitude de experiências e referências que atravessam a concepção desses espaços como, por exemplo, experiências citadinas prévias, vivenciadas no Rio de Janeiro e em Berlim, assim como ecos de outras obras em ambas as propostas. O diálogo entre as obras de Oiticica e Koolhaas é efetuado mediante um movimento assimétrico, que ora desloca a obra do artista para o primeiro plano da discussão, ora desloca a obra do arquiteto e ora articula ambas as obras em conjunto. Nesse sentido, a aproximação entre o Éden e o Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura busca não só pontuar as dissonâncias e consonâncias existentes nos espaços, mas ainda evidenciar a radicalidade e singularidade de algumas proposições espaciais que existiram ao final da década de 1960; reafirmando, de certo modo, o diálogo existente entre as disciplinas da arte e da arquitetura.

Palavras-chave: Éden. Hélio Oiticica. Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura. Rem Koolhaas. Espaço.

Abstract

The aim of this essay is to draw a critical approach between the artworks of Brazilian artist Hélio Oiticica [1937-1980] and the work of Dutch architect Rem Koolhaas [1944]. The action is based on the artworks Eden [1969] and project Exodus, or the voluntary prisoners of architecture [1972], respectively attributed to the artist and the architects Rem Koolhaas and Elia Zenghelis. The aim of this essay is to speculate how two proposals held in London in the transition from the 1960s to the 1970s proposed behavioral changes and experiences to their participants through a set of structures. Both proposals, although conceptually and formally distinct, reveal a reverse correspondence in their internal spaces. There is also a similarity of experiences and references that permeates the design of these spaces, such as previous city experiences in Rio de Janeiro and Berlin, as well as echoes of other artworks and projects in both proposals. The dialog between Oiticica and Koolhaas is conducted through an asymmetrical movement, which sometimes displaces the artwork of the artist to the front of the discussion, sometimes displaces the work of the architect and sometimes articulates both works together. In this sense, the approximation between Eden and Exodus, or the voluntary prisoners of architecture, seeks to point out the dissonances and consonances that exist in the spaces, but also to highlight the radicality and singularity of some spatial propositions that existed at the end of the 1960s; reaffirming, in a way, the existing dialog between the disciplines of art and architecture.

Keywords: Eden. Hélio Oiticica. Exodus, or the voluntary prisoners of architecture. Rem Koolhaas. Space.

Resumen

El objetivo de este ensayo es establecer una comparación crítica entre las obras del artista brasileño Hélio Oiticica [1937-1980] y del arquitecto holandés Rem Koolhaas [1944]. La acción se basa en las obras *Edén* [1969] y *Êxodo, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura* [1972], atribuidas respectivamente al artista y a los arquitectos Rem Koolhaas y Elia Zenghelis. El objetivo de este planteamiento es especular sobre cómo dos propuestas llevadas a cabo en Londres en la transición de los años sesenta a los setenta proponían experiencias y cambios de comportamiento a sus participantes a través de un conjunto de estructuras. Ambas propuestas, aunque conceptual y formalmente distintas, revelan una correspondencia inversa en sus espacios internos. Existe también una similitud de experiencias y referencias que atraviesan la concepción de estos espacios, como experiencias previas de ciudad en Río de Janeiro y Berlín, así como ecos de otras obras en ambas propuestas. El diálogo entre las obras de Oiticica y Koolhaas se realiza a través de un movimiento asimétrico, que a veces desplaza la obra del artista al primer plano de la discusión, a veces desplaza la obra del arquitecto y a veces articula ambas las obras conjuntamente. En este sentido, la aproximación entre *Edén* y *Êxodo, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura*, pretende no sólo señalar las disonancias y consonancias existentes en los espacios, sino también destacar la radicalidad y singularidad de algunas de las propuestas espaciales que existían a finales de los años sessenta; reafirmando, en cierto modo, el diálogo existente entre las disciplinas del arte y la arquitectura.

Palabras clave: *Edén*. Hélio Oiticica. *Êxodo, o los prisioneros voluntarios de la arquitectura*. Rem Koolhaas. Espacio.

Introdução

Ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970, houve a proposição de dois curiosos projetos na cidade de Londres. Ambos indicavam modos distintos de ocupar o espaço e buscavam, cada um a seu modo, fomentar um senso de coletividade por meio de práticas desejantes. As duas propostas eram formadas por um agrupamento de ambientes — delimitados por uma fronteira — nos quais, cada área despertava ou submetia diferentes sensações aos seus participantes.

Nas propostas, todos eram bem-vindos a adentrar e experimentar o espaço, mas, em um dos casos, o ingresso era combinado com um aprisionamento. Havia, ainda, uma disparidade na escala das propostas. A menor foi implementada no interior de uma galeria de arte, ao passo que a maior se imporia agressivamente ao longo da extensão da cidade. Refiro-me ao ambiente instalativo *Éden*, do artista brasileiro Hélio Oiticica [1937-1980], e o projeto teórico *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura*, dos arquitetos Rem Koolhaas [1944] e Elia Zenghelis [1937].

No caso, o *Éden* ocupou o interior da galeria londrina *Whitechapel Gallery*, em 1969; ao passo que *Exodus* permaneceu no nível da proposição, sendo exibida na revista italiana *Casabella* [1973] e, ainda, apresentada por Koolhaas como seu trabalho de conclusão de curso no ano de 1972. A aproximação entre o artista brasileiro e o arquiteto holandês a partir dessas obras é singular, pois, ainda que diametralmente opostas conceitualmente, ambas reverberam determinadas afinidades, que serão exploradas neste ensaio crítico.

Pontua-se, ainda, que para além de um tensionamento entre as propostas, constata-se uma coincidência espacial entre Oiticica e Koolhaas, uma vez que ambos se encontravam em Londres ao final dos anos 1960. Em vista disso, opta-se por apresentar as propostas separadamente, para, em um segundo momento, resgatá-las em conjuntos. Assim, seria possível articular não só as dissonâncias e consonâncias entre os dois espaços, como apresentar aspectos biográficos dos autores que auxiliam na tessitura dessa relação.

O Éden

Entre os meses de fevereiro e abril de 1969, toda a extensão da *Whitechapel Gallery* foi ocupada com cerca de quarenta obras de Hélio Oiticica. O evento foi descrito, pelo crítico e curador inglês Guy Brett (1969, p.134), como uma “exibição retrospectiva” dos últimos dez anos da obra do artista, mas que contava com um novo ambiente: o *Éden*. Porém, ainda que a descrição fosse 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 a Guy Brett que não pretendia realizar uma exposição como vários outros artistas, nem mesmo se interessava em sua estreia no continente europeu. Na sua visão, esse tipo de arte e pensamento estavam superados. Em suas palavras, o que lhe interessava ia ao encontro de “experiências coletivas” e “obras vivas”, fazendo com que o evento fosse único; por esse motivo, referia-se ao momento como “*Whitechapel Experience*” (ACERVO PROJETO HÉLIO OITICICA 1082/68, 1968.¹

¹ Numerosos documentos e escritos de autoria de Hélio Oiticica e outros se encontram no ACERVO PROJETO HÉLIO OITICICA (APHO). Desse modo, todos os escritos e informações referentes ao acervo serão referenciados no corpo do texto com a chamada APHO, seguidos do número do documento e ano.

O Êxodo do Éden: uma aproximação crítica entre a obra de Rem Koolhaas e Hélio Oiticica

Exodus from Eden: a critical approach to the work of Rem Koolhaas and Hélio Oiticica

Éxodo del Edén: una aproximación crítica entre la obra de Rem Koolhaas y Hélio Oiticica

Em relação ao Éden, segundo o artista, o ambiente era um “campo experimental”, uma “taba”, na qual todas as ações eram permitidas; era um espaço construído de materiais “brutos” e “crus”, no intuito de que o participante atribuisse seus próprios “significados” ao recinto (OITICICA, 2007 [1969])². A planta da instalação evidencia um espaço circundado por uma estrutura de madeira, revestida com esteiras de palhas, envolvendo outras onze obras ou células— conforme referido nos escritos do artista. 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.[1]

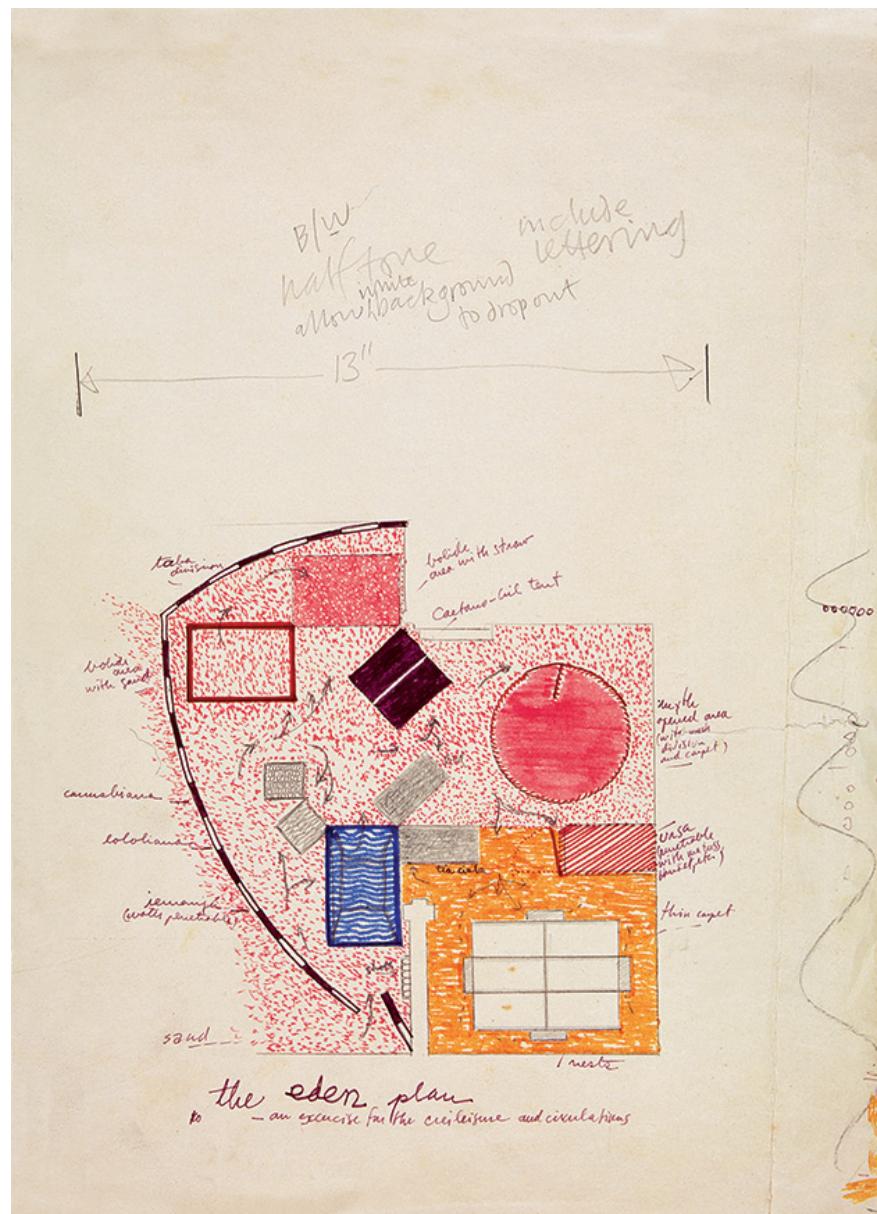


FIGURA 1 – Planta do Éden – Whitechapel Experience, 1969.

Fonte: ACERVO PROJETO HÉLIO OITICICA (APHO).

² Oiticica, Hélio. Catálogo da exposição *Whitechapel Experience* [fac-símile]. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. *Oiticica in London*. London: Tate Publishing, 2007.

O Êxodo do Éden: uma aproximação crítica entre a obra de Rem Koolhaas e Hélio Oiticica

Exodus from Eden: a critical approach to the work of Rem Koolhaas and Hélio Oiticica

Êxodo del Edén: una aproximación crítica entre la obra de Rem Koolhaas y Hélio Oiticica

As três primeiras células no interior do *Éden* eram os *penetráveis de Iemanjá, Lololiana e Cannabiana* — estruturas verticais, coloridas e sensoriais, na qual o participante adentrava. Em seus interiores era possível encontrar elementos como, por exemplo, água, folhas e pó de pedra (APHO 2146/68, 1968). Conforme as anotações do artista, no interior das duas últimas estruturas eram previstos que o participante tivesse experiências com substâncias entorpecentes — ideia que não foi adiante (APHO 1030/68, 1968).

Uma vez experimentados os penetráveis, o participante poderia adentrar em outras duas áreas intituladas *bólido-área 1 e bólido-área 2*. Tratava-se de cercados de madeira retangulares, pintados em cores vibrantes e contendo, em seus interiores, palha e areia. Segundo Oiticica (1986a) as estruturas eram destinadas para as pessoas brincarem, deitarem e buscarem seus próprios significados.

A sexta e sétima células do *Éden* eram o *penetrável Caetano-Gil* e a *cama-bólido Apocalipopótese*. No caso, o *penetrável Caetano-Gil* era uma tenda prismática, revestida com lona preta, que possibilitava ao participante ouvir música em seu interior (OITICICA, 1986a). Já a *cama-bólido* era uma estrutura horizontal de juta, na qual era possível adentrar e repousar sobre um colchão. Havia ainda dois penetráveis sensoriais, retangulares e na coloração vermelha, localizados um diante do outro, a cabana da *Tia Ciata* e o *penetrável Ursa*. [2]



FIGURA 2 – Interior do Éden – Whitechapel Experience, 1969.

Fonte: ACERVO PROJETO HÉLIO OITICICA (APHO) 2196/69.

As últimas obras no interior do *Éden* eram intituladas, respectivamente, *Área aberta do mito e Ninhos*, também denominados, pelo artista, como os “núcleos de lazer” (OITICICA, 1986a, p.115). A primeira se estruturava em uma forma cilíndrica, vedada por chapas perfuradas, na qual uma lateral se dobrava em direção ao interior, criando o vão de acesso. Segundo Oiticica (1986a, p.115), nos planos iniciais era previsto que a vedação fosse “uma treliça de metal coberta por trepadeiras vivas” e, ainda, que tivesse uma pequena piscina engatada à estrutura principal.

Por fim, sob a área mais iluminada da galeria, localizavam-se os *Ninhos* [3]. Estes eram espaços criados pela união de seis caixotes, sobre os quais pendiam cortinas translúcidas. Oiticica denominava as estruturas como “berços” ou “células-vazias” (APHO 2146/68, 1968). Em seu interior, o participante poderia se envolver em uma profusão de elementos como papéis picados, plástico-bolha, poemas e inclusive em

O Êxodo do Éden: uma aproximação crítica entre a obra de Rem Koolhaas e Hélio Oiticica

Exodus from Eden: a critical approach to the work of Rem Koolhaas and Hélio Oiticica

Êxodo del Edén: una aproximación crítica entre la obra de Rem Koolhaas y Hélio Oiticica

embalagens de frutas, conforme é identificado nas fotografias de época³. Os *ninhos* se constituíam, então, a partir de fragmentos da vida cotidiana.

Na concepção do artista, as duas últimas células deslocavam o participante para “planos mais avançados”, no interior do Éden; e, no caso dos *Ninhos*, indicavam um novo caminho a seguir: a “saída para o além-ambiente” (OITICICA, 1986a, p.116). Ou seja, para o artista, essas obras indicavam a superação das noções referentes à estetização da vida, em prol da possibilidade de construir efetivamente uma nova vida (OITICICA, 1986a). Dito isso, deveríamos compreender que o Éden não era uma cópia do paraíso, mas um projeto, em construção, do que poderia vir a ser.



FIGURA 3 – Ninhos –
Whitechapel Experience, 1969.

Fonte: ACERVO PROJETO
HÉLIO OITICICA (APHO)
2119/69.

Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura

Em junho de 1973, a revista de arquitetura *Casabella* de n.378 trouxe, em sua capa, um fragmento do projeto vencedor do concurso *La Città come Ambiente Significante*⁴. A imagem era uma montagem realizada a partir dos camponeses da obra *Angelus* [1857-1859], do pintor Jean-François Millet [4], retirados de seu fundo pictórico original e aprisionados em um novo cenário excêntrico. No novo contexto, a lavoura foi substituída pela pavimentação e o horizonte por um muro de vigilância. [5]

Exodus foi considerado o primeiro projeto do *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), marcando o início da fase teórica do escritório que, por sua vez, se estenderia até o fim dos anos 1970⁵. No entanto, para alguns críticos, como Jean-François Chevrier (2005, p.99), *Exodus* não se tratava de um projeto teórico, e sim “ficcional” e “crítico”, uma vez que respondia, quando não exaltava, determinada crise urbana vigente.

³ APHO 2116/69, [*Whitechapel* – B58 Bólide Ninho 25/02/1969].

⁴ *Casabella*. Milano, n.378, p.42-45, junho.1973.

⁵ A prática profissional de Rem Koolhaas se iniciou a partir de uma parceria entre arquitetos e artistas. Na década de 1970, 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.

O Êxodo do Éden: uma aproximação crítica entre a obra de Rem Koolhaas e Hélio Oiticica

Exodus from Eden: a critical approach to the work of Rem Koolhaas and Hélio Oiticica

Éxodo del Edén: una aproximación crítica entre la obra de Rem Koolhaas y Hélio Oiticica



FIGURA 4 – L'Angélus, Jean-François Millet, 1857-1859.

Fonte: © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais.

Disponível em < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Fran%C3%A7ois_Millet_Angelus.jpg>.

Acesso em 22 de maio de 2024.



FIGURA 5 –Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura [Loteamentos], Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, 1972.

Fonte: Revista Casabella. Milano, n.378, junho.1973 [capa]. Disponível em <<https://casabellaweb.eu/wp-content/uploads/2010/07/378-em.jpg>>. Acesso em 22 de maio de 2024.

Em seu interior estariam reunidas nove áreas distintas que proporcionariam espaços de “total privacidade” ou até mesmo experiências “intensamente comunitárias” (EXODUS/1972, 1977)⁶. Ao cruzar a fronteira, o novo prisioneiro se deparava com a **área de recepção**, na qual seria saudado e apresentado às lógicas do espaço, mas ainda, um amplo platô, onde seria possível experienciar, ao mesmo tempo, a “decadência da velha cidade e o esplendor físico da nova” (KOOLHAAS; MAU, 1998, p.9).

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. A seguir, apresentava-se o **Parque dos quatro elementos**, uma área em que se poderiam ter experiências sensoriais relacionadas à cor, calor e até mesmo alucinógena; além de experiências que remetiam à natureza como um deserto, uma piscina de ondas e uma cadeia de montanhas (KOOLHAAS; MAU, 1998).

A quinta parcela da faixa era destinada à **área dos Banhos**. Esta, segundo o projeto, dispunha da função “de criar novas formas de comportamento social através da transformação de fantasias particulares em públicas” (EXODUS/1972, 1977, p.328). Segundo Koolhaas, o espaço era um “condensador social”, formado por espaços públicos e por “células”, que poderiam acomodar experiências individuais ou de grupos, provocando uma “reação em cadeia criativa” (KOOLHAAS; MAU, 1998, p.13).

Somadas às zonas descritas anteriormente, havia as áreas destinadas às artes e à saúde, respectivamente sob os nomes de **Praça das Artes e Instituto de Emergências Biológicas**. Na ponta oposta a ambas as áreas, situavam-se os **Loteamentos** — espaço em que os cativos se recuperariam das interações coletivas vivenciadas nas demais localidades do muro (KOOLHAAS; ZENGHELIS, 1973). A última região, entre os muros, era o **Parque das agressões**, que foi denominado, na primeira publicação do projeto, como a **Universidade**. Seria nesta área que haveria os confrontos entre as distintas ideologias dos prisioneiros (EXODUS/1972, 1977).

No entanto, havia um espaço onde os embates eram superiores à última área apresentada: **a ponta da faixa**. Essa região era responsável pela expansão da arquitetura, ou seja, de seus muros. Nela a antiga e nova cidade londrina, como seus respectivos habitantes, encontrava-se em confronto. Isso acarretaria a destruição de muitos edifícios e, ainda, a incorporação de outros. Conforme o projeto, o embate nesta área seria entre o “real e o ideal” (EXODUS/1972, 1977).

Por fim, Koolhaas e Zenghelis (1973, p.45) descrevem que “os prisioneiros voluntários cantam uma ode à arquitetura que, para sempre, os enclausurou”. Os versos eram do poema *Um sonho parisiense* [1857] de Charles Baudelaire: “*De ce terrible paysage / Tel que jamais mortel n’en vit / Ce matin encore l’image / Vague et lointaine, me ravit [...]*” (BAUDELAIRE, 2019, p.324-329). Porém, como aponta 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, para o crítico, um “pesadelo e um paraíso artificial” (CHEVRIER; KOOLHAAS, 2005, p.99). Uma espacialidade ambivalente que, embora tenha sido proposta como uma determinada fantasia crítica metropolitana, encontra-se bem distante de um paraíso edênico.

⁶ Na reedição do projeto, para a revista *Architectural Design*, o memorial não é assinado nominalmente pelos arquitetos responsáveis, embora se saiba que o texto é autoria de Koolhaas e Zenghelis. Desse modo, optou-se por realizar a citação ao título do texto: EXODUS/1972. In: EXODUS/1972. *Architectural Design*. London, vol.47, n.5, p.328-329, mai.1977.

⁷ 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.

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 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. Conforme 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 (KOOLHAAS; MAU, 1998, p.7). 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 (2007 [1969]), portava-se como “útero aberto” 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 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 distinguiam em função e forma, a despeito de algumas cabines serem “relativamente parecidas”, segundo relata Oiticica em entrevista (BRETT, 1969, p.134).

Ressalta-se que a circulação da última obra referida se dá livremente, visto que aos participantes era dada à escolha de qual *célula* 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. Apesar disso, o modo como se emprega a matéria é inversa. Koolhaas e Zenghelis (1973, p.44) sequestram os elementos e as imagens do mundo real: o deserto como “recriação artificial da paisagem do Egito”, uma piscina/lago, o “Monte Cervino”. No caso do *Éden*, os materiais não buscam mimetizar o mundo exterior. O artista 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” (OITICICA, 2007 [1969]).

A terceira e principal situação que se busca apresentar, nesse primeiro paralelo entre as propostas, diz respeito à questão comportamental e desejante dos 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” (KOOLHAAS; MAU, 1998, p.7). No entanto, a ironia se instaura

à medida que a própria exacerbação hedonista flerta, em diversos momentos no projeto, com a ideia de controle, vigilância e, até mesmo, violência. Seria *Exodus*, então, uma proposta satírica?

Na visão do autor Demetri Porphyrios (1977, p.357), 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 época. 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 [...]” (apud SCHURK, 2022, p.61). Em vista disso, penso que o avivamento das questões comportamentais e desejantes 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 por meio 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 (1986a), 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”, 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*” (OITICICA, 1986a, p.113-117).

No entanto, Oiticica (2007 [1969]) afirma que o “*crelazer*” não era um “lugar para pensamentos meramente divertidos”, e sim “uma nova maneira incondicionada de combater modos de vida sistemáticos opressivos” (APHO 0486/69, 1969). Nesta perspectiva, *Éden* nasceria, segundo o poeta Waly Salomão (2015, p.62), de uma “interpretação nada moderada” da obra *Eros e a Civilização* [1955] de Herbert Marcuse. 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 ele 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” (OITICICA, 1998 [1968], p.74-75).

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, encontra-se em chave negativa de ironia e cinismo.

Para finalizar o primeiro momento de tensionamento entre as obras, aponta-se para uma singular convergência entre os autores dos projetos. Uma convergência 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 relaciona a esses espaços e auxilia na compreensão da concepção de “*crelazer*”. Em uma entrevista, o artista diz:

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 (BRETT, 1969, p.134).

Nesse sentido, nota-se uma tensão entre o prazer de se realizar determinada ação, articulada a um espaço desprovido de determinada carga opressora. De modo próximo, penso que, dentre todos os espaços propostos em *Exodus*, a área dos Banhos é 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...” (KOOLHAAS; MAU, 1998, p.13).

Seria no banheiro dessa arquitetura que Koolhaas misturaria, pela primeira vez, a ideia de sexo e arquitetura, noção que o próprio arquiteto julga ser “omitida de todo o discurso arquitetônico” (KOOLHAAS; WHITING, 1999, p.52). Porém, ainda que o espaço estivesse relacionado a uma ideia erotizada e sexista de sexo, como aponta a crítica Sarah Whiting⁸, ele continua a ser a única área em *Exodus* onde tais ações desejantes 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.

Deslocamentos e cruzamentos das obras

No intuito de explorar a *Whitechapel Experience*, e o modo como Oiticica compreendia sua obra naquele momento, seria interessante regressar, cerca de uma década, o evento londrino. No começo dos anos 1960, o crítico Mário Pedrosa afirma que o comportamento do artista mudou repentinamente 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 (APHO 1873/66, 1966).

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” (OITICICA, 1986b, p.82). Essas, por sua vez, poderiam ser exploradas nas mais distintas escalas, “desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano, etc” (OITICICA, 1986c, p.67).

O crítico Celso Favaretto (2015) aponta que as *manifestações ambientais ou antiarte ambiental* são como espaços de “experiências” e de “transgressão”, não podendo ser “consumidos”. Eram locais, segundo Favaretto (2015, p.121), “de recriação da arte como vida”. Dito isso, nasceram dentro dessa lógica, segundo os escritos de Oiticica (1986c), as obras: *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bóides* e *Parangolés*. E, posteriormente, como cita Favaretto (2015): *Tropicália*, *Apocalipópótese* e o próprio *Éden*. Obras que estavam todas reunidas em Londres, na *Whitechapel Experience*.

Somada à experiência da Mangueira, houve um segundo episódio que, de acordo com Oiticica (1986d), desvendou a experiência da Whitechapel: a *manifestação ambiental Apocalipópótese*. A manifestação reuniu, no espaço do Aterro do Flamengo em agosto de 1968, diversas obras e artistas, dos quais pode se mencionar, por exemplo, Lygia Pape e Antonio Manuel. Nas palavras do artista, “tudo explodiu naquela tarde” e a estrutura das obras se abriu para um “comportamento coletivo-casual-momentâneo” (OITICICA, 1986d, p.130). Desse modo, *Apocalipópótese* se manifestou de dois modos na

⁸ Koolhaas, ao debater sobre as imagens sexuais utilizadas em seus projetos, 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. In: 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.

obra de Oiticica: a primeira, como *manifestação ambiental* em 1968, e a segunda, como obra no interior do *Éden — a cama-bólide*.

No entanto, na visão de Oiticica, havia outros espaços, para além da manifestação mencionada, em que o *Éden* já estaria presente, pois “apelavam ao prazer de viver esteticamente” (OITICICA, 1986e, p.119). Esses espaços seriam, por exemplo, o ateliê de Piet Mondrian em Nova York e o *Merzbau* do artista Kurt Schwitters. Por mais que houvesse aproximações entre o *Éden* e ambos os espaços, as 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 (OITICICA, 1986e, p.120).

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 apresentada: o Muro de Berlim [1961-89]. Mas antes, seria necessário regressar também a uma temporalidade anterior ao projeto *Exodus*. Esta que se situa nos anos de formação de Koolhaas na Architectural Association 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” (OBRIST, 2010, p.60). Essa euforia, não compactuada pelo arquiteto, era provocada, em grande medida, pelas propostas do “Archigram” e de uma “arquitetura hippie” (CHEVRIER; KOOLHAAS, 2005, p.99).

O arquiteto holandês afirma que seus anos na AA foram conturbados e, 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 ele, foi considerada excêntrica, visto que os alunos optavam pelas Villas Palladianas e pelas pirâmides (GOULET; KOOLHAAS, 1985).

O Muro, naquele momento, completava uma década, e foram muitas as análises realizadas pelo arquiteto durante a sua investigação. Dentre elas, Koolhaas pontua que a estrutura revelava a verdadeira natureza da arquitetura e “suas desagradáveis consequências” (KOOLHAAS; MAU, 1998, p.226). 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 o arquiteto, “provocado e sustentado um número incrível de eventos, comportamentos e efeitos” (KOOLHAAS; MAU, 1998, p.222).

Somada à sua investigação, o arquiteto aponta os estudos do arquiteto Oswald Mathias Ungers sobre a Berlim da década de 1960. Segundo Ungers, naquele momento, a cidade era única, “inteiramente dividida e artificial” (apud OBRIST, 2010, p.69). Nesse sentido, Koolhaas propôs algo semelhante em *Exodus*. Em outros termos, transformou uma “situação extremamente desagradável e dramática” — como a do muro — em um “paraíso artificial” (CHEVRIER; KOOLHAAS, 2005, p.100) ou, ainda, em uma “zona de vida metropolitana — inspirada em Baudelaire” (KOOLHAAS 1991 [1988], p.162).

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 Demetri Porphyrios (1977, p.357), *Exodus* era uma espécie de “tableau Freudiano de memória contemporânea urbana”, 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 os projetos mencionados, seria possível estabelecer um paralelo direto com o projeto *O Monumento Continuo* [1969-1970] do Superstudio — grupo florentino radical de arquitetura, fundado por Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo di Francia. O projeto era uma proposição teórica que apresentava o último monolito da sociedade, formado por megaestruturas reflexivas que se estenderiam por diversas paisagens citadinas e rurais. Toraldo di Francia (2003, p.69) 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”. Desse modo, seria essa ambivalência, em direção à noção de utopia, que interessaria a Koolhaas, segundo o crítico Holger Schurk (2022).

Havia ainda uma leitura singular sobre o *Monumento Continuo* que é importante para a discussão. Na visão do crítico Kenneth Frampton (1997, p.350), o projeto em questão era um “signo urbano mudo”, onde “os bens de consumo haviam sido eliminados”. É interessante pontuar que o crítico recorreu a uma perspectiva marcusiana para realizar tal tensionamento. Em suas palavras, “é significativo que o Superstudio tenha optado por representar um mundo não repressivo como esse em termos de uma arquitetura que era virtualmente invisível, ou, quando visível, totalmente inútil e, em seu *design*, autodestrutiva [...]” (FRAMPTON, 1997, p.350).

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*, relativa a Marcuse. Por esse ângulo, penso que seja curioso aproximar algumas das ideias do Superstudio às de Oiticica no que concerne a um questionamento de *consumo* e de um *design* ou espaço desprovido de função utilitária e carga opressora. Uma busca comum por um novo modo de “estar” no espaço que permeava muitas propostas artísticas e arquitetônicas da década de 1960.

Por mais que se busque tal aproximação, é importante pontuar novamente que a maneira como 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. Reforçando a singularidade de cada uma das propostas.

O êxodo londrino

Ao conduzir esse diálogo para seu fim, seria fundamental regressar à Londres ao final da década de 1960, no intuito de apontar aspectos relativos à circulação de Oiticica e Koolhaas no espaço e apresentar suas posições referentes ao momento histórico. Londres, no ano de 1968 — data de chegada de Oiticica e Koolhaas à cidade —, representa 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 68 (KOOLHAAS; WHITING, 1999), 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 (2007), o período em que Koolhaas trabalhou em jornal holandês — momento que antecede o seu ingresso no curso de arquitetura — 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. O historiador aponta que o futuro arquiteto contribuiu com artigos referentes à arte, cinema e arquitetura, tendo entrevistado nomes como os de Constant Nieuwenhuys e de Federico Fellini. Ao mesmo tempo, teria se envolvido em matérias e polêmicas que poderiam lhe atribuir características conservadoras e reacionárias (LOOTSMA, 2007). No entanto, segundo o próprio Koolhaas, o ambiente do jornal lhe proporcionou um “microcosmo” dos diversos personagens que marcaram os anos 1960, estando inclusive em Paris durante os protestos de 1968 (GOULET; KOOLHAAS, 1985).

Nesse sentido, quando menciona sua desconfiança sobre o contexto de 68, para Whiting, é no intuito de expor que foi um “observador crítico” dos muitos anos sessenta que existiam naquela época. Para Koolhaas, “foi o impacto de 68 que fez a diferença; [...] você sentia que qualquer estrutura era frágil” (KOOLHAAS; WHITING, 1999, p.52). A afirmação do arquiteto revela, então, uma visão crítica e não romantizada, dentro de seu contexto europeu, daquele momento histórico. De certo modo, Koolhaas 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 necessário resgatar, sumariamente, o cenário político e cultural brasileiro daquele momento. Segundo Celso Favaretto (2019, p.9), “o processo artístico-cultural, tal como vinha se desenvolvendo nas décadas anteriores, foi em grande parte inviabilizado”, a partir da instauração do golpe militar e, principalmente, com a promulgação do AI-5 no país. Oiticica partiu 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 (BRETT; FIGUEIREDO, 2007). Essa, por sua vez, já era uma galeria consagrada no cenário artístico, conhecida pelo engajamento político e por abrigar importantes exposições como, *This is Tomorrow* [1956] do Independent Group, além de retrospectivas dedicadas a *Jackson Pollock* [1958] e a *Robert Rauschenberg* [1964].⁹

A chegada de Oiticica à nova galeria propunha algo distinto de tudo que já havia sido exposto naquele espaço. Para Brett (2005, p.42), a exposição do artista foi “um dos mais audaciosos eventos em artes visuais nos anos 1960 e 1970 em Londres”. Apesar disso, a recepção de sua obra dividiu as opiniões na época, sendo incompreendida por parte da crítica londrina, conforme aponta os escritos da pesquisadora Maria de Fátima Morethy (2017).

⁹ As exposições e cronologias estão disponíveis na página da galeria Whitechapel Gallery. Disponível em: [https://www.whitechapelgallery.org/about/history/exhibitions-1901-2020/].

Somada a essa questão, reforça-se que a notícia da exposição de Oiticica circulou dentro de outros meios como, por exemplo, no canal de televisão inglês da *bbc2* (APHO 0687/69, 1969) e em algumas comunidades estudantis de arquitetura. A este respeito, averiguou-se, mediante uma carta redigida pela *Portsmouth architectural student's Society*, o conhecimento da exposição de Oiticica e um convite ao artista para uma possível colaboração entre ele e os alunos (APHO 1529/69-a, 1969).

O deslocamento realizado acerca da recepção de Oiticica não é gratuito, pois, 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, uma vez que o arquiteto menciona que tinha o hábito de frequentar o circuito de arte londrino como, por exemplo, a *Hayward Gallery*. No caso desta, o arquiteto comenta, em entrevista, que lembra até mesmo da abertura do espaço, em 1968, e das radicais exposições que a galeria abrigaria (OBRIST, 2010).

Porém, a hipótese é apenas especulativa, e em certa medida secundária, uma vez que as relações estabelecidas se ampliam a partir do espaço produzido pelas próprias obras realizadas por Oiticica e Koolhaas, no caso, entre o *Éden* e o *Exodus*. Desse modo, talvez fosse mais significativo retomar as obras e pontuar sucintamente seus desdobramentos diretos.

Após a experiência londrina, Oiticica estava convicto sobre os caminhos a serem seguidos com sua obra. Se o *Éden* representa um tipo de anteprojeto para o espaço do “*crelazer*”, o próximo passo seria a construção de um “*recinto do crelazer*” (APHO 0694/69, 1969). Este se desenvolveria através do *projeto Barracão* e, posteriormente, a partir da “criação de verdadeiras arquiteturas e jardins” (APHO 0486/69, 1969). Desse modo, os *Ninhos do Éden* se multiplicaram em dois contextos distintos: na Universidade de Sussex, por meio da obra *Barracão n.1* [1969] e, em seguida, na exposição coletiva *Information* [1970], realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), com a obra *Barracão n.2*.

No que se refere a Koolhaas, o arquiteto menciona que finalizou seus estudos de arquitetura nos Estados Unidos, em decorrência de uma bolsa de estudos (GOULET; KOOLHAAS, 1985). Nesse sentido, *Exodus*, embora estivesse no contexto londrino, não foi totalmente desenvolvido em Londres. De forma mais explícita, seria possível ainda identificar diversos fragmentos e áreas do *Exodus*, flutuando entre o Rio East e a ilha de Manhattan, em um futuro projeto desenvolvido pelo OMA para a cidade de Nova York, intitulado, *O Centro do Ovo de Colombo* [1973].

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, o *Éden* se desdobrando na exposição coletiva *Information* [1970] e o *Exodus* antecipando a fase dos projetos teóricos, realizado pelo OMA para a cidade. Desse modo, seria prudente encerrar a discussão realizando um êxodo dos paraísos londrinos, em direção àquilo que seria os futuros delírios nova-iorquinos.

Isto posto, o que se procurou neste ensaio foi expor quais foram as referências e experiências que permeiam ambas as obras, indicando a existência de uma temporalidade dilatada tanto no *Éden* como no *Exodus*. Obras que se iniciam antes mesmo de suas materializações, e que desdobram em momentos posteriores. Reforçando a ambiguidade e singularidade no modo em que foram materializadas determinada concepções espaciais — artísticas e arquitetônicas — ao final da década de 1960.

Referências

- Acervo do Projeto Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Projeto HO, 2022.
- _____. 0486/69 [The senses pointing towards a new transformation 18/06/1969].
- _____. 0687/69 [Carta conjunta para Amílcar de Castro e Rubens Gerchman 10/03/1969].
- _____. 0694/69 [Carta para Luís Carlos Saldanha 24/03/1969].
- _____. 1030/68 [Carta para Guy Brett 13/07/1968].
- _____. 1082/68 [Carta para Guy Brett 09/12/1968].
- _____. 1529/69-a [Convite para exposição 27/04/1969].
- _____. 1873/66 [Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica].
- _____. 2116/69, [Whitechapel – B58 Bólide Ninho 25/02/1969].
- _____. 2146/86 [Conjunto de desenhos e textos para exposição Whitechapel 01/01/1968].
- 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, n.909, p.134, mar.1969.
- 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, v.47, n.5, p.328-329, mai.1977.
- FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a cortiça 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, p.2-9, abril. 1985.
- KOOLHAAS, Rem. Sixteen Years of OMA [1988]. In: LUCAN, Jacques. **OMA - Rem Koolhaas.** Nova York: Princeton Architectural Press, 1991.
- _____; 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, v., n.378, p.42-45, 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.

OITICICA, Hélio. Catálogo Whitechapel Experience [fac-símile], 1969. In: BRETT, Guy; FIGUEIREDO, Luciano. **Oiticica in London**. Londres: Tate Publishing, 2007.

_____. Lygia querida [Rio, 8. 11. 1968]. In: CLARK, Lygia. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Luciano Figueiredo (org.). 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

_____. Crelazer. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986a, p.113-117.

_____. Programa ambiental. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986b, p.78-81.

_____. Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986c, p.65-69.

_____. Apocalipopótese. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986d, p.128-130.

_____. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. In: _____. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986e, p.118-122.

PORPHYRIOS, Demetri. Pandora’s box: an essay on Metropolitan Portraits. **Architectural Design**. London, v.47, n.5, p.328-329, mai.1977.

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.

TORALDO di FRANZIA, 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.

WHITECHAPEL GALLERY. **Whitechapel Gallery Exhibitions Through the decades**. Disponível em: [<https://www.whitechapelgallery.org/about/history/exhibitions-1901-2020/>]. Acesso em: 27 de out. 2023.

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvaguardado o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (ISSN 2675-0392) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma *online* a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.

Submetido em 08/04/2024

Aprovado em 09/05/2024