

Primeira Parte.
Plug-in: Por uma arquitetura descartável



Festival de Woodstock, 1969

“You sound to me as though you don’t believe in free will,” said Billy Pilgrim.
“If I hadn’t spent so much time studying Earthlings”, said the Trafaladorian, “I wouldn’t have any idea what was meant by ‘free will’. I’ve visited thirty-one inhabited planets in the universe, and I have studied reports on one hundred more. Only on Earth is there any talk of free will.”
Kurt Vonnegut, Jr., *Slaughterhouse-Five*, 1969

1.1. ‘EXPENDABILITY’. DA ESTÉTICA DA MÁQUINA À ESTÉTICA DO CONSUMO

1.1.1. Tecnologia, afluência e o discurso por um novo funcionalismo

“Nos anos vinte, tudo estava acontecendo na linha de montagem. Todos estavam embriagados de indústria, transatlânticos e socialismo. Isso tudo está morto, a ação moveu-se para as autopistas em transistores delicadamente sintonizados nos ouvidos adolescentes, K.S.C., o *fizz champagne* em embalagem de papel desta época. Coca-cola, e as mentes mágicas de homens colarinho-branco e crachá -de-identificação com inter-comunicadores conectados em cyber-circuitos plastificados.” David Greene, 1968¹

Um Ford T cor de rosa?

A princípio dos anos sessenta, um contexto econômico em que o consumo emergia como principal câmbio estrutural havia transformado em realidade cotidiana aquilo que para os integrantes do Independent Group - artistas e arquitetos que nos anos cinquenta haviam levantado na Inglaterra o debate em torno a uma estética do consumo -, era apenas uma promessa. “Recordo que Banham, como McHale e eu” - conta Lawrence Alloway - “estava surpreendido pelos informes sobre a capacidade de Detroit de manter linhas de produção nas quais o consumidor podia eleger antecipadamente cores e outras variáveis. Quem havia pensado alguma vez em um Ford T de um lindo cor de rosa?”²

Nesse terreno, a polêmica entre Ford e General Motors, tal como explicada por Daniel Bell com base nos depoimentos biográficos de Alfred Sloan, executivo da GM, é interessante para marcar o início de uma transformação na maneira de consumir, daqueles distantes anos vinte em que Le Corbusier louvava o Citroën 10HP aos anos sessenta, tanto nos Estados Unidos como nas demais nações industrializadas que se haviam integrado ao sistema fordista de produção. Em 1921 Ford controlava 60% do mercado americano de automóveis e caminhões, e quase a totalidade do setor de preços baixos. Ainda quando a GM decidiu entrar no setor de preços baixos Chevrolet representava não mais de 4% deste mercado, com o que evidentemente não podia afrontar diretamente à concorrência da Ford.

A estratégia da Chevrolet não foi rebater a Ford com suas próprias táticas de preços

¹ David Greene, We offer twelve prefabricated sets, Magazine *Archigram*, n. 8, abril de 1968.

² Lawrence Alloway, El Independent Group: La Postguerra británica y la estética de la abundancia, em David Robbins, (ed.), *El Independent Group: la posguerra británica y la estética de la abundancia*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1990, p.52. A observação é uma alusão à conhecida frase de Henry Ford, síntese da rigidez da produção fordista: “o consumidor pode escolher qualquer carro que deseje, sempre que seja preto.”

mínimos, mas ao contrário, forçar a elevação dos preços dirigindo seu produto a um comprador que aceitasse pagar mais, sempre que estivesse convencido de estar adquirindo um carro *melhor*, entenda-se *diferenciável* dos demais. Na conclusão de Bell, introduzindo os câmbios anuais de modelo e mantendo a subida de preços, a GM contrapôs “estilo à utilidade e ganhou.”³

A estrutura organizativa da General Motors, que aliava ao conceito de produção em série uma estratégia de mercado que incluía um grau programado de diversificação passou a ser então copiada pela maioria das grandes corporações, e deixou claro o problema da obsolescência em uma cultura do consumo como implicado em questões formais e sociológicas, além de estritamente funcionais e utilitárias.⁴

Flexibilidade passa a ser demanda agregada à reprodutibilidade técnica, que havia sido o tema característico dos anos vinte. Reconciliar a produção em massa com variedade de produtos e flexibilidade foi o primeiro passo na reestruturação do fordismo, que marcaria a distinção entre o mundo da “cadeia de montagem e dos transatlânticos dos anos vinte”, a que se refere David Greene, e o contexto dos anos sessenta, em que os produtos da máquina haviam penetrado âmbitos públicos e domésticos de uma forma muito mais direta, sujeita a eleições e desejos individuais, e não apenas a demandas coletivas.

Era mais ou menos essa visão do papel do consumo que Archigram queria trazer para o terreno da arquitetura, e que começa a articular-se durante o período de formação do grupo, com o primeiro *Archigram* em 1961, o segundo número em 1962 incluindo a participação dos arquitetos do LCC, Chalk, Herron e Crompton, logo a organização da Exposição *Living City* e a publicação de *Archigram 3* como manifesto em favor de uma arquitetura descartável. Aqui voltaria a emergir a noção de ‘*expendability*’,⁵ que tal como posta em circulação nos anos do Independent Group por Reyner Banham e John

³ Daniel Bell, *El advenimiento de la sociedad post-industrial*, Madrid, Alianza Universidade, 1994, pp. 320-321. Bell tomou como fonte a autobiografia de Alfred Sloan, *My Years with General Motors*, publicada em 1964.

⁴ Ao final dos anos vinte, Chevrolet foi a pioneira no conceito de *estilização* do desenho, que consistia em introduzir vistosas mudanças anuais na forma da carroceria, e não no corpo do carro, com o objetivo de modificar a aparência do produto sem com isso interferir nos processos de produção fordista. O *estilo* foi a solução para diferenciar carros estruturalmente similares sem violar a standardização da produção em massa, e com isso, vender ao consumidor a mesma tecnologia sob uma aparência nova, e por mais dinheiro. Por isso, ao lançar em 1926 o Pontiac como um carro mais sofisticado que o Chevrolet preço mínimo, com o qual compartilhava quase integralmente o chassi, Alfred Sloan podia dizer que “a produção em massa estava reconciliada com a variedade de produtos”. Ver: David Gartman, Harley Earl and the Art and Color Section: The Birth of Styling at General Motors, em Dennis P. Doordan, (ed.), *Design History. An Anthology*, Cambridge, The MIT Press, 1995, pp. 122-144.

⁵ Em inglês, nome derivado do adjetivo *expendable*; qualidade do que pode ser consumido, esgotado; que não é essencial, que não necessita ser preservado; que está apto a ser sacrificado para atingir um objetivo. Cf. *Collins English Dictionary*, Harper Collins, 1999.

McHale, se referia justamente ao estatuto de objeto prescindível que caracteriza os produtos de uma cultura industrial.

O *welfare* britânico: o papel do discurso tecnológico na “política do consenso” da afluência

Se o Independent Group havia nascido de uma Inglaterra vitoriosa porém empobrecida, em que a austeridade obrigatória dos anos de pós-guerra tornava a cultura do consumo mais uma promessa que uma realidade, Archigram por outro lado coincidia com uma época de opulência e facilidade. Londres não era mais a mesma cidade dos racionamentos, onde Alison Smithson se queixava de “esperar na fila para entrar na vida”.⁶ Nas palavras de Lawrence Alloway, o Independent Group havia promulgado uma estética da abundância, com a respectiva celebração da diversidade de estilos e afluência de consumidores, antes de que tal coisa estivesse de fato disponível naquela Inglaterra de pós-guerra, em que os racionamentos duraram até 1954.⁷

Entre 1956 (ano de *This is Tomorrow*, última e mais celebrada exposição do Independent Group, também ano da crise do Canal de Suez) e 1961, ano da publicação do primeiro *Archigram*, a Inglaterra foi obrigada a aceitar definitivamente a perda de seu antigo status de império e um novo papel, apenas estratégico, entre Estados Unidos e União Soviética como as grandes potências que emergiam após a segunda guerra.⁸ Ao contrário do que passou com Alemanha, a outra grande potência industrial européia, o colapso do poder britânico não podia identificar-se claramente com um acontecimento histórico, como a evidência de uma derrota em 1945. Como observa o historiador Correlli Barnett, a imagem do colapso do poder britânico foi a “de uma lenta e silenciosa desapareção entre os efeitos assombrosos do segundo grande conflito mundial, como um navio de guerra afundando na fumaça e na confusão da batalha.”⁹

E ao mesmo tempo, nestes anos, experimentam-se os frutos de uma crescente afluência, atestada pela de outra forma inexplicável rápida ascensão de popularidade do governo conservador de Harold Macmillan a partir de 1958, augúrio de um final de década marcado por uma atividade imobiliária sem precedentes, pelo incremento na prosperidade privada e por uma explosão no consumo de bens. Christopher Booker faz a crônica destes anos Macmillan:

⁶ Alison Smithson sobre o Independent Group, conversa com Banham gravada para *Fathers of Pop*, transcrita em David Robbins (ed.), op. cit., p. 18.

⁷ Lawrence Alloway, op. cit., p. 52.

⁸ As tropas britânicas e francesas que tentaram forçar Nasser a devolver o recém nacionalizado Canal de Suez (26 de julho de 1956) foram obrigadas a retroceder por Moscou e Washington, deixando claras as novas relações de poder em escala mundial. França logo investiu na unidade européia (fundação da CEE, 1957, da qual ficou fora Inglaterra); ao mesmo tempo Harold Macmillan, como primeiro ministro desde 1957, fomentou a aproximação a Estados Unidos, e logo depois negociou a Associação Européia de Livre Comércio (AELC, 1960) com os países nórdicos, Áustria, Suíça e Portugal.

⁹ Correlli Barnett, *The Collapse of British Power*, Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press International, 1972, p. 513.

“Acima de tudo, dinheiro novo estava vertendo em caixas registradoras, bolsos e contas bancárias em todos os níveis da sociedade. Em três anos, graças à televisão, o impacto da publicidade se havia incrementado em um grau que jamais se poderia repetir. Os jingles e slogans da televisão comercial haviam saturado a consciência da nação, e mesmo substituído os versos antigos nas brincadeiras das crianças. (...) E com tantas embalagens novas nas prateleiras, tantas novas quinquilharias para comprar, tanta nova magia no ar monótono da Inglaterra industrial, havia um sentimento de modernidade e aventura que jamais seria outra vez alcançado tão facilmente. Pois nunca mais tantas famílias inglesas estariam comprando seu primeiro carro, instalando sua primeira geladeira, fazendo seu primeiro final de semana continental. Nunca mais seria o novo tão ubíquo como neste despertar da era da afluência.”¹⁰

Como visto, esta afluência tinha causas econômicas concretas, relacionadas aos *anos dourados* do capitalismo e à expansão geográfica do fordismo favorecida pelo esforço de reconstrução de guerra e pelos efeitos do Plano Marshall, e era compartilhada pelos países industrialmente avançados do bloco ocidental, alinhados sob o poderio americano. Porém, no caso específico de Inglaterra, estava também relacionada a uma política social interna praticada de forma consistente, e que tinha suas raízes em idéias desenvolvidas inclusive antes da guerra, embora esta tenha servido como catalizador para que fossem postas em prática.

No caso britânico, os anos da afluência estão ligados à vigência do que os historiadores ingleses chamam “política do consenso”,¹¹ indicando uma continuidade significativa na natureza e no escopo das políticas governamentais, bem como de certas atitudes perante a economia e a sociedade, que vai dos anos quarenta à metade dos anos setenta, a despeito da oscilação de poder entre conservadores e trabalhistas.¹² Um dos principais pontos de sustentação deste consenso estava na constituição do *Welfare* britânico, ou estado do bem estar, e seu comprometimento com o pleno emprego, a previdência social e as políticas públicas de habitação e educação.

Neste sentido os fundamentos teóricos desta agenda política estavam, respectivamente, em John Maynard Keynes e William Beveridge. Keynes, com sua defesa de um estado

¹⁰ Christopher Booker, *The Neophiliacs*, Londres, St. James Place, Collins, 1969, p. 132. Sobre os anos Macmillan (1957-1963) ver principalmente pp. 131-136.

¹¹ Dennis Kavanagh e Peter Morris, *Consensus Politics. From Atlee to Thatcher*. Oxford, Basil Blackwell, 1989. O termo “política do consenso” adquire proeminência em 1975, com o livro de Paul Addison, *The Road to 1945*, justamente quando este consenso estava em franco processo de desmantelamento, com a crise do estado do bem estar e a ascensão de Margareth Thatcher como líder conservadora.

¹² Em 1954 o jornal londrino *The Economist* inventou um personagem - ‘Bustkell’ - que era o cruzamento entre o ministro da fazenda trabalhista Hugh Gaitskell (1950-51, governo de Clement Atlee) e o conservador R. A. Butler (1951-55, governo Churchill); outros periódicos adotaram o termo ‘bustkellismo’ para indicar a continuidade na aplicação dos princípios keynesianos à gestão econômica. W. A. Speck, *Historia de Gran Bretaña*, Cambridge, University Press, 1993, p. 243.

ativo, aceitando o papel de gerenciador da demanda interna de consumo, permitia conciliar a intervenção estatal na economia com liberdade política. Beveridge, em seu relatório *Social Insurance and Allied Services* de 1942, lançou as bases para o estabelecimento de um amplo sistema público de previdência social, cobrindo assistência de saúde, pensões e seguro-desemprego, e assistindo cada cidadão inglês “from cradle to grave”, ou do berço ao túmulo, nas palavras de Winston Churchill.¹³

Foi no contexto desta política do consenso sobre os grandes temas econômicos e sociais que os temas da modernização e da tecnologia emergiram como diferencial para o discurso trabalhista. Harold Wilson, o primeiro ministro trabalhista que sucedeu ao conservador Macmillan, abandonou a retórica usada pela maioria de seus antecessores acenando com a perspectiva de uma revolução tecnológica que pudesse funcionar como motor para o crescimento, que viesse a resgatar a força da economia britânica, e afastar o fantasma da inflação e do desemprego.¹⁴

A campanha política de Harold Wilson a princípio dos anos sessenta, dando conta de um novo humor político vindo da América, investia fortemente na bandeira da tecnologia como signo do “dinamismo trabalhista”, através de um discurso eleitoral que emulava claramente o estilo Kennedy, identificando o progresso científico e a planificação como meios para obter ainda melhores níveis de vida e mais tempo de ócio, insistindo em idéias como “modernização”, “avanço”, “superação das forças da inércia”, em oposição a uma “grandeza imperial perdida”, e indicativos de uma nova “era da automação e do avião a jato”, “científica e dinâmica”.¹⁵

Uma interpretação atual do conteúdo dos primeiros *Archigrams*, lançados no princípio dos anos sessenta, deve levar em conta que esse foi sem dúvida um momento em que se fomentava um otimismo social com relação ao progresso técnico, em que a tecnologia abria novas fronteiras e prometia avanços inéditos em distintas áreas, e em que as novas mídias eletrônicas divulgavam essa visão positiva, em que os logros da ciência começavam a afetar de forma direta o cotidiano das pessoas.

Sobretudo, esses primeiros anos sessenta foram ainda anos de certa confiança, em que permaneciam relativamente aceitas as versões oficialmente difundidas de uma tecnologia passível de seguir mantida sob controle, ainda que em contínuo desenvolvimento. Se por um lado havia o tema da bomba atômica, como fantasma pairando sobre os anos de pós-guerra, por outro se fomentava a sublimação desse sentimento com a epopéia espacial; se o desarmamento nuclear era uma demanda

¹³ Sobre o papel de Keynes e Beveridge ver Kavanagh e Morris, op. cit., respectivamente, pp. 36-38 e pp. 73-74.

¹⁴ Como os dilemas básicos do modelo keynesiano. Kavanagh e Morris citam um fragmento de um discurso de Macmillan, durante sua gestão, que demonstram a natureza do equilíbrio alcançado pelo consenso: “O que começa a preocupar a alguns de nós é ‘É bom demais para ser verdade?’ ou talvez eu devesse dizer ‘É bom demais para durar?’” Kavanagh e Morris, op. cit., p. 40.

¹⁵ Harold Wilson foi primeiro ministro de 1964 a 1970. Fragmentos dos discursos de Wilson estão em Booker, op. cit., pp. 222-223; sobre o estilo Kennedy ver p. 243.

tomando corpo no contexto inglês, como havia mostrado a marcha de Aldermaston em 1958, por outro a tecnologia derivada da economia de guerra estava modificando o padrão de vida, e sustentava os discursos políticos como bandeira progressista. “O excedente de guerra encontrou seu caminho no mercado de consumo, e tudo, dos *jeeps* às jaquetas, influenciou-nos desde então,” lembrava Warren Chalk.¹⁶

O primeiro magazine *Archigram*

O primeiro magazine *Archigram* saiu em maio de 1961, produzido por iniciativa de Peter Cook e David Greene, e com a colaboração de Steve Osgood, Bob Manley, John Outram, Tony Gwilliam e David Osborne. Como conta Peter Cook, *Archigram* - cujo título pretendia remeter à idéia de um telegrama ou aerograma - não era então mais que um panfleto posto em circulação por gente “recém-saída da escola”, que tentava recuperar algo do entusiasmo estudantil experimentado nas respectivas casas - Nottingham University School of Architecture, onde Buckminster Fuller havia lecionado a Greene; Regent Street Polytechnic, onde Stirling havia sido tutor de Webb; Architectural Association, de onde vinha Cook, e onde lecionavam Peter Smithson, James Gowan e Arthur Korn -, e que se esperava pudesse “explodir sobre estudantes e assistentes oprimidos nos escritórios de Londres na forma de um grande pedaço de cartaz, colagem de imagens, ou folheto... o que quer fosse necessário naquela época.”¹⁷ Eles mesmos, Greene e Cook, eram nessa ocasião essa espécie de arquiteto empregado em um escritório, trabalhando ambos para James Cubitt.

O formato e a diagramação perseguiram esta idéia. Duas folhas separadas, uma pequena que continha o texto principal, um poema de Greene, e outra maior pensada como poster, sobre a qual espalhavam-se todas as ilustrações em um arranjo que buscava a sugestão de uma acomodação casual, como se de objetos em movimento se tratasse, e a página fosse o registro de um instante em suspensão. No canto direito, uma foto de uma maquete de David Greene, referente ao projeto de uma Mesquita para Bagdá, tomada desde cima e recortada como figura, com a legenda ‘The bud’ - em inglês brote -, dando a impressão de algo que é excretado, que explode por pressão interna, como a boca de um vulcão, justo sobre o leitor.

Nesse espírito telegráfico, naturalmente contava menos a exposição detalhada de cada projeto como proposição individual que a composição de uma imagem geral evocativa de um estado de espírito, como o *flash* de uma certa perspectiva generacional. Cada projeto era apresentado por uma única imagem, e circulando o perímetro das figuras estavam legendas, frases e palavras soltas em uma organização formal que celebrava a linha curva, a idéia de movimento, fluxo e instabilidade.

Assim como a mesquita de Greene (1958), os projetos publicados consistiam em produção escolar, como as contribuições de Michael Webb (Furniture Manufacturer’s

¹⁶ Warren Chalk, *The Forties*, Magazine *Archigram* n. 6, novembro de 1965, s/p.

¹⁷ Peter Cook, *Some Notes on the Archigram Syndrome*, *Perspecta* 11, Yale, 1967, p. 131.

Association, 1959), John Outram (Concert Hall, 1959) e Timothy Thinker (1959),¹⁸ ou participações em concursos, como o projeto de um complexo de escritórios e salas para Piccadilly Circus, de Peter Cook e Gordon Sainsbury (1961). John Outram era também editor de *Polygon*, magazine estudantil de Regent Street Polytechnic, que atuava em âmbito semelhante à proposta de *Archigram* no sentido de potencializar a divulgação de projetos de alunos e incentivar alguma forma de participação no debate arquitetônico, ainda que em nível apenas doméstico.¹⁹

A seleção de projetos propõe uma coincidência formal na exploração da curva, na busca de uma expressão natural sugerida pela organização interna, quer nas superfícies envolventes, como nos projetos de Webb e Greene que empregavam a tecnologia do ferrocimento baseados nos experimentos de Nervi, quer através das plantas inflexionadas de Outram e Thinker. Esses projetos eram representativos de uma parte da produção estudantil de Architectural Association e Polytechnic em final dos anos cinquenta, que havia merecido o rótulo *Bowellism* (do inglês *bowel*, intestino) como referência a princípio pejorativa a essas organizações retorcidas, metabólicas, com seus tubos, condutos, inflexões, e sua conexão com a anatomia do intestino humano.²⁰

Em *Archigram* 1, um poema escrito por David Greene manifestava o desejo de que a arquitetura pudesse incorporar novas temáticas formais, e a noção de que uma outra poética poderia desenvolver-se a partir dos materiais e signos da época. Implicitamente, a presunção moderna de que as novas tecnologias necessariamente deveriam sugerir outras possibilidades de liberação formal a partir dos novos materiais sintéticos - “você pode laminar o aço de qualquer maneira, você pode inflar um balão ... de qualquer tamanho, você pode moldar o plástico ... de qualquer forma”²¹ -, se combinava à urgência em buscar maneiras pelas quais refletir um novo zeitgeist, quicá distante dos heróicos anos vinte, embora fiel a seu espírito.

Segundo o poema de Greene:

“The love is gone/ The poetry in brick is lost/ We want to drag into building some of the poetry of countdown, /orbital helmets, discord of mechanical body

¹⁸ Ver James Gowan, ed., *Projects Architectural Association 1946-1971*, Londres, AA Cahiers Series, n. 1.

¹⁹ Sobre *Polygon* ver: Barry Curtis, *Archigram - ‘A Necessary Irritant’*, em Crompton, op. cit., pp. 55-56; Peter Cook, *The Electric Decade*, em James Gowan, ed., *A Continuing Experiment. Learning and Teaching at the Architectural Association*, Londres, Architectural Press, 1975, p. 138.

²⁰ Conforme Michael Webb, para quem o *Bowellism* de nenhuma maneira consistia em um movimento organizado, o termo derivava de uma crítica negativa de Nikolaus Pevsner, desgostado com trabalhos estudantis que havia visto recentemente; os alunos rapidamente adotaram a distinção. (Comunicação de Webb ao comentar o projeto durante visita guiada organizada como parte da programação de abertura da Exposição *Archigram* em Milão. Triennale de Milão, 30 de março de 2000.)

²¹ David Greene, Magazine *Archigram* n.1, maio de 1961.

transportation methods and leg walking”.²²

²² David Greene, Poema, Magazine *Archigram* n. 1, op. cit., página interna.



This the first Archigram - is a statement of the standpoint of
MAY 1961

the new Generation of Architecture - Future papers will try to
Project further the outlook of this Generation
Taking certain aspects in greater detail
In this paper David Green and
Peter Cook present for Archigram
the new architecture as they
see it.

the love is gone

you can roll out steel any length
you can blow up a balloon any size
you can mould plastic any shape
blokes that built the forth bridge
THEY DID'NT WORRY
you can roll out paper any length
take chambers' dictionary THAT'S LONG

you can build concrete any height
FLOW? water flows or does'nt or does
flow or not flows
you can weave string any mesh
TAKE THIS TABLE youve got a top there
top and four legs
you sit IN it you sit ON it, or UNDER
it or half under

ENQUIRIES AND FURTHER COPIES MAY BE HAD FROM HIM AT 84 REGENTS PARK ROAD

BACKGROUND

1957 AA exhibition showed breakaway from graphpaper Reynold's Concert Hall was the outstanding version

1958 'FURNITURE MANUFACTURERS ASSOCIATION' schemes at POLY: M. Webb's taken further than others termed 'Bowellies'

'FLOW PATTERN' defined buildings T. Tinker's an example

1959 PLASTICS Osgood's Teignmouth

1960 COOK - Spangburt Piccadilly

1961

MECHANISMS: SKIN, PLASTIC, SPACE, ENVIRONMENT, FLOW, NATURE, SKIN, MECHANISMS

ENVIRONMENTAL EXPRESSIONISM, EMBLEM, SKIN, SPACE, ENVIRONMENTAL

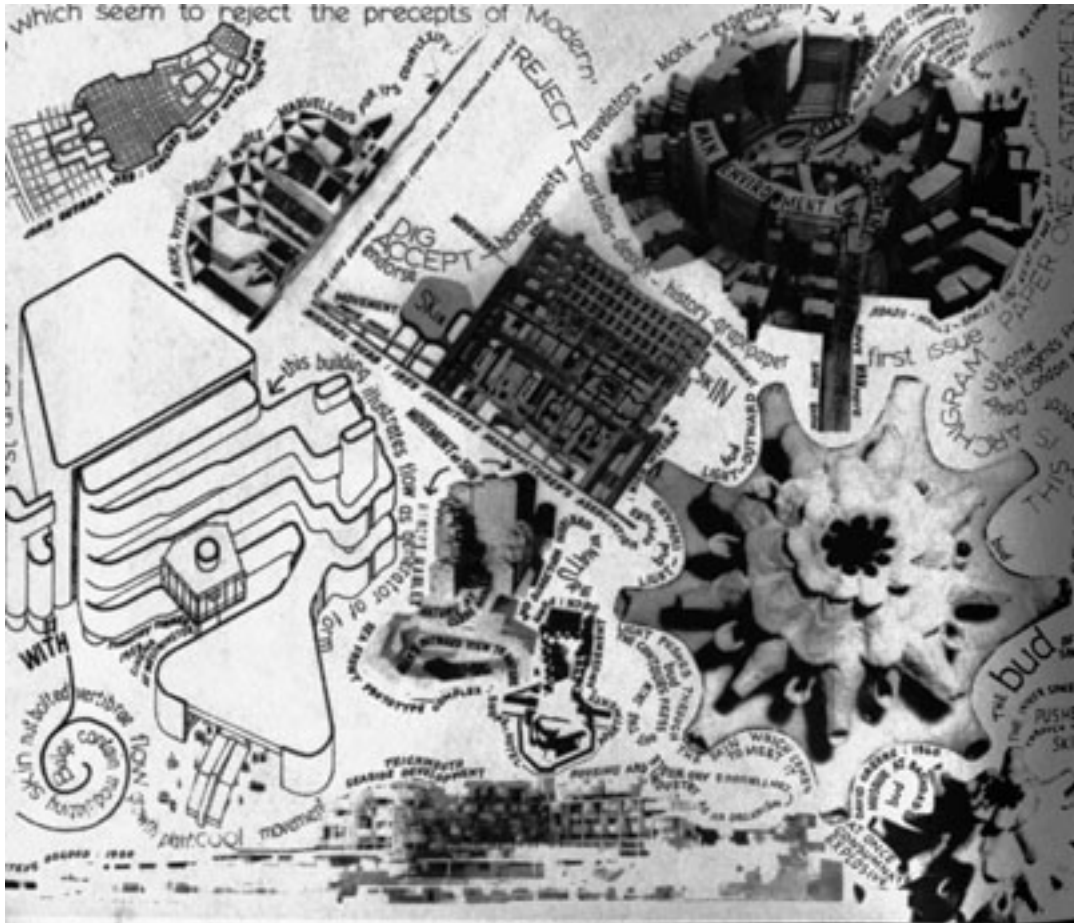
synthetic design and instant plans and niceness and reasonableness and flat buildings lie heavy in the bowels and earth smells explode the heart we clamber around with tiles and earthware and leatherbound cost planned books of medieval methods soulless grey.

lost

our fascinating intricate movings are trapped in soggy brown packets all hidden all art and front, no bone no love

A new generation of architecture must arise with forms and spaces which seem to reject the precepts of 'Modern' yet in fact retains these precepts. WE HAVE CHOSEN TO BY-PASS THE IGGAYING BAUHAUS IMAGE WHICH

1. Magazine Archigram 1, maio de 1961, página interna.



2. Magazine *Archigram* 1, maio de 1961 (39,8 x 33cm).



3. Magazine *Archigram* 2, abril de 1962. Capa (36,3 x 21 cm).

Palavras soltas como ‘forma’, ‘futurismo’, ‘liberdade’, ‘expressionismo’, ‘fluxo’, ‘pele’, ‘plásticos’, ‘mecânica’, ‘mecanismos’, ‘ambiente’, ‘natureza’, ‘espaço’, reforçavam a idéia de uma atitude não de total repúdio, mas de recuperação seletiva com relação à herança moderna, em que expressionismo e futurismo surgem como referências, embalada pela bem arraigada crença na tecnologia como agente propulsor de mudança, e ao mesmo tempo na necessidade de que essa mudança pudesse ser expressada formalmente. Tudo isso era concluído por uma grande frase de efeito:

“Uma nova geração de arquitetura deve surgir com formas e espaços que pareçam rejeitar os preceitos do ‘Moderno’ ainda que de fato retendo estes preceitos. Nós decidimos evitar a decadente imagem Bauhaus que é um insulto ao funcionalismo.”²³

Mais que continuidade com respeito à modernidade, em uma atitude não alheia a seu momento histórico, este *Archigram* de princípios dos sessenta pretendia em certo sentido ser mais moderno que os modernos. Naquele momento, os promotores do magazine reclamavam para sua geração a compreensão correta do verdadeiro espírito das vanguardas, adormecido nesta arquitetura de “boas maneiras, porém sem intestinos”²⁴ de depois da guerra, que Peter Cook logo comentaria em 1962, no editorial de *Archigram 2*:

“... a imagem da arquitetura moderna parece terrivelmente irrelevante. Tetos planos, uma quantidade de muros e vidros brancos (...) O *Archigram 1* propunha que a arquitetura da nossa geração pode aproximar-se mais em suas bases à primeira arquitetura moderna que a maioria dos edifícios do pós-guerra - os quais se supõe que tenham sido sua continuação.”²⁵

Entre um modernismo domesticado e uma arquitetura da modéstia

Alguns anos depois, convidado a traçar um panorama das “arquiteturas não construídas” na Inglaterra, escrevia Peter Cook sobre *Archigram* e seu contexto de surgimento: “[*Archigram*] também era filho dos Smithsons: apesar de que para eles isso pareça embaraçoso. Era conscientemente o filho do *Bowellism*, e não poderia haver existido sem a retórica e o formalismo dos cinquenta.”²⁶

Ao mesmo tempo Cook destacava as circunstâncias tardias e episódicas em que havia surgido o movimento moderno em Inglaterra, necessitando a “autenticidade dos emigrados políticos: Lubetkin, Korn, Mendelsohn, Chermayeff, Gropius e Breuer para dar-lhe energia real”, de forma que cada peça arquitetônica desse período sobrevivia

²³ Editorial, Magazine *Archigram* n. 1, op. cit., página interna.

²⁴ Peter Cook, Editorial, Magazine *Archigram* n. 4, maio de 1964, p. 18.

²⁵ Peter Cook, Editorial, Magazine *Archigram* n. 2, abril de 1962, p. 1.

²⁶ Peter Cook, *Unbuilt England - It's Structural Background*, *A+U*, n. 83, outubro de 1977, p. 15.

como uma “insinuação fascinante de um mundo que nunca existiu: uma ruína do futuro”.²⁷

Para Cook, a primeira grande contribuição inglesa à trajetória da arquitetura moderna se daria bem entrados os anos cinquenta, e com a atividade dos Smithsons e do Team X. Roy Landau e Jonh Summerson coincidem na interpretação da arquitetura moderna de pré-guerra em Inglaterra como importada da Europa;²⁸ e tal como a atividade do Grupo M.A.R.S (Modern Architecture Research Group), a princípio bastante restrita em influência. Conforme John Summerson escrevendo em 1959:

“Mas e quê da *performance* real dos trintas? Hoje, parece pateticamente fora de proporção a toda a conversa e *showmanship* daquela época, e para os muito jovens pode parecer de pouco interesse. Se é forçado a admitir que nós nunca produzimos uma ‘escola’ inglesa de arquitetura moderna; foi toda uma luta para introduzir em Inglaterra os princípios e uma linguagem estilística que havia sido desenvolvida em outra parte, e também se é forçado a confessar que a linguagem estilística tem em grande medida mais apelo que os princípios, os quais foram engolidos em pílulas retóricas e nunca realmente digeridos. Os modernos ingleses dos trintas fizeram somente uma modesta contribuição ao movimento europeu ...”²⁹

A retórica estudantil destes primeiros *Archigrams* deve ser compreendida a partir das particularidades do contexto arquitetônico inglês e em especial com relação às condições da implantação da arquitetura moderna neste contexto. O tom combativo destes primeiros *Archigrams* colocava-se como revisão do funcionalismo, ao pretender superar a “decadente imagem Bauhaus”, mas ao mesmo tempo como busca de continuidade com relação aos fundamentos modernos; como demanda objetiva através do investimento em novas tecnologias, mas também como demanda por mais expressão e mais forma, ao clamar por uma poética extraída do capacete do astronauta e das contagens regressivas das viagens espaciais, que de alguma maneira recuperasse o heroísmo das vanguardas.

Se esta retórica não estava endereçada exatamente à contestação das vanguardas modernas, recolhia um sentimento de decepção quanto aos resultados da implantação do movimento moderno no contexto britânico. Os motivos desta indignação estavam tanto nos resultados obtidos pelos setores privados de construção, quanto pelos públicos. Antes de tudo, Archigram se encontrava no princípio dos anos sessenta com um impressionante *boom* de construção privada, que o governo Wilson prometia encorajar, ao qual não necessariamente correspondia um incremento na qualidade da arquitetura: cópias bastardas de marcos novaiorquinos como o Seagram de Mies (1954-58) e o Lever Building de Skidmore, Owings e Merrill (1952-54) multiplicavam-se pela City de

²⁷ Peter Cook, op. cit., p. 7.

²⁸ Royston Landau, *Nuevos Caminos de la Arquitectura Inglesa*, Barcelona, Blume, 1969, p. 26. Ver também Royston Landau, La história de l'arquitectura moderna que encara cal escriure, em Josep Maria Montaner, (ed.), *La crisi del moviment modern. Qüestions d'arquitectura contemporània*, Barcelona, Barcanova, 1991, p. 60

²⁹ John Summerson, Introdução, em Trevor Dannatt, *Modern Architecture in Britain*, London, Batsford, 1959, p. 15.

Londres, dada a conveniência que encontraram nestes modelos os especuladores imobiliários. Richard Seifert, um dos arquitetos envolvidos nestes empreendimentos comerciais, gabava-se de haver transformado a face de Londres mais que qualquer outro arquiteto, desde Sir Christopher Wren.³⁰

Do ponto de vista do setor público, depois da guerra, o esforço de reconstrução havia sido impulsionado pelo governo trabalhista, através do *Education Act* de 1944, que elevava a obrigatoriedade escolar à idade de quinze anos, e da aprovação da primeira legislação urbanística posterior à guerra, o *New Towns Act* de 1946. O resultado concreto dessa política foi a construção 2500 novas escolas e dez New Towns em uma década; logo um estado convertido em cliente poderoso, e um giro em direção a uma arquitetura concebida como serviço público. Se algumas destas experiências foram promissoras, como os sistemas de pré-fabricação (sistema Hertfordshire para as escolas), em geral essa arquitetura do *welfare* representou a redução do espírito e do alcance das vanguardas a um nível puramente pragmático.

Entre as décadas de cinquenta e sessenta, a política habitacional gerenciada pelo setor público exigia a construção rápida e barata, para atender a demanda de casas e cumprir com as promessas do bem estar. A pré-fabricação parecia a resposta adequada para produzir uma arquitetura da era da máquina, retomando a expectativa das vanguardas de incorporar integralmente a industrialização e chegar a uma arquitetura economicamente viável e compatível com as cadeias de montagem. Entretanto, o investimento feito pelas políticas governamentais em industrialização resultou em uma arquitetura modesta, distante da promessa fascinante das vanguardas. Como observa Charles Jencks, esta arquitetura que tinha o estado como padrão supunha um certo paradoxo: “de um lado, a melhor e maior quantidade possível de casas, e por outro, sua indiscutível aparência medíocre e sua inibição social.”³¹ Estas qualidades eram mais ou menos evidentes nos projetos públicos de habitação, e particularmente nas New Towns.

Ainda que esta “arquitetura da modéstia”³² promovida pelo setor público tenha chegado a alcançar certa coerência, considerando a quantidade de arquitetos que ali atuaram, estava bastante limitada por restrições de custo e de normativas edilícias, e de maneira geral aproximava-se ao que *The Architectural Review* havia batizado *New Empirism*, referindo-se à arquitetura nórdica, cujos resultados recentes eram entretanto bastante mais interessantes. De fato, sob a direção de Nikolaus Pevsner e J.M. Richards durante os anos cinquenta, *The Architectural Review* havia promovido abordagens que justificavam o vernáculo e a versão inglesa de “realismo social” contida no “People’s Detailing” que chegou a ser praticado no London County Council: telhados inclinados, materiais cerâmicos e silhuetas pintorescas.³³

³⁰ Jonathan Glancey, *New British Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1989, p. 27.

³¹ Charles Jencks, *Movimientos Modernos en Arquitectura* (1973), Madrid, Hermann Blume, 1983, p. 242.

³² O termo é de Glancey, op. cit., p. 13.

³³ Jencks, op. cit., p. 245. Ver a “filosofia da paisagem urbana” proposta por Gordon Cullen

Além desse espírito de realismo das New Towns e da arquitetura do “melhor possível”,³⁴ e também do modernismo domesticado através do “estilo contemporâneo” que o Festival of Britain de 1951 havia popularizado,³⁵ estaria o aporte dos Smithsons como evento significativo na segunda metade da década de cinquenta, com o retorno à busca formal como parte do problema arquitetônico, e a possibilidade de estabelecer uma dialética entre empirismo e formalismo, representada de um lado pela arquitetura das New Towns, e de outro pela arquitetura brutalista.³⁶

Não apenas com seus projetos, mas com sua contribuição teórica e sua participação no Team X, os Smithsons haviam chamado à reconsideração do movimento moderno e à atualização de seus pressupostos no contexto de pós-guerra, atrelando-se a contestar à ortodoxia do CIAM, como fica claro em agosto de 1956 em Dubrovnik. No que concerne à arquitetura dos anos cinquenta no contexto britânico, seria desta nova *atitude* ativa e questionadora dos Smithsons perante a herança moderna que Archigram se consideraria herdeiro, com a inclusão da Inglaterra em uma rede internacional de diálogo arquitetônico.³⁷



4. Alton East, Roehampton, Londres, 1953-56.
O “people’s detailing” praticado no London County Council.

através de desenhos publicados em *The Architectural Review* durante os cinquenta.

³⁴ Landau, op. cit., p. 23.

³⁵ Conforme Chalk: “A exibição de 1951, uma dispendiosa bandeira pseudo social científico naval desenhada para alardear a debilitada popularidade do governo Trabalhista, vendeu a arquitetura ‘contemporânea’ ao público, e nós desde então temos sofrido, e tentado escapar, de sua devastadora influência.” The Forties, *Archigram* 6, 1965.

³⁶ Landau, op. cit., p. 39.

³⁷ A relação entre Archigram e os Smithsons será estudada no capítulo que segue.

‘Expendability’: procurando articular uma direção comum

Archigram 2, lançado em 1962 com uma programação convencional de revista com páginas, textos assinados e editorial, incorporava a participação de novos convidados, entre os quais Warren Chalk, Ron Herron e Dennis Crompton. Este segundo número incluía ainda a contribuição de Cedric Price, cuja obra e filosofia de trabalho cedo constituíram uma referência externa importante para o grupo.

Sem consistir em um número temático, trazendo colaborações e projetos de linhas tão diversas quanto as casas rurais de Andrew Anderson³⁸ e a *Spray Plastic House* de David Greene, *Archigram 2* já apontava algumas direções comuns, que orientariam as posteriores especulações do grupo na primeira metade da década. Em primeiro lugar, a noção de *expendability* aparece em alguns textos e projetos: as habitações estudantis em metal prensado propostas por Cook, a casa construída a partir de unidades industrializadas de Peter Stead e David Lewis, ou a proposta de Adriam Samson para uma casa com vida útil fixada em 30 anos, indicam o caminho para uma arquitetura descartável, que considerasse o problema da obsolescência física e funcional como dado de projeto. Conforme o editorial de *Archigram 2*: “A emergência de *expendability* como tópico em vários esquemas de projeto é uma coincidência significativa. É um sintoma que pode bem crescer como a base de um zeitgeist.”³⁹

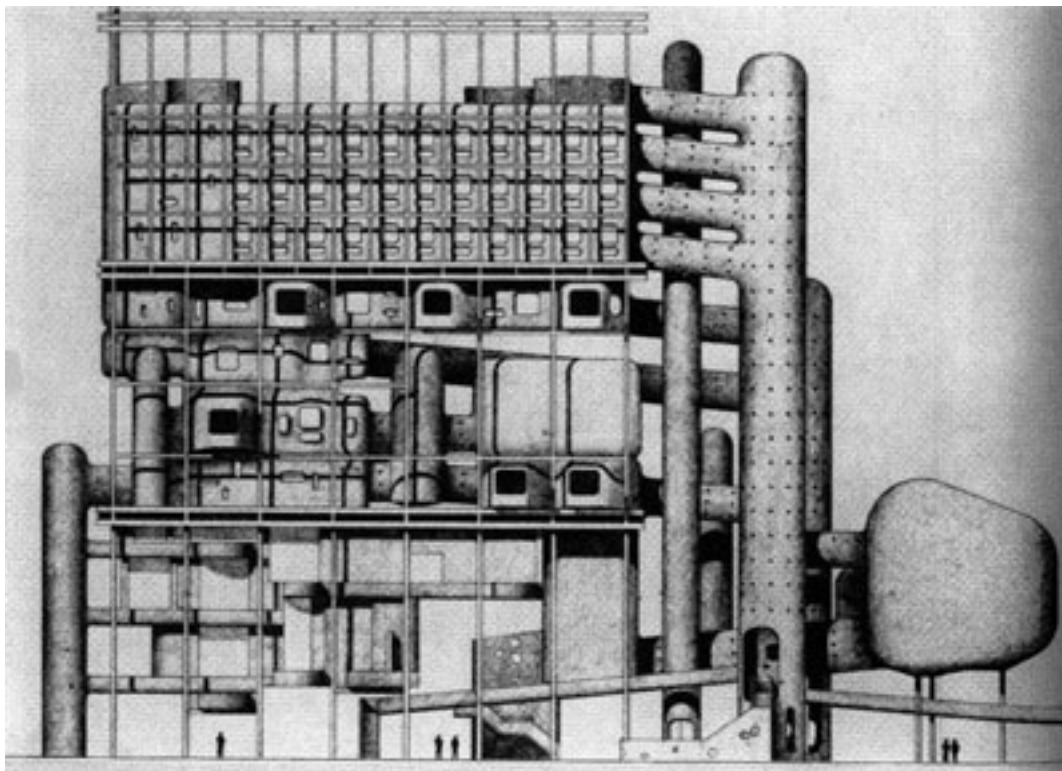
Em segundo, através do entusiasmo para com as novas tecnologias e a explosão da cultura de massas, manifesta-se já o interesse pela aproximação a territórios não arquitetônicos como fonte de referência formal e compositiva, presente na suposição de que “o relevante pode estar fora do território da arquitetura”. Com esta idéia, a sensação de que esse zeitgeist poderia estar informando toda uma série de acontecimentos, artísticos ou não, e de alguma maneira realizando uma conexão formal e necessária entre “as arquiteturas *bowellistas* de *Archigram 1*, os últimos gestos dos pintores, a psicologia de Dan Dare e Superman, a arquitetura lunar, a trituradora de trigo e as plataformas de lançamento”.⁴⁰

Nenhuma destas duas estratégias é propriamente nova, antes recordam ao Le Corbusier de *Por uma Arquitetura*; entretanto, esta espécie de atualização de um certo ideário moderno - entenda-se o ideal de uma fusão entre arte, ciência, e indústria produzindo uma nova arquitetura para um novo tempo - exigia o reconhecimento de uma distância entre a agenda dos vinte, centrada no tema da reprodutibilidade, da determinação do *standard* ideal a partir da identificação de funções tipificadas, e a agenda dos sessenta, em que se pretendia incluir o problema da diversificação e da possibilidade de expressão individual dentro da cultura de massa, em um cenário cuja complexidade sociológica era crescente, e onde a relação entre produção e consumo passava a depender de um controle afinado.

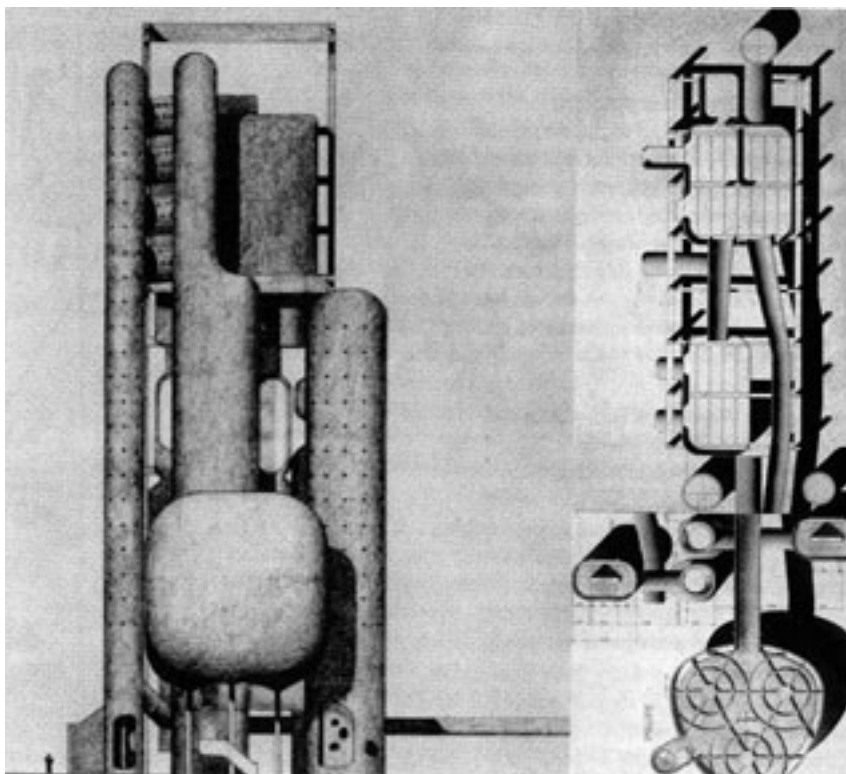
³⁸ Grupo de revivalistas medievais da AA que haviam sido apelidados ‘Christian Weirdies’.

³⁹ Peter Cook, Editorial, Magazine *Archigram* n. 2, op. cit., p. 1.

⁴⁰ Idem.



5 e 6. Michael Webb, Furniture Manufacturers Association Headquarters, 1957-1958.
Fachada principal, fachada lateral e planta de cobertura.



Destacam-se alguns projetos individuais deste período como precedentes para as interpretações posteriores de Archigram com respeito a esse tema. Estas interpretações estariam relacionadas de um lado com a incorporação da idéia de consumo através de metáforas mecânicas - consumo como substituição de partes, a flexibilização que inclui o fator tempo⁴¹ -; e de outro através de uma metáfora orgânica do consumo, ou seja, a idéia de consumo enquanto processo orgânico de digestão presente nessa ênfase nos sistemas de circulação e serviços como articuladores da composição.

A noção de uma arquitetura baseada em elementos substituíveis está presente no projeto para habitações estudantis em metal prensado de Cook - unidades habitacionais leves intercambiáveis, fabricadas em série, fixadas a uma estrutura de concreto armado definitiva -; também é o tema do Shopping Center em Nottingham de Cook e Greene, organização que integrava duas guias capazes de remover pequenas unidades espaciais conforme as exigências do programa, de certa forma um protótipo para a idéia desenvolvida mais tarde em *Plug-in City*.

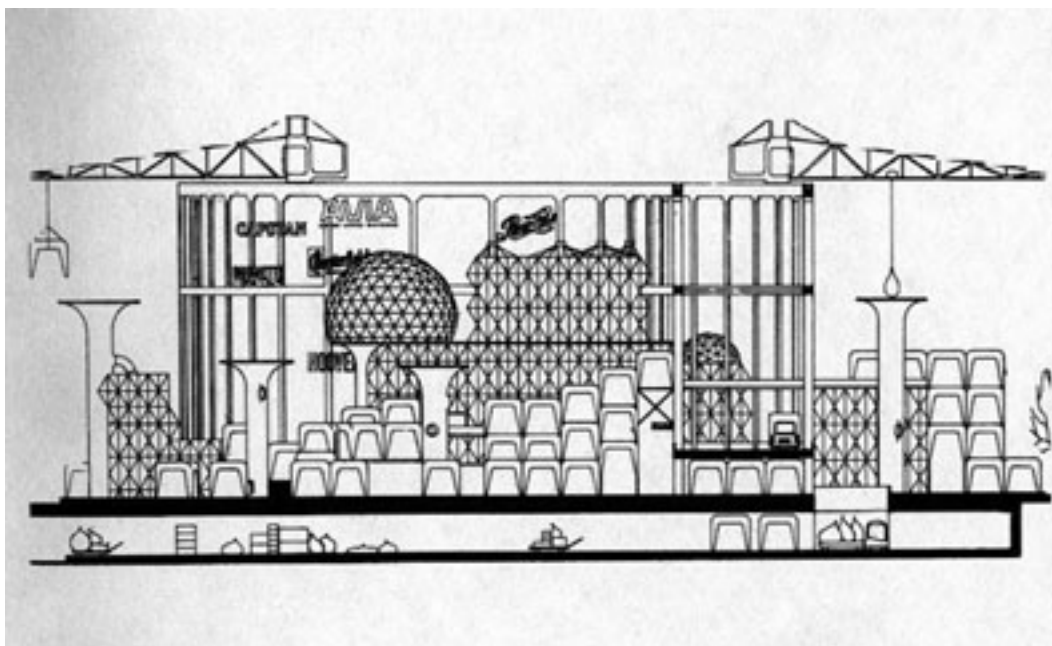
Entre a produção veiculada pelo primeiro *Archigram*, destaca-se o edifício de Michael Webb para sede de uma associação de fabricantes de móveis.⁴² O esquema geral se desenvolve a partir de uma organização planimétrica clara e convencional na prática moderna, em que os elementos de composição correspondem à divisão funcional do programa em três partes: o bloco principal com distribuição axial em fita dupla, o auditório independente e os elementos de circulação vertical completamente exteriorizados. O sistema construtivo adotado combina o emprego do ferrocimento, a partir das experiências desenvolvidas por Nervi com este material, à estrutura convencional de concreto armado: todos os elementos de piso e vedação seriam executados em ferrocimento, moldado *in-situ*, e estariam apoiados sobre a grelha externa de concreto armado.⁴³

O conceito seria portanto uma armação ortogonal exterior, por trás da qual se poderiam organizar com flexibilidade estes elementos relativamente independentes, possibilitando uma diferença de textura e uma variação vertical da fachada, criando áreas de maior permeabilidade correspondentes aos pisos inferiores, destinados a salas de uso comunitário. As circulações verticais e horizontais são concebidas como tubos de alimentação que penetram o edifício e fazem as ligações necessárias.

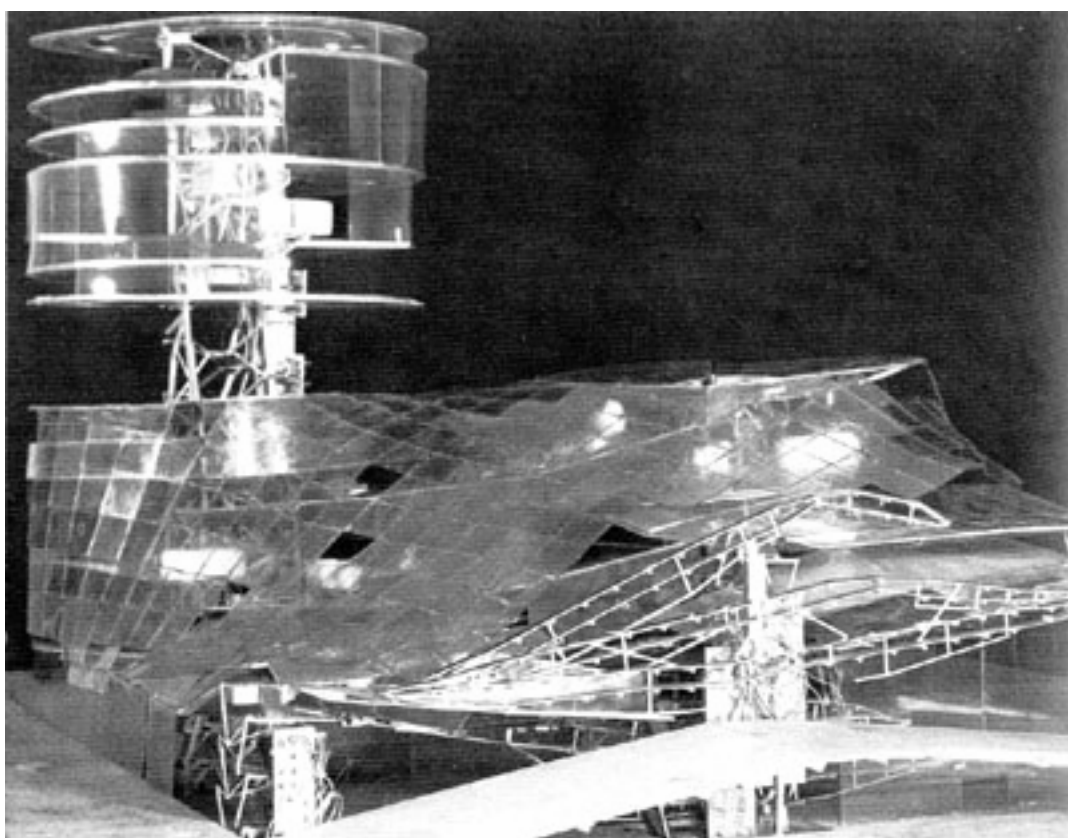
⁴¹ “Uma estética descartável não requer flexibilidade no artefato mas necessita incluir o tempo como fator absoluto. Obsolescência programada é a ordem nesta disciplina - sapatos; carros; magazines. A validade desta estética só é alcançada se a substituição é um fator considerado no conjunto do processo de desenho.” Cedric Price, *Activity and Change*, Magazine *Archigram* n. 2, op. cit., p. 4.

⁴² Projeto desenvolvido entre 1957-1958, como trabalho de quarto ano em Regent Street Polytechnic. Publicado depois em ‘Architectures Fantastiques’, edição especial de *L’Architecture d’Aujourd’hui*, junho-julho de 1962, p. 9.

⁴³ Nervi usou pela primeira vez o ferrocimento na aplicação naval; o material era leve e se prestava as formas curvas. Pier-Luigi Nervi, *Savoir Construire*, Paris, Édition du Linteau, 1997. Ver capítulo 3: Le ferrocimente. De ses caractéristiques et possibilités, pp. 97-109.



7. Peter Cook e David Greene, Nottingham Shopping Centre, 1962.



8. Michael Webb, Sin Centre, 1959-1963. Modelo.

A idéia de flexibilidade para pequenos elementos combinada a um marco exterior rígido seria recuperada nas investigações posteriores de Archigram, permitindo uma certa dialética entre elementos figurativos e estrutura geral abstrata. O projeto de Webb investe em uma retórica formal que reabilita a vertente expressionista do movimento moderno, através de um mecanicismo literal, com o protagonismo conferido aos dutos e às circulações; o que o edifício evoca não é a perfeição e a eficiência da máquina, mas antes a imagem da máquina em funcionamento.

O *Sin Centre* de Michael Webb e o *Fun Palace* de Cedric Price

O edifício como organismo mecânico segue interessando a Webb no *Sin Centre* (1959-1963), projeto de centro de diversão para Leicester Square (sítio do *Empire Theatre*), em Londres, publicado em *Archigram 2*.⁴⁴ “Durante o desenho notei a similaridade entre a organização em planta com a de uma máquina ou com o sistema circulatório no corpo humano,” comenta na memória do projeto. O esquema geral incluía uma loja de departamentos no nível da rua, escritórios nos pisos elevados, uma série de equipamentos de diversão tais como cinema, teatro, áreas de jogo e dança, cafés, pubs e estacionamento para 350 carros. O edifício estava concebido como uma espécie de fusão entre uma galeria urbana e um drive-in; a exemplo dos malls americanos, a rua era recolhida ao interior do edifício, mas ao contrário destes, não havia o conceito de segregação de funções, de modo que os sistemas de circulação veicular, de circulação pedestre e os espaços de show permaneciam tão interligados como na cidade real.

A justaposição destes sistemas gerava a forma total do edifício. Conforme observação do autor, a estratégia estava relacionada ao que havia feito Kahn em seu projeto para intervenção no centro de Philadelphia (1956-1962), em que o estudo do movimento urbano gerava os volumes cilíndricos empregados na arquitetura. No *Sin Centre*, os sistemas de circulação e seus componentes básicos - rampas veiculares, escadas e elevadores - eram fixos e desenvolvidos a partir de quatro torres verticais de sustentação, enquanto os *decks* destinados aos espaços de jogo e espetáculo podiam ser arrançados conforme várias disposições; também os sistemas de serviços, propositalmente aparentes, brotavam destes quatro elementos verticais de suporte, claramente inspirados nos mastros ‘tensegrity’ de Buckminster Fuller.⁴⁵

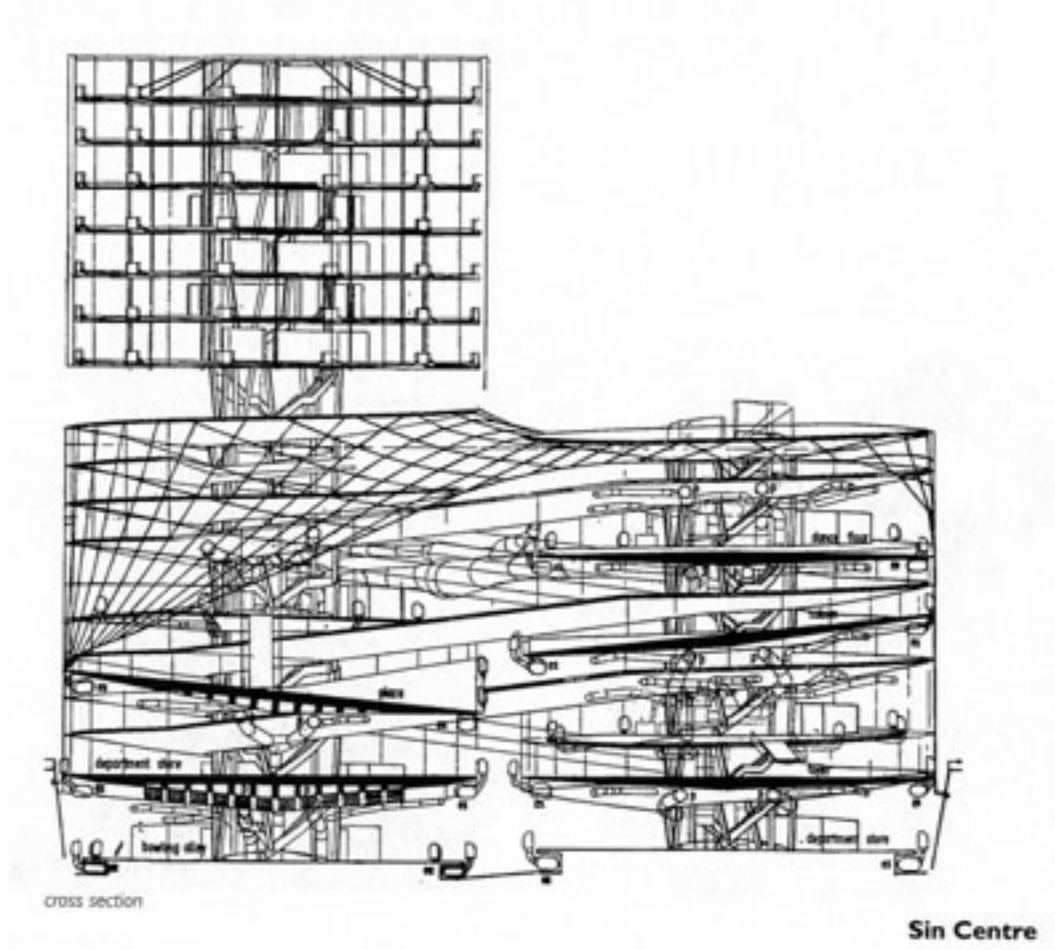
A organização compreendia uma tendência a exagerar a presença de sistemas mecânicos, dutos e canalizações, conduzidos através destes quatro pontos focais de modo que o “sistema de condicionamento descrevesse pelo fluxo das tubulações as

⁴⁴ Projeto final de graduação de Michael Webb, apresentado por primeira vez em 1959 e reprovado (Regent Street Polytechnic); segue sendo desenvolvido e é publicado pela *Architectural Design* em novembro de 1963, pp. 536-538.

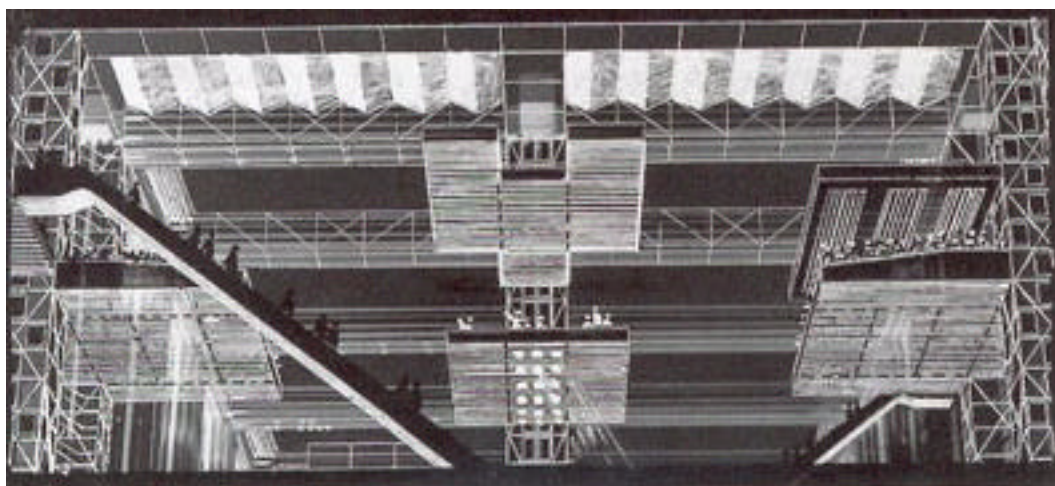
⁴⁵ ‘Tensegrity’ é um termo que Fuller usava para sistemas estruturais baseados em tensão contínua e compressão descontínua.

linhas de força do sistema estrutural”,⁴⁶ que permaneceriam como entranhas à vista

⁴⁶ Memória do projeto, Magazine *Archigram* n. 2, op. cit., p. 2.



9. Michael Webb, Sin Centre, 1959-1963. Corte.



10. Cedric Price, Fun Palace, 1961-1965. Perspectiva interna.

sob um revestimento exterior concebido como uma pele maleável e transparente (painéis de plástico translúcidos, sustentados sobre cabos de aço ancorados à estrutura principal).

O conceito de flexibilidade interna aliada a um número limitado de elementos estruturais que suportam todos os sistemas auxiliares que é empregado no *Sin Centre* encontra similaridade com o projeto contemporâneo de Cedric Price para o *Fun Palace* (1961-1965). Ainda que nunca tenha sido construído, o *Fun Palace* foi uma das primeiras referências para as idéias megaestruturais que floresceram a princípio dos sessenta, e para o trabalho de Archigram em particular.

O projeto foi encomendado a Price por Joan Littlewood, que participou de todo o desenvolvimento da proposta, que contava também com o assessoramento do engenheiro estrutural Frank Newby e do consultor de sistemas Gordon Pask. Littlewood, diretora teatral vinculada a espetáculos populares e com participação de audiência, pensava produzir um espaço da probabilidade total destinado a múltiplas atividades ocorrendo simultaneamente, fossem estas o acesso a eventos previamente agendados como espetáculos artísticos e encontros políticos, ou simplesmente o ato de perambular pelas diferentes atrações. O projeto pretendia utilizar amplamente recursos cibernéticos (daí a participação de Pask) para alcançar o objetivo de máxima flexibilidade interna, e interatividade entre público e edifício.⁴⁷

Os únicos elementos fixos seriam torres verticais concentrando todas as instalações e serviços, sobre as quais se elevariam guias para manobrar os demais elementos, inclusive partes da cobertura. O projeto de Price é mais radical no sentido de que a idéia do 'kit de partes' é levada às últimas conseqüências, de maneira que a forma exterior do edifício seria a princípio relativamente indeterminada. Como relatava Banham na ocasião, Cedric Price recusava-se a difundir figuras de como o *Fun Palace* iria realmente parecer, e de fato as imagens disponíveis em geral correspondem a diagramas do funcionamento interno destas partes.⁴⁸ Ao contrário de Webb, Price tentava liberar a arquitetura de toda carga metafórica e aproximá-la à noção de mero serviço, possibilidade com a qual Archigram só se enfrentaria posteriormente. O que nesse momento reúne Price e Archigram, é a idéia de que este recurso à flexibilidade como dado de projeto poderia redundar em um entendimento da arquitetura como jogo, como imensa *jukebox*, envolvendo algum tipo de participação direta das massas em uma experiência de lazer e informação possibilitada pelas novas tecnologias: do homem tipo ao *Homo Ludens*, e do público à massa.

⁴⁷ Sobre a colaboração entre Cedric Price, Gordon Pask e Joan Littlewood ver: Mary Louise Lobsinger, *Cybernetic Theory and the Architecture of Performance: Cedric Price's Fun Palace*, em Goldhagen e Legault (eds.), *Anxious Modernisms*, Montreal, Canadian Centre for Architecture, 2000, pp. 119 -139.

⁴⁸ Reyner Banham, *People's Palaces*, *New Statement*, 7 de agosto de 1964, pp. 191-192. Reproduzido em Mary Banham et. al. (eds.), *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, University of California Press, 1995.

“It’s all the same”: um manifesto por uma arquitetura descartável

Na terceira edição do magazine *Archigram*, em agosto de 1963, a questão do consumo havia convertido-se em tema central, com a produção de um número totalmente dedicado àquelas arquiteturas que incorporavam algum grau de obsolescência programada como dado de projeto. “Towards through-away architecture” era a recomendação de capa, remetendo ao título da edição inglesa de Le Corbusier, *Towards a New Architecture*. Ao contrário dos dois números anteriores da revista, em *Archigram* 3 sim as imagens haviam sido coletadas conforme um objetivo único, e organizadas como uma espécie de manifesto em favor de uma arquitetura comprometida com a noção de ‘expendability’.

O conceito era introduzido no contexto de uma discussão sobre o tempo de vida útil dos objetos de uso cotidiano, e - por que não? - também dos edifícios. Se procurava reunir evidências não apenas desta arquitetura ‘pop’ (*sic*) descartável, como de um entorno social crescentemente envolvido com o problema da substituição através de toda a gama de artefatos produzidos industrialmente para consumir e dispensar; uma “primeira geração de descartáveis” à qual logo poderia somar-se a construção arquitetônica.⁴⁹

A colagem apresentada ao final de *Archigram* 3, intitulada ‘*It’s all the same*’, propunha uma continuidade natural entre o mundo das embalagens comerciais, das habitações de emergência, do *Dymaxion Car* e da *Wichita House* de Buckminster Fuller, destacando a correlação que pode existir entre os modos de consumir estas coisas, e as implicações disto no processo de desenho. “A casa, a cidade inteira, a embalagem de ervilhas congeladas são todos a mesma coisa”, afirmava provocativamente *Archigram* 3, porque juntos passam a compor o cenário da vida desde o âmbito doméstico ao urbano, e porque todos estão submetidos a mesma lógica de uma economia do descarte.

A questão colocada era: existe uma arquitetura descartável? Com o apoio das ilustrações, se identificava como “problema” o fato de que as arquiteturas ‘pop’ (*sic*) efetivamente disponíveis, como as casas pré-fabricadas comerciais encontradas no mercado, embora tecnicamente descartáveis, eram muito mais uma versão bastarda da arquitetura construída pelos métodos tradicionais que uma nova formulação capaz de refletir este novo problema de projeto. Nesse cenário emergente, destacavam-se iniciativas prévias, como as unidades de banheiro de Fuller (metal) e Ionel Schein (plástico) ou os sistemas de George Nelson, apresentados como experiências fundadoras para uma aplicação da noção de ‘expendability’ à arquitetura. “*Existe um lapso entre idéia e imagem*” - dizia a legenda - “*algumas coisas vencem a distância, outras não*”.⁵⁰ As direções futuras no trabalho de *Archigram* apontariam justamente neste sentido, na intenção de buscar uma arquitetura que estivesse comprometida com esta realidade do consumo e da obsolescência, e que fosse capaz de refletir este comprometimento.

⁴⁹ Discussion, Magazine *Archigram* n. 3, agosto de 1963, p. 1.

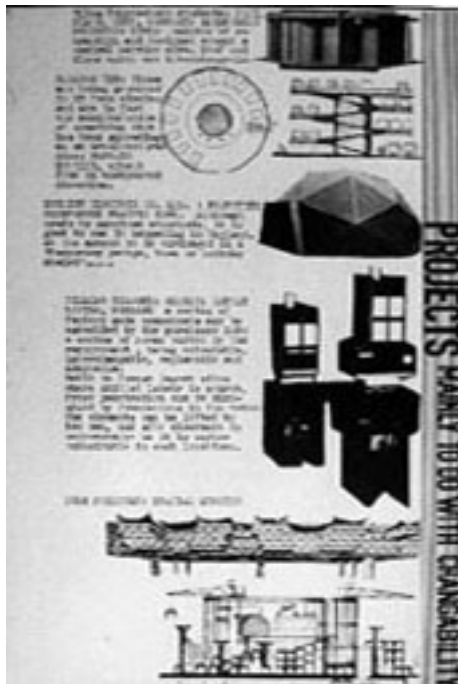
⁵⁰ Magazine *Archigram* n. 3, op. cit., p. 2.



11



12



13



14

11 a 14. Magazine *Archigram* 3, agosto de 1963, *Expendability. Towards throwaway architecture* (20,3 x 33cm).

1.1.2. O Independent Group e a genealogia da estética do consumo

“Gropius escreveu um livro sobre silos,
 Le Corbusier um sobre aeroplanos,
 E Charlotte Perriand trouxe um novo
 objeto ao escritório todas as manhãs;
 Porém hoje colecionamos anúncios.”
 Alison e Peter Smithson, 1956⁵¹

Em seu terceiro magazine, editado como um manifesto em favor de uma arquitetura descartável, Archigram empregava com bastante segurança conceitos que possuíam uma referência específica dentro do contexto inglês: a noção de *expendability* foi posta em circulação por Banham; o artefato ‘*pop*’ possuía um significado preciso para o Independent Group; o tema do ‘*contínuo cultural*’, tal como definido por Alloway, é um precedente para ‘*It’s all the same*’. A tentativa de recompor estes conceitos a partir dos textos e eventos originais dos anos cinquenta deve permitir estabelecer um precedente para a discussão do consumo na obra de Archigram, e ao mesmo tempo, dada a pouca teorização que caracteriza o grupo, facilitar a compreensão de seu significado.

Oficialmente, as reuniões do Independent Group ocorreram entre 1952 e 1955, sob os auspícios do Institute of Contemporary Arts (ICA), com uma primeira série convocada por Reyner Banham sobre história do movimento moderno e tecnologia, e uma segunda convocação por parte de Lawrence Alloway e John McHale com o objetivo de investigar as relações entre as belas artes e as artes populares, sempre com uma assistência bastante modesta.⁵² Porém, essa gama de interesses foi sendo elaborada de acordo com as carreiras individuais de cada membro do grupo ao longo da década de cinquenta, e cristalizou-se nas exposições por eles organizadas. A última destas, *This is Tomorrow* (1956), foi claramente assumida pelos membros de Archigram como referência importante para o grupo na produção da exposição Living City em 1963.⁵³

⁵¹ Alison e Peter Smithson, But Today We Collect Ads, *Ark*, n. 18, novembro de 1956.

⁵² Entre os participantes, Reyner Banham, Lawrence Alloway, Alison e Peter Smithson, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, William Turnbull, Richard Hamilton, John McHale. Para a cronologia completa do Independent Group ver David Robbins (ed.), *El Independent Group: la postguerra británica y la estética de la abundancia*, Valencia, IVAM, 1990.

⁵³ Cf. Peter Cook, Living City, Introduction (1963), em *A guide to Archigram 1961-1974*, Londres, Academy Editions, 1994, p. 74; The Beginning, em Dennis Crompton (ed.), *Concerning Archigram*, Londres, Archigram Archives, 1999, p. 16. Os membros de Archigram tratavam pessoalmente com vários ex-freqüentadores do IG: os Smithsons,

A influência concreta deste episódio sobre as gerações seguintes resulta difícil de determinar inclusive em função do chamado “vazio de centro”⁵⁴ do Independent Group, que era muito mais o resultado de uma vaga confluência de interesses que propriamente um programa comum de ação. O que os membros do Independent Group realmente compartilhavam era um entusiasmo pela cultura urbana e industrial de pós-guerra - especialmente elementos da cultura americana, que colecionavam através de imagens de publicidade, filmes, ficção científica e música popular - e a vontade de investir em novas perspectivas de interpretação que permitissem lidar com este tipo de material.

Problematizando o conceito de cultura: o significado do pop no IG

Conforme Alloway, “a aceitação dos meios de comunicação de massa implica um giro na noção do que seja cultura”.⁵⁵ Logo, o cerne desta abordagem era problematizar o próprio conceito de cultura, que deixava de referir-se com exclusividade a um conjunto de obras maestras e singulares, como na tradição das belas artes, e assumia um viés mais antropológico, como expressão dos modos de vida de uma comunidade.

Neste sentido, a maneira pela qual o Independent Group colocou em questão o conceito de cultura implicava uma distância com relação à postura oficial do ICA, encarnada por seus fundadores Roland Penrose e Herbert Read, todavia empenhados no papel de intelectual educador das massas.⁵⁶ “Se havia um espírito comum entre o pessoal do Independent Group, era um desgosto pelas atitudes de Herbert Read”, afirmava Richard Hamilton. A posição de Herbert Read como historiador e crítico enfatizava a noção abstrata e absoluta de beleza como critério de interpretação, a crença na natureza transcendental da arte, e a possibilidade de estabelecer uma hierarquia de valor entre estilos e formas.⁵⁷ Assim, o significado do ‘pop’ para o Independent Group formulou-se na interface entre a análise da cultura popular e a produção de arte, e justo como discussão dos limites entre duas definições opostas de cultura: cultura como *standard* de excelência, e cultura como categoria descritiva.⁵⁸

Theo Crosby (através de quem conheceram Paolozzi) e Banham, vizinho de Peter Cook em Aberdare Gardens, que se converteu em amigo e defensor do grupo.

⁵⁴ Emprega-se o conceito conforme argumentação de David Robbins, *El Independent Group: ¿Precursores del Postmodernismo?*, em David Robbins, op. cit., p. 238.

⁵⁵ Lawrence Alloway, *The Long Front of Culture*, *Cambridge Opinion*, n. 17, 1959. Ensaio reproduzido em *Modern Dreams. The Rise and Fall and Rise of Pop*, New York, The Institute for Contemporary Art, The Clocktower Gallery; Cambridge, Londres, MIT Press, 1988, pp. 30.

⁵⁶ Anne Massey, *The Independent Group. Modernism and mass culture in Britain, 1945-59*, Manchester University Press, 1995, p. 2.

⁵⁷ Brian Wallis, *Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow: The Independent Group and Popular Culture*, em *Modern Dreams*, op. cit., p. 12. (*Fathers of Pop*: filme produzido por Reyner Banham e Julian Cooper, Miranda Films, Londres, 1979.)

⁵⁸ Ver Dick Hebdige, *In Poor Taste: Notes on Pop*, em *Modern Dreams*, op. cit., p. 81.



1. Eduardo Paolozzi, *I Was a Rich Man's Plaything*, 1947. Colagem (35,6 x 23,5 cm).



2. Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* 1956. Colagem (26 x 25cm).

A palavra ‘pop’, no sentido utilizado pelo Independent Group, não se referia então a uma ‘arte pop’ como arte produzida a partir da cultura popular, tal como na acepção posterior do termo. Embora Paolozzi já houvesse utilizado materiais pop em suas colagens dos anos quarenta, assim como o faria Hamilton na célebre colagem para o catálogo de *This is Tomorrow* em 1956, e McHale na capa da edição especial de *The Architectural Review*, ‘Machine Made America’, em 1957,⁵⁹ então o uso do termo referia-se diretamente aos artefatos industriais produzidos em série, cujas imagens estes artistas utilizavam, e não à arte que produziam.

Ou ainda, era empregado como na expressão ‘cultura pop’, para indicar os produtos dos meios de comunicação de massa; produtos não para entesourar, mas para consumir, para utilizar e depois dispensar. De fato, todavia era este o sentido atribuído à entrada ‘Pop’ Art no dicionário de “marcos e influências, 1951-1961” que Banham arrola em paralelo ao texto de *Design by Choice*, artigo de 1961.⁶⁰

Ainda sobre o interesse culto pelos produtos dos meios de comunicação de massa e sua recepção, no caso específico inglês, havia como precedente o conhecido texto de Richard Hoggart, *The Uses of Literacy* (1957).⁶¹ Hoggart tratava das transformações na cultura operária em função do conteúdo das novas publicações de massa, que interpretava principalmente a partir da análise literária de revistas e canções populares. Entretanto, ainda que aprofundando temas que o Independent Group apenas tocava, e em que pese a influência do texto sobre os rumos sociológicos da cena arquitetônica inglesa dos anos cinquenta, o livro de Hoggart estava apoiado em material oriundo da cultura verbal e escrita, e não tanto em elementos da cultura visual.

This is tomorrow: “Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?”

O Independent Group destacou-se pela organização de exposições, que de um modo geral tratavam da relação entre tecnologia e câmbio, e também das maneiras pelas quais a tecnologia mesma podia produzir novas formas de representação, sempre dentro desta perspectiva cultural não hierárquica e inclusiva. Nas palavras de Alloway, “imagem era então uma palavra cheia de força, e se usava para definir material visual evocativo procedente de qualquer fonte, artística ou não.”⁶² Precisamente, lidavam com temas que

⁵⁹ Machine Made America, Ian McCallum, ed., *The Architectural Review*, maio de 1957.

⁶⁰ Cf. Lawrence Alloway, *El desarrollo del pop art británico* (1966), em Lucy Lippard, *El Pop Art*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993, p. 27; Reyner Banham, ‘A Throw-away Aesthetic’ (1955), em Reyner Banham e Penny Sparkle (ed.), *Design by Choice*, Londres, Academy Editions, 1981, p. 92; *Design by Choice*, *The Architectural Review*, julho de 1961, pp. 43-48.

⁶¹ Richard Hoggart, *The Uses of Literacy: Changing Patterns in English Mass Culture*, Boston, Beacon Press, 1961. (Publicado por primeira vez em Londres, Chatto & Windus, 1957.)

⁶² Alloway, op. cit., p. 33.

Archigram, anos depois, se interessaria por desenvolver. Ron Herron, por exemplo, declarava-se impactado por uma destas exposições, *Parallel of Life and Art* (ICA, 1953):

“A exposição foi extraordinária por seu caráter eminentemente fotográfico e sua falta de aparente seqüência; saltava de um lado a outro de modo insólito. Mas continha imagens surpreendentes, objetos que alguém nunca esperaria ver assim, em termos de exposição. E a justaposição de todas aquelas imagens! Simplesmente me deixou fora de combate.”⁶³

Parallel of Life and Art, organizada pelos Smithsons, por Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi, estava concebida como uma grande coleção de imagens fotográficas de diferentes tamanhos e de diversas procedências, penduradas conforme ângulos variados, pendentes das paredes e do forro: máquinas, hieróglifos, raios-x, micro-fotografias, desenhos infantis, reproduções de obras de arte. Significativamente, o título original era ‘Sources’ - fontes -, indicando a possibilidade de que estas imagens em grande parte alheias ao contexto artístico e nem sempre agradáveis - científicas, técnicas, ou mesmo representações através de meios exclusivamente tecnológicos, como as imagens produzidas por raio-x - fossem as imagens relevantes para a experiência de vida urbana.

Man, Machine, and Motion (ICA, 1955), produzida por Richard Hamilton, era uma exposição sobre o desenvolvimento dos veículos mecânicos, e por conseguinte sobre a mobilidade como uma experiência de transformação da perspectiva espacial facilitada pela máquina. A seleção e a elaboração das imagens nestas exposições conectam o Independent Group a algumas fontes modernas específicas, que relacionam tecnologia e arte moderna, tais como *Mechanization Takes Command* de Sigfried Giedion e *Vision in Motion*, de Moholy-Nagy, citados por Alloway em seu ensaio sobre a pop arte inglesa de 1966 como textos de interesse para o grupo:

“Eu, por minha parte, sei o que me agradava nestes livros, e outra gente que tinha então ao redor de vinte anos estava de acordo comigo, era que aceitavam a ciência e a cidade, não utopicamente, mas sim como dados tangíveis condensados em imagens vívidas.”⁶⁴

This is Tomorrow (Whitechapel Art Gallery, 1956) foi uma exposição diferente no sentido de que reunia a colaboração de um número muito maior de artistas, e apenas uma parte deles havia sido ligada ao Independent Group. Foi organizada por Theo Crosby, arquiteto ligado ao editorial de *Architectural Design* durante os anos cinquenta, que a seguir teria um papel importante com relação ao grupo Archigram.⁶⁵ A exposição estava dividida em doze ambientes, cada um deles desenhado por uma equipe; a idéia inicial era incentivar um desenho ambiental, de forma que todas as instalações deveriam permitir que o público caminhasse através delas. Destacaram-se as instalações do grupo

⁶³ Ron Herron, Depoimentos sobre o Independent Group, em David Robbins, op. cit., p. 25.

⁶⁴ Alloway, op. cit., p. 32.

⁶⁵ A ligação Theo Crosby com o grupo Archigram será comentada no capítulo seguinte.

2, composto por Richard Hamilton, John McHale e John Voelcker, e do grupo 3, que era constituído pelos Smithsons, Eduardo Paolozzi e Nigel Henderson. A prova de que o Independent Group não atingiu uma consistência artística singular é a decantada distinção conceitual entre estas participações.

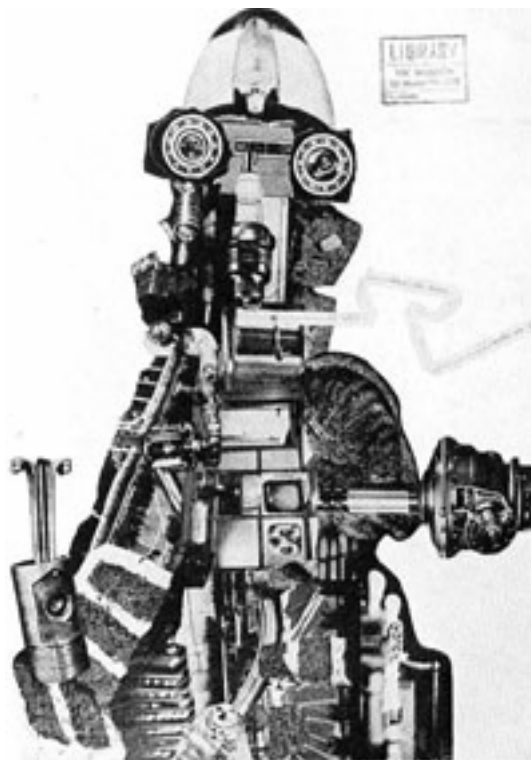
A instalação de Hamilton e McHale se valia da transposição direta de elementos da cultura de massas, através de um cenário *pop* em que apareciam uma garrafa de cerveja gigante, Marilyn Monroe, um enorme robô recortado do cartaz do filme Planeta Proibido, entre outros elementos próprios da iconografia urbana típica da sociedade de consumo, imediatamente reconhecíveis, artificiais, vulgares, produzidos por meios tecnológicos e repetíveis, portanto, uma profusão de coisas prescindíveis.

Já a instalação dos Smithsons - Pátio e Pavilhão - era antes o reverso do cenário da afluência que Hamilton e McHale registravam: uma pequena cabana executada com materiais em bruto, areia, pedras, com alguns restos de objetos industriais, evocava as necessidades primárias do ser humano através da redução a um nível mínimo essencial à vida - terra e abrigo - , que também poderia ser a representação de um cenário pós catástrofe nuclear.

Mas a peça que sem dúvida converteu-se em elemento mais citado da exposição na verdade não fazia parte de nenhuma instalação. Era a pequena colagem de Richard Hamilton intitulada *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (26 x 25 cm) que compunha o catálogo e o cartaz de divulgação de exposição. A colagem de Hamilton era um modelo de interior doméstico da cultura do consumo, síntese de todo um modo de vida emergente. A parafernália de eletrodomésticos, comida enlatada, a celebração do corpo, a cultura do ócio, a presença abrumadora dos meios de comunicação de massa; televisão, quadrinhos, um cartaz de cinema e um gravador sob o céu de McLuhan: o mundo no forro como a aldeia global retribalizada pela tecnologia com a implicação simultânea de todos os lares nos mesmos eventos.

Simbolizando muito do que Archigram viria a compartilhar com o espírito do Independent Group - o interesse nas situações de interação entre homem e tecnologia, na cultura do consumo emergente, e o impacto disso sobre a vida doméstica e urbana -, a colagem de Hamilton possui a capacidade de evocar toda uma postura intelectual perante a cultura de massa, que pode incorporar o criticismo através da ironia, mas que nunca será de rejeição. O catálogo de *This is Tomorrow* destacava a responsabilidade do expectador na interpretação das múltiplas mensagens que a exposição propunha; conforme Alloway, “as portas da Torre de Marfim estão bem abertas”.⁶⁶ Archigram buscava reviver essa vocação mediática, e essa idéia de artista e público como implicados em uma experiência em que todos são ao mesmo tempo consumidores e produtores.

⁶⁶ Cf. Graham Whitham, *This is Tomorrow: Genesis of an Exhibition*, em *Modern Dreams*, op. cit., p. 39.



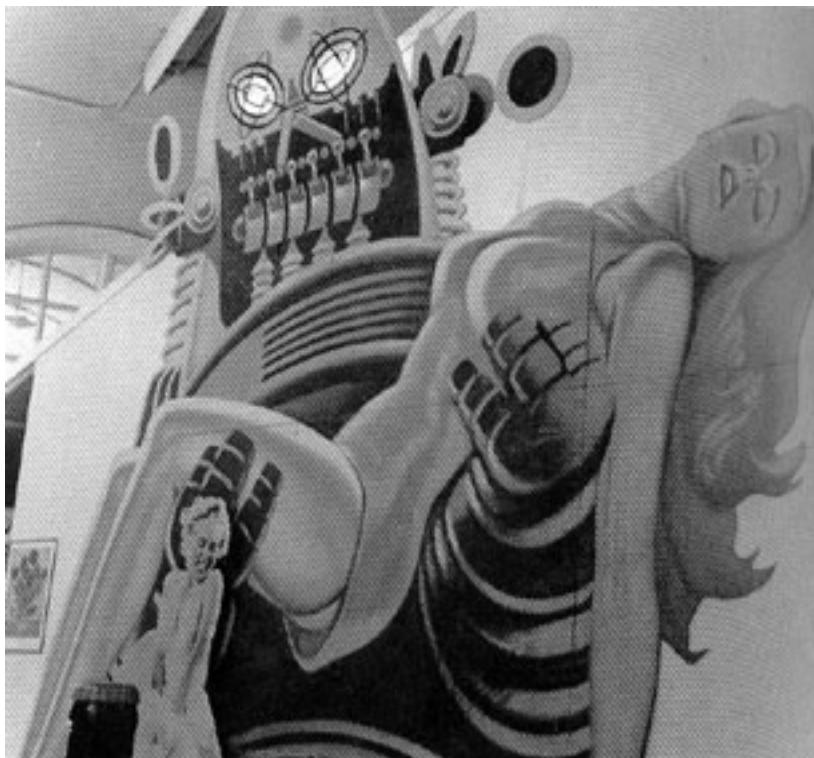
3. John McHale, Colagem de capa.
Machine Made America,
The Architectural Review, maio de 1957.



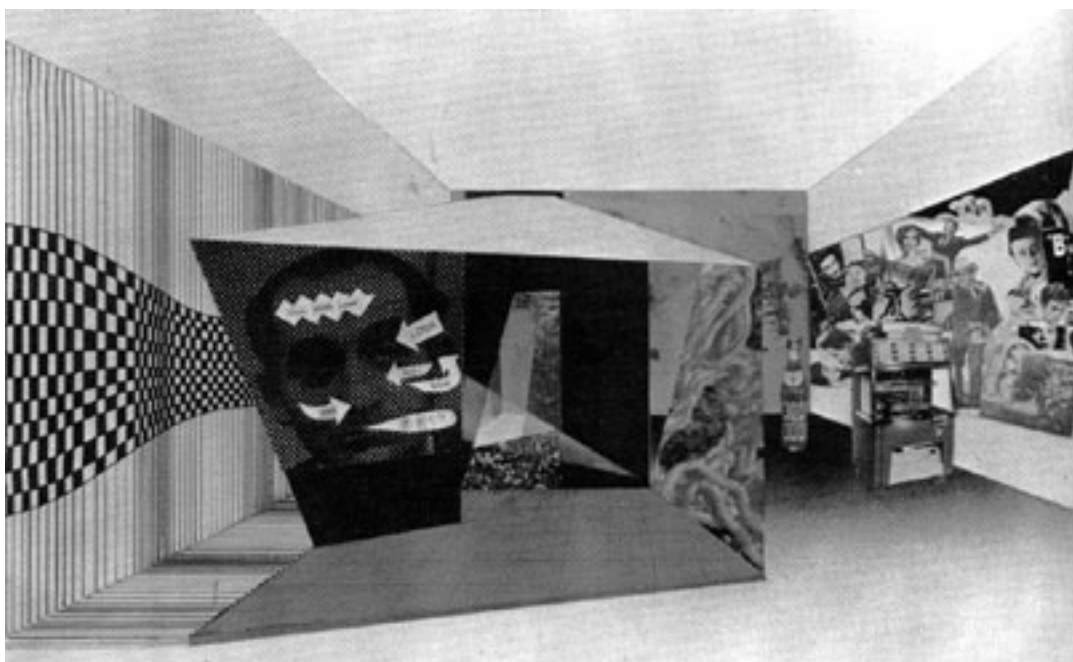
4. Eduardo Paolozzi, colagem, 1954.



5. Nigel Henderson, Newstand in Bethnal Green,
fotografia de 1952.



6. Exposição *This is Tomorrow*, Whitechapel Art Galery, Londres, 1956.
Instalação de Richard Hamilton, John McHale e John Voelcker.



7. Exposição *This is Tomorrow*, Whitechapel Art Galery, Londres, 1956.
Entrada para a instalação de Richard Hamilton, John McHale e John Voelcker.

Reyner Banham: o conceito de *expendability* e a crítica à estética da máquina

A idéia de uma estética do consumo em oposição a uma estética da máquina é a base de um argumento levantado por Reyner Banham a propósito não especificamente da arquitetura, mas do desenho industrial, em uma série de artigos dos anos cinquenta. O primeiro deles seria publicado com o título ‘Machine Aesthetic’ em *The Architectural Review*, em 1955, e logo o tema é retomado em ‘Vehicles of Desire’ e ‘Industrial Design and Popular Arts’. Nestes textos, Banham examina o problema da produção em série questionando o ideal purista de um *standard* determinado por uma evolução natural das formas, no qual utilidade e eficácia se correspondem, necessariamente, com máxima simplicidade e abstração geométrica.⁶⁷

Se na economia da produção em série, o *standard* é sempre um resultado apenas momentaneamente estabilizado, a justificativa de Le Corbusier para o carro como objeto paradigmático da modernidade - “um produto estandardizado como o carro pode ser tão belo quanto o Partenon” -⁶⁸ evidenciava, no entender de Banham, uma compreensão até certo ponto equivocada da produção industrial e dos métodos próprios da engenharia, e uma visão portanto idealista da estética da máquina. Esse raciocínio estava amparado no caso do automóvel como problema de desenho, e Banham usava como exemplo do desafio ao ‘forma segue função’ que a estética do motor continha a emergência do absolutamente estilístico, apelativo e consumível *Borax*, antítese dos dilemas morais do funcionalismo.

Borax era o jargão da época para designar aquela estética dos grandes carros americanos dos cinquenta, de formas arredondadas e aerodinâmicas, e que também servia ao desenho dos novos eletrodomésticos.⁶⁹ A crítica de Banham a uma “estética da máquina” nesses artigos não está centrada tanto sobre a arquitetura construída dos vinte, mas sim sobre o malogro de uma *possibilidade*: aquela levantada por Le Corbusier (e não só por ele, mas este é o caso que Banham examina) nos tempos de *L’Esprit Nouveau*, de uma arquitetura produzida em série e pela máquina. A idéia da “casa-instrumento da mesma forma que o é o automóvel”, nas palavras de Le Corbusier, potencialmente viável desde que “a guerra sacudiu os entorpecimentos, falou-se de taylorismo, ele foi praticado”.⁷⁰

A crítica de Banham é simpática a esta possibilidade, mas pretende destacar a idéia de que a indústria e seu sistema organizativo, termo que envolve toda uma série de

⁶⁷ Reyner Banham, Machine Aesthetic, *The Architectural Review*, abril de 1955, pp. 225-228; Vehicles of Desire, *Art*, setembro de 1955, p. 3; Industrial Design and Popular Art, *Civiltà delle Machine*, nov./dez. de 1955, pp. 13-115 (reproduzido como ‘A Throw-away Aesthetic’ em Reyner Banham e Penny Sparkle (ed.), *Design by Choice*, Londres, Academy Editions, 1981, pp. 90-94).

⁶⁸ Banham, Machine Aesthetic, op. cit., p. 226.

⁶⁹ O termo aparece no artigo de Edgar Kaufmann, Borax, or the Chromium-Plated Calf, *The Architectural Review*, agosto de 1948, pp. 88-93.

⁷⁰ Le Corbusier, op. cit., p. 165.

condições técnicas mas também mercadológicas, instaura um outro *tempo* que não é necessariamente o mesmo da arquitetura:

“Não é apenas que carro e edifício estejam feitos de materiais diferentes, que um seja móvel e o outro estático, mas sim que a maneira de consumir estes dois produtos é também diferente. Como a árvore, o edifício é um investimento perdurável. Comparado com isso o carro é como a fruta, um caso precedouro. Sua estação são os quatro ou cinco anos do ciclo de reinstrumentalização dos grandes fabricantes, e como a fruta, necessita um exterior apetitoso.”⁷¹

Se Le Corbusier dizia anos atrás que deveríamos desenvolver o estado de espírito para viver em casas série,⁷² agora Banham reclamava que em estética, como em muitas outras coisas, todavia nos faltava “formular as atitudes intelectuais para viver em uma economia do descarte (*throwaway economy*)”.⁷³

É com relação ao carro que Banham emprega por primeira vez o conceito de estética do consumo, em ‘Vehicles of Desire’:

“Essa é a matéria de que uma estética do consumo eventualmente estaria feita. Carrega o sentido e o dinamismo deste extraordinário contínuo de engenharia-emocional-por-consentimento-público que habilita a indústria automobilística a criar veículos de desejo realizáveis de forma palpável. Pode a arquitetura ou outra arte do século vinte pretender tanto?”⁷⁴

A noção de uma estética do consumo e a discussão em torno ao termo ‘*expendability*’ se estende através da contribuição de outros membros do Independent Group, como Richard Hamilton, Jonh McHale e os Smithsons. Uma referência externa ao grupo poderia ser o livro de George Nelson, que trata do problema da obsolescência, *Problems of Design* (1957), e que é citado por Richard Hamilton em ‘Persuading Image’, artigo de 1960: “do que precisamos é mais obsolescência, não menos”, afirmava Nelson.⁷⁵

Conforme Hamilton, esta filosofia da obsolescência estaria entre os aspectos da cultura americana do desenho de difícil aceitação europeia, porque no fundo chocava com uma determinada moralidade própria dos inícios do funcionalismo europeu. “Função é um critério racional, e quando ficou compreendido nos anos vinte que todo objeto

⁷¹ Banham, *Machine Aesthetic*, op. cit., p. 228.

⁷² Le Corbusier, *Por uma Arquitetura* (1923). São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 159.

⁷³ Banham, *Vehicles of Desire* (1955), em *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 4.

⁷⁴ Banham, *Vehicles of Desire* (1955), op. cit., p. 5.

⁷⁵ Richard Hamilton, *Persuading Image*, *Design*, n. 134, fevereiro de 1960, reproduzido em *Modern Dreams*, op. cit., pp. 57-63. A citação pertence a George Nelson, *Problems of Design*, London, Whitney Publ., 1957; ver também George Nelson, *Obsolescence*, pp. 172-176; *A Kleenex culture*, p. 220; ambos em *Perspecta* 11, *The Yale Architectural Journal*, 1967.

desenhado poderia ser medido por este critério, todos sentiram-se não apenas artísticos, mas justos e bons” - observa Hamilton.⁷⁶ Quando a grande virtude do produto é a impermanência, problema que Hamilton coloca com lucidez ao relacionar o desenho não apenas à utilidade, mas igualmente a toda uma economia ocupada em sustentar a engrenagem produção-consumo, tanto a moralidade das artes quanto o funcionalismo como ética ficam deslocados.⁷⁷

Como sugere o título do artigo, Hamilton levanta o problema da imagem na cultura de consumo, e seu poder de persuasão, ou o estabelecimento de uma “maquinaria de motivação e controle”.⁷⁸ Da mesma forma, John McHale em ‘The Expendable Ikon’, sugere que as imagens publicitárias são reconhecidas como ‘ícones’ contemporâneos, emulando a função tradicional das artes de representação da realidade.⁷⁹

Uma fonte certa para os membros do Independent Group havia sido o texto de Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride* (1951), análise de uma série de anúncios de revistas americanas, que havia influenciado inclusive o conceito de ‘veículos do desejo’ de Banham;⁸⁰ mas é bem possível que o título de Hamilton também esteja relacionado ao bestseller de Vance Packard, *The Hidden Persuaders* (1957). Escritor popular americano, Packard desenvolveu temas relativos ao consumo em textos mais jornalísticos que sociológicos, que não sem razão Banham classificou como “literatura alarmista”,⁸¹ mas que divulgaram um determinado vocabulário indicativo destas preocupações. *Hidden Persuaders* refere-se exatamente ao controle da motivação do público por parte da indústria da publicidade.

Logo depois Packard publica *The Status Seekers* (1959), que trata dos padrões de consumo como poderosos identificadores sociais em uma sociedade como a americana, em que, segundo seus próprios mitos, supostamente não existiam mais diferenças de classe.⁸² O argumento era semelhante ao que sustentava a noção de “guia de posses” de Lawrence Alloway, quando afirmava que uma das funções dos meios de comunicação de massas era justamente “agir como um guia para a vida definida em termos de posses e relacionamentos.”⁸³

⁷⁶ Hamilton, op. cit., p. 58.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Idem, p. 62.

⁷⁹ John McHale, The Expendable Ikon, *Architectural Design*, fevereiro de 1959.

⁸⁰ Cf. David Robbins, Publicidade Americana, em Robbins, op. cit., p. 59.

⁸¹ Banham, Design by Choice, *The Architectural Review*, julho de 1961, p. 43.

⁸² Packard comenta a dificuldade dos sociólogos americanos com o tema das classes sociais, face ao mito da igualdade e o desejo de sustentar o ‘American Dream’ latentes nos Estados Unidos dos anos anos cinquenta: “Sua tarefa é complicada pelo fato de que os limites de classe não apenas são invisíveis, como em geral sequer são reconhecidos. De acordo com nosso credo, se supõe que não existem.”(*The Status Seekers*, Bedford Books, 1995, p. 42).

⁸³ Alloway, *The Long Front of Culture*, op. cit., p. 31.

Os Smithsons colecionam anúncios

Os Smithsons trataram o tema em ‘But Today We Collect Ads’, artigo de 1956: na cultura do consumo as imagens publicitárias passavam a ser simultaneamente a invenção e o registro de determinados estilos de vida, em que os produtos industrializados haviam revolucionado o ambiente doméstico - a cozinha, o banho, a garagem - sem a intervenção do arquiteto.⁸⁴ Defendendo uma interdependência tradicional entre o campo das belas artes e das artes pop (no sentido utilizado pelo Independent Group), os Smithsons levantam o problema da transformação dos objetos correntes através de um “mecanismo arquitetônico”, como havia sido a estratégia usada por Le Corbusier na Maison Citrohan em 1920:

“A transformação do objeto cotidiano em manifestação artística pode ocorrer de várias maneiras; o objeto pode ser descoberto - *objet trouvé* or *l’art brut* - o objeto em si mesmo permanecendo o mesmo; um mito literário ou folclórico pode surgir, e ainda o objeto permanece inalterado; ou, o objeto pode ser usado como ponto de partida e ser transformado.”⁸⁵

Este é um aspecto importante da interpretação dos Smithsons, onde se insinua uma estratégia derivada do *objeto encontrado* das vanguardas. Essa perspectiva colecionista, que no caso dos Smithsons, tem relação com a série de fotografias de Bethnal Green de Nigel Henderson em princípios dos cinquenta, sintetiza o que Alloway destacava como uma fixação do Independent Group na cultura do *tack-board* (quadro de anúncios).⁸⁶ Esta estratégia seria importante para Archigram como referência operativa em termos formais e arquitetônicos. Nessa linha de argumentação dos Smithsons, os objetos significativos para a cultura de consumo seriam os objetos descartáveis: “Para nós seriam os objetos nas praias, os pedaços de papel voando nas ruas, o objeto descartável e a embalagem popular. Portanto hoje colecionamos anúncios.”⁸⁷

A casa como conjunto de equipamentos, e como crônica do modo de vida do consumo, que Archigram perseguiria com o tema da cápsula, tem alguns precedentes claros na produção dos Smithsons: a Casa do Futuro desenvolvida para a edição de 1956 de *The Ideal Home Exhibition*, evento promovido pelo jornal *The Daily Mail*, em Londres; e, também, as Casas Eletrodomésticos (*Appliance Houses*), uma investigação de 1957-59. Estas iniciativas estavam relacionadas a temas que ocupavam os Smithsons neste período, como expressavam em ‘But Today we collect ads’, e sobretudo à intenção de

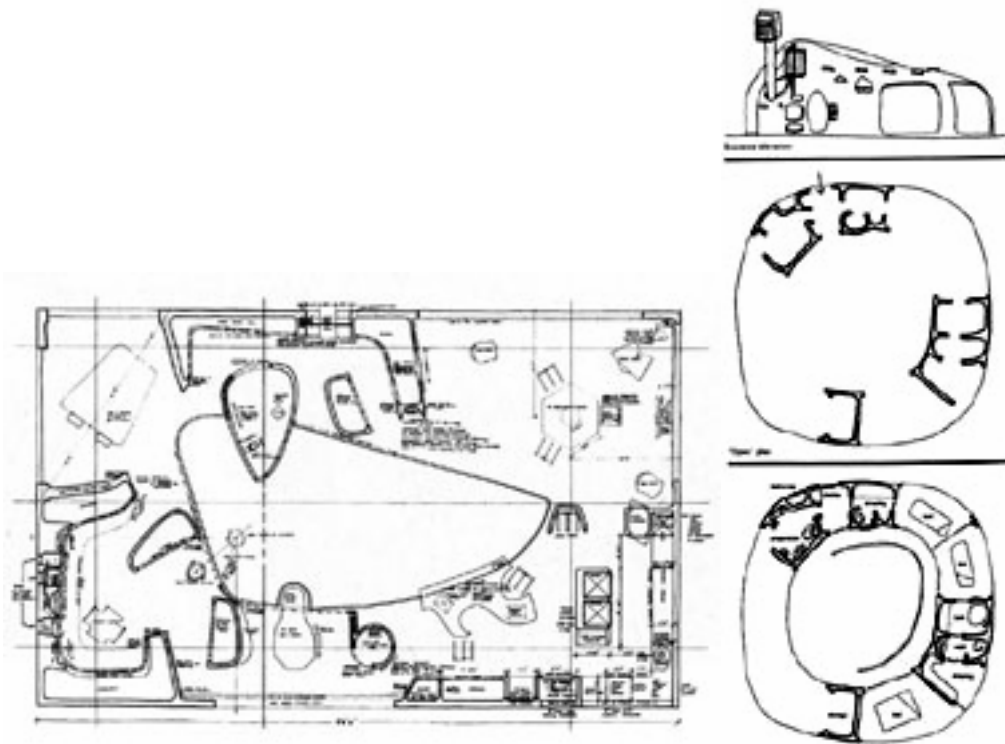
⁸⁴ *Ad-man* no original. Alison e Peter Smithson, But Today We Collect Ads, *Ark*, n. 18, novembro de 1956. Utilizada versão reproduzida em *Modern Dreams*, op. cit., p. 53.

⁸⁵ Alison e Peter Smithson, op. cit., p. 53.

⁸⁶ Alloway, El desarrollo del pop art británico, op. cit., p. 202.

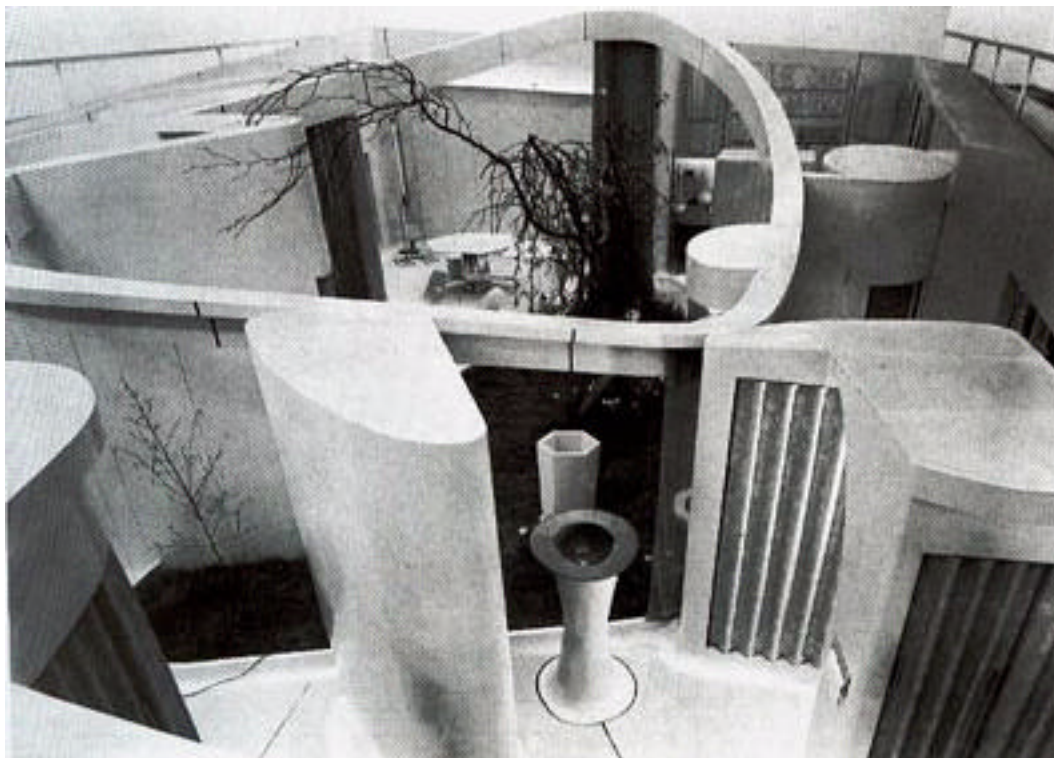
⁸⁷ Alison e Peter Smithson, op. cit., p. 55.

aceitar o desafio de “extrair uma estética concreta relacionada com a técnica da pré-fabricação.”⁸⁸



8 e 9. Alison e Peter Smithson, Casa do Futuro, *The Ideal Home Exhibition*, 1956; e Snow House, uma das Casas Eletrodomésticos, 1957-59.

⁸⁸ Alison+Peter Smithson. Edição de Marco Vidotto. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 70.



10. Alison e Peter Smithson, Casa do Futuro, *The Ideal Home Exhibition*, 1956.
Vista interna com o forro removido.

A importância da Casa do Futuro para Archigram parece residir nesta decisão, no fato de que os Smithsons abriram um novo flanco com a aceitação do plástico reforçado como material de construção, e com um desenho que voluntariamente desconhecia os elementos formais da casa tradicional, quando até então a referência geral para a pré-fabricação corrente eram o chalé e a cabana em madeira. Em termos compositivos, a Casa do Futuro consistia na fixação de um perímetro exterior perfeitamente ortogonal, logo contrastado por uma organização interna fluida e anatômica. Se a regularidade externa facilitava o agrupamento de unidades em qualquer direção, no espaço interior da casa predominavam as formas ovaladas, tanto no vazio central que correspondia ao pequeno pátio de iluminação, quanto no conjunto de volumes funcionais que, de forma bastante relaxada, gravitavam entre os limites translúcidos deste pátio e as paredes externas. A insinuação de máxima flexibilidade interna era conduzida a partir da identificação de todo elemento de arquitetura interior com os equipamentos mínimos da casa, estratégia que os Smithsons exploraram também nas Casas Eletrodomésticos.

Estas propostas estabeleceram fartamente a integração entre casa e aparelhagem como um novo dado a considerar no território doméstico, e em parte compartilharam a expectativa difundida pela tradição das exposições populares sobre o progresso do ambiente doméstico (para cuja edição de 1956 os Smithsons estavam contribuindo) e pela publicidade em geral com respeito ao *'lar ideal'*: a casa que funcionava ela mesma como um aparelho que enfim prometia tornar obsoleto o serviço doméstico.

“Da porta automática, o visitante passava por uma cortina de ar quente para remover a sujeira. A sala de estar estava desprovida de móveis, exceto por umas poucas cadeiras, mas ao pressionar um botão, uma seção do piso erguia-se para formar ou uma mesa de café ou uma mesa de jantar, conforme requerido. A cozinha não tinha nenhum mobiliário abaixo do nível da cintura - tudo estava na altura dos olhos e embutido nas paredes. O banheiro continha uma ducha que lavava e secava, e mais uma banheira que se enchia pelo fundo a uma temperatura controlada termostaticamente. O dormitório continha somente a cama, sem cobertas, exceto um único lençol de nylon, já que o aquecimento controlado da casa tornava isto desnecessário. Todas as roupas e artigos de toilette estavam guardados no quarto de vestir. Anne e Peter, que viviam na Casa do Futuro, usavam roupas de nylon informais desenhadas por Teddy Tinling, conhecido designer de roupas esportivas.”⁸⁹

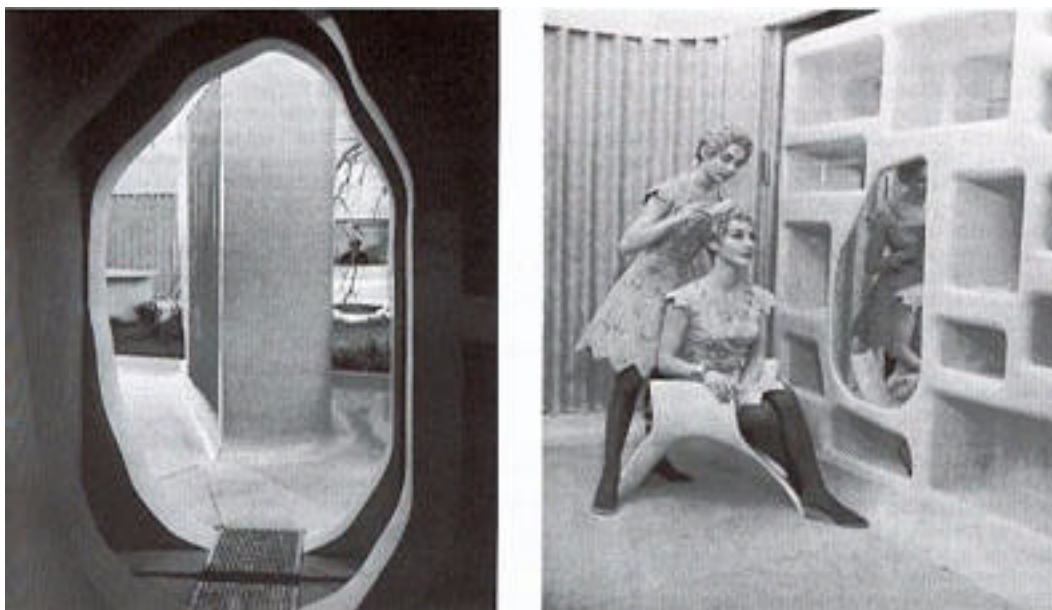
Entretanto, o tipo de *lar ideal* que a tecnologia prometia era em certo sentido inatingível. Assim como acontecia com o carro, o protótipo do ano seguinte seria sempre melhor e mais adequado; não é nenhuma casualidade que protótipos de pré-fabricação tenham aparecido por primeira vez nestas exposições ou em grandes lojas de departamentos. Neste contexto a substituição se converte em regra, e a expectativa era de que cada um poderia encontrar no mercado as partes necessárias para atualizar a sua própria casa.

Apesar destas contribuições, os Smithsons nunca chegaram a comprometer-se com

⁸⁹ Deborah S. Ryan, *The Ideal Home Through the 20th Century*. *Daily Mail, Ideal Home Exhibition*, Londres, Hazar, 1997, pp. 115-116.

exclusividade com a idéia de uma arquitetura *pop*; sua incursão no tema foi relativamente lateral no contexto de suas carreiras como arquitetos. Como visto, a participação dos Smithsons em *This is Tomorrow*, no mesmo ano em que fazem a Casa do Futuro, apontava referências e critérios completamente distintos. Para os Smithsons, o interesse pela temática *pop* ficou restrito aos anos do Independent Group. E inclusive, quando Archigram chegou a consolidar uma posição no contexto britânico, a tendência dos Smithsons foi renegar qualquer compromisso, anterior ou atual, com as posturas assumidas pelo grupo.⁹⁰

“Para nós da geração seguinte, o quebra-cabeça permanecia sendo *por que* os Smithsons decidiram não continuar na linha de exploração iniciada com a Casa do Futuro: e nos projetos de meus amigos David Greene e Warren Chalk (o *Pod* e a Cápsula respectivamente), se oferece abertamente homenagem a eles”.⁹¹ Cook escrevia isto em um artigo sobre os Smithsons de 1982, portanto, muitos anos após o fim de Archigram como grupo. Archigram, a despeito da opinião dos Smithsons, seguiu insistindo, em repetidas oportunidades, em destacar a importância de sua atividade para as investigações grupo. Ainda que, algumas vezes, estas menções envolvam uma certa ironia: como dizia Cook, embora todas essas homenagens houvessem deixado “francamente embaraçados” aos Smithsons, afinal “eram eles que colecionavam anúncios...”⁹²



11. Alison e Peter Smithson, Casa do Futuro, *The Ideal Home Exhibition*, 1956.

⁹⁰ Charles Jencks, *Movimientos Modernos en Arquitectura*, Madrid, Blume, 1983, p. 291.

⁹¹ Peter Cook, The Smithsons, *Architectural Review*, julho de 1982, p. 40.

⁹² Peter Cook, The Electric Decade, em James Gowan, (ed.), *A Continuing Experiment*, Londres, Architectural Press, 1975, p. 138; e *Unbuilt England - It's Structural Background*, *A+U*, Tóquio, outubro de 1977, p. 16.

O apoio de Reyner Banham como crítico

Se os Smithsons não estavam à vontade no papel de pais intelectuais, Banham, ao contrário, sim; e cabe destacar o apoio que emprestou ao grupo Archigram através de sua atividade como crítico de arquitetura, promovendo e divulgando seu trabalho desde 1964 quando este ainda era pouco conhecido.⁹³ Este apoio estava justificado sem dúvida pela própria posição de Banham perante o movimento moderno, seu entusiasmo pela tecnologia e sua formação entre artística e técnica.⁹⁴

‘Stocktaking’ (literalmente inventário ou balanço), artigo de 1960, é um texto representativo desta posição, em que Banham adaptava à situação vigente um dos argumentos básicos de *Theory and Design in the First Machine Age*, sua tese doutoral publicada no mesmo ano: haviam duas forças atuando sobre a arquitetura moderna, a pressão conservadora da tradição, e o impulso progressista da tecnologia. Em *Theory and Design* estas forças se identificavam, respectivamente, com a tradição acadêmica Beaux-Arts e o racionalismo estrutural de Auguste Choisy, apresentados como causas preparatórias da arquitetura moderna.

Em ‘Stocktaking’, Banham redefinia e ampliava o conceito de tradição, mas a este seguia contrapondo o mito da tecnologia como força liberadora. Tradição não significava portanto uma simples recuperação da história em termos de um *revival* estilístico, mas sim a bagagem geral de modos operativos e conhecimentos, inclusive técnico-científicos, que a cultura arquitetônica vinha acumulando ao longo do tempo e que constituía o fundamento estável da profissão e o ponto de partida para o seu desenvolvimento futuro. A tecnologia, em troca, não era somente parte do aparato mental do projetista, era uma potência relativamente autônoma que podia, a qualquer momento, superar e mesmo invalidar todo o conhecimento precedente.

“Isso finalmente leva ao aspecto mais importante do rigoroso escrutínio do movimento moderno: o redescobrimto da ciência como uma força dinâmica, mais que uma humilde serva da arquitetura. (...) Os que hão explorado os anos vinte e lido os Futuristas por si mesmos sentem, uma vez mais, a compulsão da ciência, a necessidade de abraçá-la firmemente e seguir com ela, quais sejam as conseqüências...”⁹⁵

Embora de certa maneira centrado sobre um tópico dos anos cinquenta, como o debate entre as duas culturas, ou a oposição entre uma tecnocultura científica e uma cultura

⁹³ The Atavism of the Short-Distance Mini-Cyclist, *Living Arts*, n. 3, 1964; A Clip-on Architecture, *The Architectural Design*, novembro de 1965; Zoom Wave Hits Architecture, *New Society*, março de 1966. Dada sua vizinhança com Peter Cook em Aberdare Gardens, Banham inclusive levou em mãos *Archigram 4* a Estados Unidos em 1964 (*Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, p. 5).

⁹⁴ Antes de frequentar o Courtauld Institute of Art em Londres e doutorar-se com Pevsner, possuía experiência do tempo da guerra em engenharia de aviação.

⁹⁵ Reyner Banham, Stocktaking of the impact of traditions and technology on architecture today, *The Architectural Review*, fevereiro de 1960.

tradicional, nos termos do conhecido livro de C.P. Snow, *The Two Cultures* (1959),⁹⁶ o argumento de Banham reedita uma das antigas pautas do movimento moderno, ou a premissa de que a arquitetura de cada tempo deveria ser o resultado das novas tecnologias disponíveis. Assim, a princípio Archigram poderia preencher as expectativas de Banham quanto à continuidade do movimento moderno, na medida em que investia em um discurso pela regeneração da arquitetura justamente a partir da tecnologia e de repertórios externos aos recursos tradicionais da profissão.⁹⁷

Segue existindo durante os anos sessenta uma correspondência entre o que escreve Banham e o que faz Archigram, conforme se pretende demonstrar ao longo desta tese. Como a partir dos sessenta a atividade crítica de Banham e a atividade projetual de Archigram são desenvolvidas paralelamente, é difícil afirmar uma única linha de influência, unidirecional, entre teoria e prática, em que a primeira necessariamente precede a segunda; também se pode pensar em uma larga conversação mantida através de desenhos e textos, e na segunda e terceira parte desta tese, se volta a relacionar a produção teórica de Banham a Archigram.

Banham escreveria sobre o tema da tecnologia portátil e seu impacto sobre o ambiente construído em ‘The Great Gizmo’; em ‘A Home is not a House’ apontava a tendência da casa, especialmente americana, a converter-se em envelope indiferenciado qualificado apenas pela disponibilidade de serviços.⁹⁸ Nestes textos, o tema do consumo dá lugar ao questionamento dos limites entre arquitetura e tecnologia, problema que alcançou importância crescente na produção de Archigram, com o desejo de “desenhar não-edifícios que pudessem ser melhores edifícios”.⁹⁹ Essa discussão, que naturalmente estava influenciada pelo *Mechanization Takes Command* de Giedion, levaria Banham a escrever *The Architecture of the Well-tempered Environment* (1969), uma investigação sobre o papel dos serviços mecânicos na arquitetura, enquanto seu interesse por temas como flexibilidade e indeterminação tem seguimento em *Megastructure*.¹⁰⁰

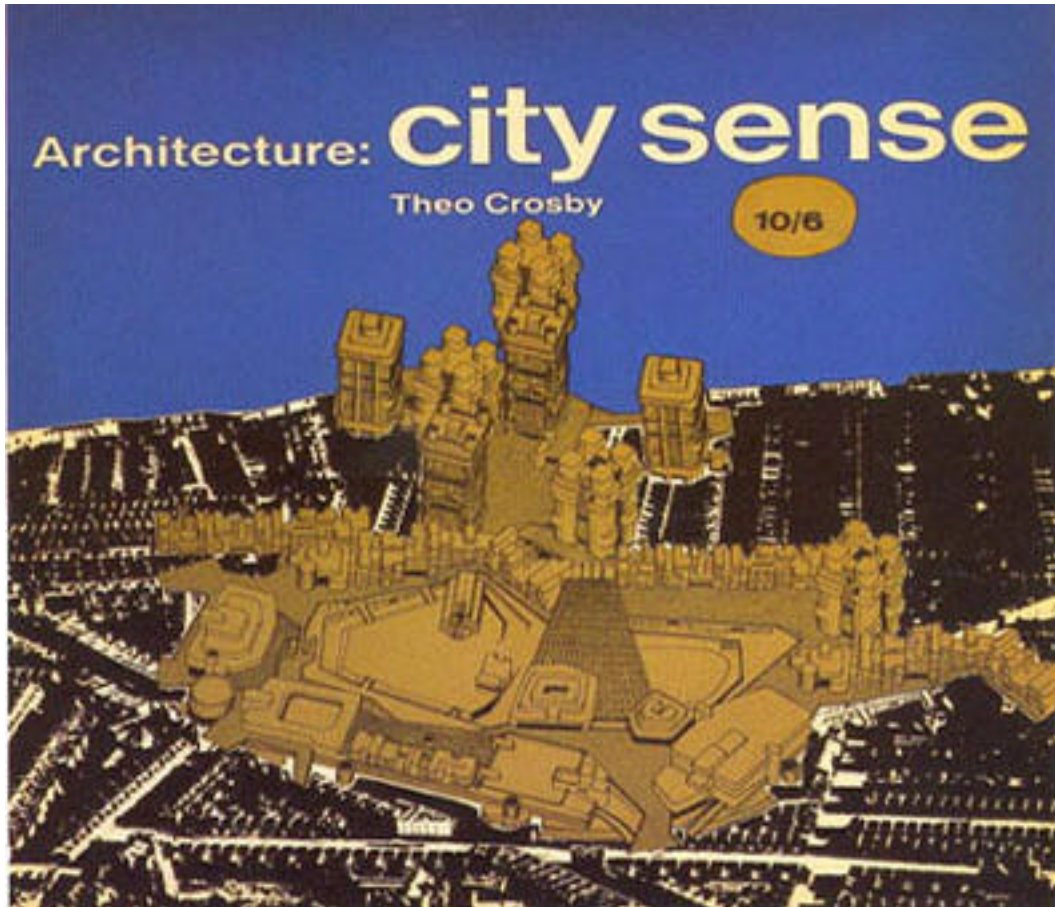
⁹⁶ C. P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge University Press, 1959.

⁹⁷ Expectativas que envolvem uma perspectiva determinista do ponto de vista da técnica, como fica claro na polêmica com Ernesto Nathan Rogers, lançada pelo artigo de Banham contra o Neo-liberty, ou sobre “o problema das alternativas ao estilo Bauhaus”; para Banham estas deveriam necessariamente seguir em estreita sintonia como o zeitgeist, entendendo-se as vanguardas sempre como divisor de águas, como ponto de não retorno. Ver Reyner Banham, Neoliberty, The Italian Retreat from Modern Architecture, *The Architectural Review*, abril de 1959, pp. 321-235; resposta de Rogers em L’evoluzione dell’Architettura. Risposta al custode dei frigidaire. *Casabella-continuità*, junho de 1959.

⁹⁸ Reyner Banham, The Great Gizmo, *Industrial Design*, setembro de 1967, pp. 48-59; A Home is Not a House, *Art in America*, abril de 1965, pp. 70-79. (Reproduzidos em: *A Critic Writes*, op. cit., pp. 109-118; *Design by Choice*, op. cit., pp. 56-60.)

⁹⁹ Peter Cook, *Unbuilt England*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁰ Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Londres, Architectural Press, 1969; *Megastructure. Urban futures of the recent past*. Londres, Thames and Hudson, 1976.



1. Capa do livro de Theo Crosby, *Architecture: City Sense*, 1965, com o desenho de Ron Herron para o Fulham Study, Taylor Woodrow Design Group, 1963.



2. Apartamentos pré-fabricados em Woolwich, Londres, e base de lançamento; duas ilustrações em uma mesma página de *City Sense*, com a seguinte legenda: “Comparada aos foguetes, a tecnologia da construção permanece incrivelmente primitiva.” (T. Crosby, *Architecture: City Sense*, Londres, Studio Vista, 1965, p. 8.)

1.1.3. Um referencial teórico para uma arquitetura como produto de consumo e do consumidor

“Pois enquanto o trabalho se distribui, cada homem tem uma esfera particular e exclusiva de que não pode escapar. - É caçador, pescador, pastor ou crítico - e dever seguir sendo, se não quer perder seu meio de vida; entretanto em uma sociedade comunista, na qual ninguém tem uma esfera exclusiva de atividade, mas sim cada um pode aperfeiçoar-se no ramo que deseja, a sociedade regula a produção geral e faz assim possível que cada um faça uma coisa hoje e outra amanhã; caçar pela manhã, pescar à tarde, criticar depois da ceia como me agrada, sem converter-se jamais em caçador, pescador, pastor ou crítico.”

Karl Marx¹⁰¹

“Afluência, não pobreza, é o problema dos sessenta.” Theo Crosby, 1965¹⁰²

O conhecido texto de Warren Chalk, ‘Housing as a consumer product’, produzido em 1966,¹⁰³ constitui tanto um manifesto em favor de uma arquitetura como *produto de consumo* - como o carro ou a geladeira -, quanto a defesa de uma arquitetura como *produto do consumidor*, no sentido de convocar a ampliação da participação do indivíduo na organização de seu espaço de vida. O texto é uma espécie de justificação para o trabalho de Archigram entre 1962-66, em que Chalk se defende das críticas sofridas com base em um de seus argumentos mais arraigados: tecnologia e industrialização não precisavam ser incompatíveis com a expressão individual, ao contrário, deveriam estar implicadas nos modos pelos quais as pessoas poderiam “ser liberadas das restrições sobre elas impostas pela atual situação caótica, na casa, no trabalho e em todo o ambiente construído”.¹⁰⁴

Nesse sentido, o argumento de Chalk era bastante simples, e baseava-se em dois pontos principais: a aceitação da lógica do sistema industrial de produção e consumo, e do benefício estendê-la ao campo da construção; e ao mesmo tempo, a expectativa de oferecer a cada indivíduo a possibilidade de expressar-se como tal em uma sociedade marcada pelo *grande número*, em um entorno cada vez mais homogêneo.

¹⁰¹ Karl Marx, Sobre el aficionado, tal como citado por David Riesman em *The Lonely Crowd*, 1951, como epígrafe do capítulo sobre a autonomia individual nas sociedades capitalistas, industriais e urbanas. Ver: D. Riesman, *La Muchedumbre Solitaria* (1951), Barcelona, Paidós Studio, 1981, p. 349.

¹⁰² Theo Crosby, *Architecture: City Sense*, Londres, Studio Vista, 1965, p. 20.

¹⁰³ Warren Chalk, Housing as a consumer product, *Arena*, Journal of the Architectural Association, 1966; reproduzido em *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, pp. 16-17. Uma versão ligeiramente ampliada pela incorporação de alguns parágrafos procedentes do texto da exposição *Living City* está em *Perspecta* 11, *The Yale Architectural Journal*, 1967, pp. 132-133 (versão traduzida ao espanhol como *La arquitectura como producto del consumidor*, *Cuadernos Summa*, Buenos Aires, Nueva Visión, maio de 1968, pp. 5-6).

¹⁰⁴ Chalk, Housing as a consumer product, em *Archigram*, op. cit., p. 16.

A questão para Chalk seria tratar de qualificar a quantidade, em um argumento identificado com a flexibilização do modelo fordista, mais que com uma contestação estrutural do capitalismo. E preferencialmente, lograr maneiras de envolver diretamente o indivíduo nessa operação:

“Em uma sociedade tecnológica mais gente irá jogar um papel ativo na determinação de seu entorno individual, na auto-determinação de uma forma de vida. Nós não podemos pretender retirar este direito fundamental de suas mãos e continuar tratando-os como imbecis do ponto de vista criativo e cultural. Devemos abordar isto por outro lado, de maneira positiva. As qualidades inerentes à produção em massa para uma sociedade orientada para o consumo são a repetição e a estandardização, mas partes podem ser trocadas ou intercambiadas dependendo das necessidades e preferências individuais, e dado um mercado mundial, isso seguiria sendo economicamente factível.”¹⁰⁵

É interessante notar um paralelismo entre estas colocações e certas reflexões internas à cultura econômica londrina ao longo dos anos sessenta. Embora Chalk não tivesse qualquer relação formal com este grupo, após a segunda guerra mundial, o centro teórico de uma nova reflexão sobre a organização do trabalho industrial - entenda-se crítica ao modelo fordista dos tempos controlados e divisão das tarefas, portanto à base do pós-fordismo - estava identificado com o Tavistock Institute of Technology de Londres, fundado em 1946. A escola de Tavistock rompe com a idéia de que “o indivíduo vigiado em seu posto de trabalho” é a pedra de toque de toda a organização fabril; ao contrário, reabilita e incentiva a idéia dos “pequenos grupos de trabalho autônomos” com base na teoria de que as novas tecnologias já não requerem tanto respostas a acontecimentos *determinados*, mas sim a circunstâncias cada vez mais *aleatórias*, e que nestas condições é exigido do trabalhador um nível muito maior de “iniciativa e autonomia”.¹⁰⁶

Embora Archigram não tenha caracterizado-se por contribuições diretas no plano teórico - justo ao contrário, seus méritos estariam muito mais em dar forma física a estas discussões através do desenho - naturalmente existe um marco teórico por trás deste trabalho. A partir do texto de Chalk, pretende-se recompor o referencial que, para Archigram, sustentava a investigação em torno à idéia de uma arquitetura concebida como artigo de consumo, tema levantado desde o magazine *Archigram* 3, o número temático sobre arquitetura descartável em que se tentava reconhecer a passagem de uma psicologia da escassez a uma psicologia da abundância, e as possíveis conseqüências dessa transformação para a arquitetura. Conforme argumentava o editorial de *Archigram* 3, esta mudança era um sinal dos tempos, e deveria ser aceita como algo em princípio positivo do ponto de vista econômico e social.

“Estamos cada vez mais familiarizados com a idéia de substituir uma peça de vestuário ano a ano, antes de esperar levá-la por muitos anos. Igualmente, a idéia de manter uma peça de mobiliário tempo bastante para passá-la a nossos filhos

¹⁰⁵ Chalk, op. cit., p. 17.

¹⁰⁶ Cf. Benjamin Coriat, *El Taller y el Cronómetro*, Madrid, Siglo XXI, 1993, pp. 161-163.

está convertendo-se em algo crescentemente ridículo. Nesse contexto não deveríamos surpreender-nos se estes artigos se desgastassem durante sua ‘esperada’ vida útil, antes que no tempo de sua vida útil tradicional. A atitude mental que aceita esta situação está insinuando-se em nossa sociedade segundo a disponibilidade de bens de consumo. Precisamos reconhecer isto como um sinal saudável, e no conjunto, positivo. Este é antes o resultado de uma sociedade de consumo sofisticada que de uma sociedade estagnada (e afinal, decadente).”¹⁰⁷

A experiência no Taylor Woodrow Design Group: o Fulham Study

Em parceria com Ron Herron e Dennis Crompton, Chalk havia estado anteriormente lidando com o tema da habitação coletiva através de participação em concursos, como Halesowen Housing (Chalk, Herron, 1959, segundo prêmio), Westminster Housing (Chalk, Herron, Crompton, Attemborough, Roberts e Curry, 1961), Liverpool University Halls of Residence (Chalk, Herron, Radwan, 1962), publicados no magazine *Archigram* 2. Mas seguramente o tema da moradia como algo que poderia vir a indentificar-se, do ponto de vista projetual, com os produtos de consumo industrializados emerge da experiência de Chalk e demais membros de Archigram como parte de uma equipe especial de desenho formada por Taylor Woodrow Constructions Company, sob a liderança de Theo Crosby:

“Warren Chalk começou a usar a palavra ‘cápsula’ em 1964. O grupo Archigram nesta época formava parte de Taylor Woodrow Design Group, sob Theo Crosby, e era hábito da companhia fomentar projetos experimentais. A noção de uma nova vivenda completamente pré-fabricada foi um destes projetos: a única restrição era que estas vivendas deveriam poder ser empilhadas em uma estrutura em torre.”¹⁰⁸

O envolvimento do grupo com Theo Crosby e a companhia Taylor Woodrow vinha de 1962, com o estudo para a remodelação de Euston Station, ambicioso projeto incluindo extensa área de lojas, escritórios e hotel. Este projeto, afinal não executado,¹⁰⁹ iniciou uma cooperação que seria fundamental para que Archigram chegasse a estabelecer algumas pautas comuns de investigação, e reforçasse o hábito da fertilização cruzada entre os projetos individuais. Uma situação clássica seria a competição interna em 1963 para o desenho de equipamentos para a próxima Feira Mundial de Montreal, explorando a torre de concreto para televisão produzida pela companhia, que sem dúvida constituiu um ensaio formal para a *Plug-in City* de 1964.

Mas com relação ao tema da vivenda e a posição que mantém Chalk no artigo de 1966, interessa destacar desta fase especialmente o Fulham Study, informe elaborado para o Ministry of Housing britânico e projeto de recuperação para áreas em declínio

¹⁰⁷ Peter Cook, Editorial, Magazine *Archigram*, n. 3, 1963.

¹⁰⁸ *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, p. 44.

¹⁰⁹ The Euston Story, *Architectural Design*, junho de 1966, p. 267. Da equipe também faziam parte Robin Middleton, Brian Richards, Frank Linden e Alex Pike.

na cidade de Londres, no caso o bairro Fulham.¹¹⁰ O Fulham Study, iniciado em 1962, supunha uma investigação direta sobre o problema da habitação coletiva centrada na possibilidade de empregar grandes elementos industrializados, e assim mesmo, manter uma alta diversidade nos tipos de acomodação. Outro ponto seria o investimento nas circulações pedestres e no movimento como elementos estruturadores da composição e recursos estratégicos para a revitalização urbana. Uma das alternativas desenvolvidas previa a definição de um sistema de ruas interiores no nível do segundo piso edificado, estendendo-se por toda área a recuperar.

Nesse aspecto, o esquema devia muito ao projeto dos Smithsons para o concurso de vivendas em Golden Lane (1952), e a sua proposta para a Universidade de Sheffield (também concurso, 1953). Os Smithsons tomavam a idéia de “rua interior” que Le Corbusier havia proposto na Unité de Marsella (1946) e estendiam o conceito, convertendo o tema da comunicação pedestre em rasgo gerador do projeto. Em Golden Lane, lançavam mão da separação entre trânsito veicular e trânsito pedestre propondo três ruas elevadas, que denominavam “plataformas” e que deveriam concentrar o movimento e a atividade social. No projeto para a Universidade de Sheffield, a articulação entre os blocos existentes, o edifício proposto e a cidade depende de uma passarela de conexão concebida como espaço de “fluxo contínuo”, ou “aqueduto de pessoas”.¹¹¹

Esta ênfase no movimento como estruturador da composição voltou a interessar aos Smithsons no projeto para o concurso Berlim Hauptstadt (1957), baseado na sobreposição entre a rede veicular ortogonal existente e um novo sistema de circulação pedestre desenhado como uma sequência de plataformas de tamanho variável. A idéia básica para os Smithsons seria refletir a irregularidade e a indeterminação do fluxo pedestre no desenho, em oposição à linearidade do fluxo veicular. Esta solução havia inspirado a intervenção de Chalk, Herron e Crompton no South Bank em 1962, com o projeto para o Queen Elizabeth Hall realizado pelos três dentro da seção de arquitetura do London County Council.¹¹²

A aceitação de um certo grau de indeterminação, engendrando o que os Smithsons chamaram uma ‘anti-geometria’,¹¹³ é algo importante para Chalk: “[no esquema do South Bank] o conceito básico original era produzir um monte anônimo, subserviente a uma série de caminhos pedestres, uma espécie de Mappin Terrace para pessoas em vez de cabras.”¹¹⁴

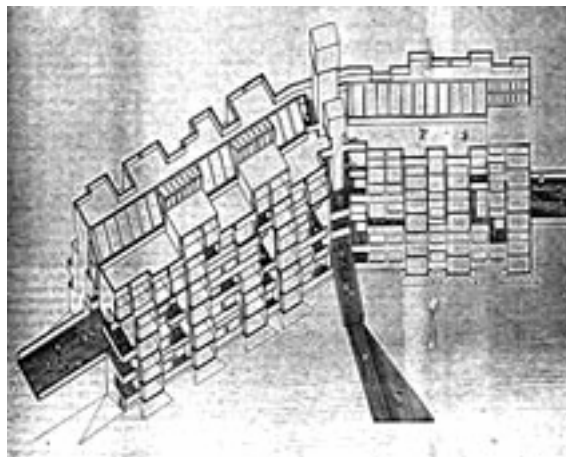
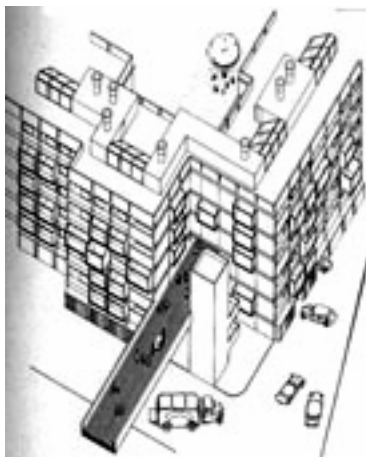
¹¹⁰ Fulham Study: proposals for urban renewal in twilight areas, 1963.

¹¹¹ *Alison+ Peter Smithson*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 34; p. 42.

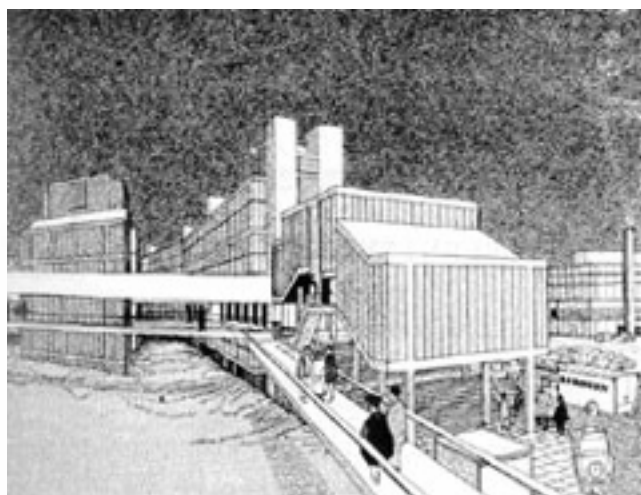
¹¹² Queen Elizabeth Hall, LCC, 1960-1962. Conforme o protocolo municipal, os créditos pertencem a Hubert Bennet (Architect to the Council) e Norman Engelback (Group Leader), embora Herron, Chalk e Crompton estivessem encarregados do projeto.

¹¹³ *Alison+Peter Smithson*, op. cit. p. 66.

¹¹⁴ Chalk, op. cit., p. 16.



3. Fulham Study, Taylor Woodrow Design Group, 1962-63.



4. Alison e Peter Smithson, Concurso para Universidade de Sheffield, 1953.



5. Chalk, Herron e Crompton (LCC), Queen Elisabeth Hall, South Bank, 1960-1962.



6. Alison e Peter Smithson, Golden Lane. Colagem, 1952.

A idéia de uma arquitetura mais anônima e subordinada aos movimentos das pessoas, perseguida no esquema do South Bank, é sem dúvida um dos pontos prévios ao discurso que arma Chalk em favor de uma arquitetura como *produto do consumidor*.

Porém, mais que isso, o Fulham Study estava apoiado sobre uma base teórica e sociológica concreta, tal como se depreende do livro *Architecture: City Sense* que Theo Crosby publicou em 1965 justamente tendo como *background* este estudo.¹¹⁵ Como visto, Crosby havia estado ligado ao Independent Group e aos Smithsons.¹¹⁶ O livro assumia as aportações destes em sua contestação ao urbanismo funcionalista, e somava outras referências: quiçá onde os Smithsons estavam mais interessados em identidade e lugar,¹¹⁷ essas outras referências talvez levassem a colocar maior ênfase no tema da flexibilidade e da acessibilidade.

City Sense tratava do problema do incremento populacional, da perda de poder dos centros históricos para manter a coesão e o significado da cidade como um todo, da necessidade de repensar os antigos “ideais da vida suburbana” e fraguá-los em novos esquemas que aceitassem a máquina, a produção em massa, a comunicação em massa, mas que sobretudo potencializassem a *participação* em massa. Assumindo a influência de Jane Jacobs,¹¹⁸ incorpora-se a crítica ao urbanismo funcionalista, à separação de funções postulada pela Carta de Atenas como artilúgio simplificador, e fundamento para um urbanismo dirigido unicamente à questão quantitativa e higiênica, ou seja, substituir os cortiços por dignas habitações burguesas.

Entretanto, do ponto de vista de Crosby - que é também a perspectiva otimista do estado protetor dos “anos gloriosos” -, esta não era mais a única questão: “No futuro o problema não serão os *slums* e a pobreza, mas a expansão dos subúrbios e a afluência sem propósito”.¹¹⁹ E o que escreve Crosby ao final de *City Sense* poderia servir de fundo para as colocações de Chalk em 1966:

“Uma sociedade só pode sustentar o implemento tecnológico e altas aspirações materiais se usa o seu lazer criativamente. Do jogo vem a urgência criativa; do intercuro social vem a preocupação social. E é com isso que tem que ver a cidade.”¹²⁰

¹¹⁵ Theo Crosby, op. cit., p. 96.

¹¹⁶ Como editor da *Architectural Design*, com Monica Pidgeon, Crosby publicou regularmente os escritos dos Smithsons durante os anos cinquenta.

¹¹⁷ Golden Lane foi apresentado pelos Smithsons no CIAM IX, em Aix-en-Provence, 1953, com o texto *Urban Re-identification* que esclarece esta posição; ver também ‘Identity, Association, Cluster, Mobility’, o manifesto que assinavam como Team X, apresentado no CIAM X em Dubrovnik, 1956 (a partir do qual se dissolve o CIAM). Os Smithsons reuniram suas colocações em *Urban Structuring*, Londres, Studio Vista, 1967.

¹¹⁸ A influência de Jane Jacobs será comentada mais detalhadamente no capítulo seguinte.

¹¹⁹ Crosby, op. cit., p. 1; pp. 19-20.

¹²⁰ Idem, p. 94.

Sobretudo, indicam-se influências representativas deste momento em que tendem a borrar-se um pouco as fronteiras entre arquitetura, planejamento e sociologia. As referências teóricas para o Fulham Study e para *City Sense* demonstram a penetração em Inglaterra de textos de autores americanos dos anos cinquenta, de formato popular e de comentário social e econômico, tais como *The Lonely Crowd* (David Riesman, 1950), *The Power Elite* (Wright Mills, 1956), *The Affluent Society* (J. K. Galbraith, 1958), *The Organization Man* (William Whyte Jr., 1956), *The Public Happiness* (texto pouco mais recente do acessor cultural de Kennedy, August Heckscher publicado em Inglaterra em 1962), que levantavam o problema da autonomia individual frente a um estado protetor e à hegemonia da sociedade de massa.¹²¹

O ‘mal estar’ da afluência

Os problemas principais que levanta Chalk - consumo e participação - podem ser situados com relação a este contexto intelectual: estes seriam problemas típicos do pensamento liberal dos anos cinquenta, que sem invalidar a ordem capitalista, começava a expor algumas de suas fissuras e contribuir para um retrato menos unidimensional da sociedade da afluência, combatendo alguns de seus mitos principais. A postura de Chalk parece bastante identificada com esse tipo de criticismo popular dos anos cinquenta, por exemplo os best-sellers de Riesman, Galbraith e Whyte (esse último literalmente citado em outro artigo de Chalk),¹²² que identificam o conformismo, a burocratização e a homogeneização como conseqüências negativas do estado do bem estar, e a expectativa de romper essa situação através de mais participação.

Para Chalk, o arquiteto poderia ser uma espécie de *planificador do jogo* (termo de Riesman), ou seja, alguém que poderia contribuir para “liberar”¹²³ o indivíduo das restrições impostas pela ordem capitalista, mas sem questionar as bases dessa ordem, ao contrário do que faria uma crítica radical (por exemplo, Marcuse em *The One-Dimensional Man*, para colocar um texto significativo nos anos sessenta).

Mas antes de tudo valeria a pena examinar um pouco o que era esta tão comentada *afluência* - e entre mito e realidade, como era afinal percebida e assimilada. Daniel Bell, a princípios dos anos setenta, comentou esta percepção do ponto de vista dos observadores sociais:

“Para uma série de escritores (...), a idéia de uma sociedade pós-industrial se equipara com uma sociedade de pós-escassez. David Riesman, quando utilizou

¹²¹ Para uma boa problematização da sociologia popular americana dos anos cinquenta ver: Daniel Horowitz, *Social Criticism in an Age of Conformity and Anxiety*, em *American Social Classes in the 1950s, Selections from Vance Packard's The Status Seekers*, Boston, Bedford Books, 1995; Todd Gittlin, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Books, 1993, Parte 1, *Affluence and undertow*, pp. 11-77.

¹²² Warren Chalk, *Slightly below the knee*. *Architectural Design*, junho de 1966, pp. 274-275.

¹²³ Warren Chalk, *Housing as a consumer product*, em *Archigram*, op. cit., p. 16.

por primeira vez o termo pós-industrial em 1958, pensava em uma ‘sociedade do ócio’ e nos problemas que poderiam surgir quando, por primeira vez na história humana, muitas pessoas tivessem que enfrentar-se ao uso do tempo de ócio, em lugar da tarefa penosa do trabalho. Escritores anarquistas como Paul Goodman e Murray Bookchin imaginam a sociedade da pós-escassez como uma sociedade que liberou os homens da dependência das coisas materiais e que proporciona, portanto, a base de uma relação ‘livre’ com, em lugar da *dependência de*, com respeito à natureza. A eliminação da escassez, como condição para abolir toda competitividade e rivalidade, tem sido o princípio axial de todo o pensamento utópico.”¹²⁴

Sem deixar de lado que o primeiro grande mito em questão era a eliminação completa da pobreza - como salienta Galbraith logo de início em *The Affluent Society*, cujo título era em si mesmo uma ironia mal compreendida -, em termos absolutos, o nível de vida nos países industrializados da Europa ocidental, pouco tempo depois da segunda guerra, era mais elevado do que nunca, e mesmo na derrotada Alemanha.¹²⁵ Um dos pontos importantes seria portanto esta sensação de superação da escassez, e distanciamento com relação ao velho raciocínio malthusiano de que o mundo viveria sempre de alguma maneira à beira da pobreza, já que a mais alimento se corresponderia sempre maior incremento populacional, e em consequência outra vez escassez.¹²⁶

Produtividade, desigualdade e insegurança haviam sido até então os problemas básicos com que lidava a economia.¹²⁷ A técnica evidentemente contribuiu para solucionar o primeiro de uma forma sem precedentes. Keynes ofereceu uma resposta nova ao último a partir da observação da crise provocada pela grande depressão de trinta, preconizando como remédio a entrada do Estado como regulador da demanda através da política salarial e da segurança social. Na receita de Keynes, entre “poupar ou gastar”,¹²⁸ o segundo. Quanto à diminuição da desigualdade, contava-se com que seria, até certo ponto, subproduto do estado do bem estar. Como já se havia dado conta Ford, a produção em massa necessitava alguma distribuição de poder aquisitivo em forma de salário para garantir a norma de consumo. Nesse contexto, Galbraith explica a produtividade como ideologia central no âmbito do pensamento econômico em escala mundial, e base da liturgia dos negócios na qual “só os que produzem podem ser fortes,

¹²⁴ Daniel Bell, *El Advenimiento de la sociedad post-industrial*. (1973) Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 525. Grifo meu.

¹²⁵ John Kenneth Galbraith, *La Sociedad Opulenta (The Affluent Society)*, 1958). Barcelona, Ariel, 1969, p. 59.

¹²⁶ Thomas Malthus, *Ensaio sobre o princípio da população*, 1798. Teses tipicamente pré-capitalistas, mas de influência profunda e persistente, em que pese a inaplicabilidade das mesmas para a época capitalista. Ver Angus Maddison, *Historia del desarrollo capitalista*. Barcelona, Ariel, 1998, pp. 15-18.

¹²⁷ Galbraith, op. cit., p. 106.

¹²⁸ Título de ensaio de Keynes sobre a crise amplamente citado em Coriat, op. cit., pp. 95-97.

só os fortes podem ser livres, a produção fêz da América o que é.”¹²⁹

Isso posto, o mito da produtividade pode explicar porque a terceira edição do magazine *Archigram* equacionava progresso com consumo, e considerava o contrário disto como estagnação. Mas então por que a afluência poderia converter-se ela mesma em problema, como apontava Crosby, e por que Chalk crê necessário *liberar* os indivíduos?

Quando Chalk dizia em 1966 que “buscamos informação profética no mundo da ficção científica” se referia evidentemente a um imaginário em concreto, vindo das revistas de quadrinhos, preferentemente americanas, e dos sucessos da corrida espacial travada durante a guerra fria, repertório ao que logo se prestará maior atenção ao tratar o tema da cápsula. Mas existiam outras relações menos explícitas. Quiçá o terreno da ficção científica, ou da novela negra dos cinquenta e dos sessenta seja onde mais facilmente se possa fazer emergir essa idéia de um certo *mal estar da afluência*, dentro do estado do *bem estar*, que normalmente se traduz em uma polaridade entre indivíduo e sistema social, em que o segundo atua como restrição à autonomia do primeiro.

E embora esses temas tenham larga tradição na fantasia científica, não há que pensar necessariamente em Orwel e suas metáforas do totalitarismo; esse mal estar pode dever-se a algo bastante mais sutil. Tem relação com aquela ficção em que o homem aparece liberado de toda restrição pela técnica, mas ao mesmo tempo infantilizado por um aparato social protetor. Essa é a imagem de Billy Pilgrim (personagem de Vonnegut em *Slaughterhouse-five*) protegido e alimentado sob uma cúpula geodésica fullleriana, formando o casal de humanos observado permanentemente por cidadãos de um planeta longínquo. Essa é também a imagem que constrói Arthur Clarke de um futuro distante da humanidade em *Childhood's End*, mas que poderia aplicar-se às expectativas ideais de um estado do bem estar administrativo e neutro que corresponde ao capitalismo avançado:

“A semana de trabalho média estava agora pelas vinte horas - mas estas vinte horas não eram nenhuma sinecura. Havia pouco trabalho rotineiro, de natureza mecânica. A mente humana era muito valiosa para ser desperdiçada em tarefas que uns poucos milhares de transistores, algumas células foto-elétricas, e um metro cúbico de circuitos impressos poderiam realizar. Havia fábricas que funcionavam por semanas sem a inspeção de um único ser humano. Os homens eram necessários para solucionar problemas, tomar decisões, planejar novos empreendimentos. Os robôs faziam o resto. A existência de tanto lazer haveria criado tremendos problemas um século antes. (...) A maioria das pessoas tinha duas casas, em partes distantes do mundo. Agora que a região polar havia sido aberta, uma fração considerável da raça humana oscilava entre Ártico e Antártico em intervalos de seis meses, buscando o longo e sem noite verão polar. Outros haviam penetrado desertos, subido montanhas, ou mesmo descido aos oceanos. Não havia lugar do planeta em que a ciência e a tecnologia não pudessem prover alguém de uma casa confortável... (...) Entre todas as distrações e diversões de

¹²⁹ Galbraith, op. cit., p. 179.

um planeta que agora parecia bem a caminho de transformar-se em um vasto *playground*, havia alguns que ainda encontravam tempo para repetir uma antiga e nunca-respondida questão: ‘*Para onde vamos daqui?*’¹³⁰

E quando recentemente Michael Webb escreve um prefácio à reedição do livro de Archigram (1999), comentando desde uma perspectiva dos anos noventa estes desenhos seus e do resto do grupo produzidos nos anos sessenta, indica-nos também esse tipo de relação com o mundo da ficção científica:

“Deixem-nos agora penetrar o mundo representado nestes desenhos [de Archigram]: figuras sugestivas de homens e mulheres jovens, saudáveis e fortes - mais mulheres, devo dizer - haviam sido recortadas de revistas e coladas na superfície. Há neles uma qualidade bovina. Recordam algo dos Eloi em *The Time Machine* de H.G.Wells. São todos felizes, saudáveis, e tem seguro-saúde concedido por um governo Trabalhista beneficente, se bem que - como posso colocar isto -, nos últimos anos estejam começando a parecer um pouco desmaiados, até com icterícia. Provavelmente não trabalham mais que uma semana de três dias e estão indubitavelmente ‘*with it*’; uma estranha frase dos sessenta que quando usada hoje indica ser quem fala qualquer coisa menos isso.”¹³¹

Na visão de Wells em *Time Machine* (1895) os Eloi, as pequenas criaturas do futuro, são uma raça gentil e delicada, de aparência e comportamento infantil, habitando uma cidade em completa decadência. Mas o “crepúsculo da humanidade”¹³² não se deve a uma natureza destruída, os Eloi tem frutos e flores à sua disposição como em um paraíso natural, mas a um mundo humano destroçado que eles são geneticamente incompetentes para reconstruir. Vivem na superfície ameaçados pela raça trabalhadora e faminta que habita os subterrâneos; raça que os Eloi não vêem, ou melhor, que nunca quiseram ver.

Essa mistura de “satisfação e incomodidade”¹³³ caracteriza a postura dos intelectuais liberais dos cinquenta na tradição anglo-americana, como Galbraith, White e Riesman. Dos problemas dos trinta, pressão social e crise econômica, se passa a uma outra agenda de questões, mais relacionada à uniformidade, impersonalidade e manipulação da cultura de massas, ao trabalho monótono, ao subúrbio homogêneo, ao tédio burocrático. Esta “era do homem comum”¹³⁴ aparece bastante comentada em textos como *Growing Up Absurd*, de Paul Goodman, *Organisation man* de Whyte (mais popular), *The Public Happiness* de Hecksher, e mesmo em novelas como *The Man in the Gray Flannel Suit*, de Sloan Wilson. A ameaça à autonomia individual como um dividendo do *novo estado industrial* é o que se compreende das colocações de

¹³⁰ Arthur Clark, *Childhood's End* (1954), Londres, Pan Books, 1961, p. 96-98.

¹³¹ Michael Webb, *Boys at Heart*, Archigram, New York, Princeton Architectural Press, 1999, p. 2.

¹³² H. G. Wells, *The Time Machine*, (1895), Londres, Longman, 1954, capítulo sexto, *The sunset of mankind*.

¹³³ Daniel Horowitz, op. cit., p. 7.

¹³⁴ August Hecksher, *The Public Happiness*, Londres, Hutchinson of London, 1962, p. 20.

Galbraith:

“Em outros tempos se imaginava que o sistema econômico suministrava ao homem os artefatos dos quais se havia rodeado em resposta a seus desejos primários e soberanos. Esta fonte de motivação econômica é todavia celebrada nos ritos formais do sistema. Mas, como vimos até a saciedade, ainda que o sistema se acomode aos desejos do homem, também acomoda o homem a suas necessidades, e o faz cada vez mais amplamente. E não tem mais remédio que fazê-lo. Esta acomodação não é mera habilidade de agente de vendas. É algo profundamente orgânico. A tecnologia adiantada e o uso de capitais volumosos não pode subordinar-se ao fluxo e refluxo da demanda de mercado. Exigem planificação; e a essência da planificação consiste em que o comportamento público se faça previsível, *esteja sujeito a controle.*” (...) “Se tem também a questão da situação do indivíduo neste sistema, um sistema que requer, na produção e no consumo, a supressão da individualidade. Dada nossa adesão à soberania e à santidade da pessoa, por que meios, se os há, pode salvar-se a personalidade humana?”¹³⁵

Nestes anos de guerra fria, um dos problemas desse pensamento liberal seria equacionar essa ideologia do individualismo e da liberdade de eleição com um sistema capitalista que prospera graças a um alto grau de racionalização e controle, tão onipresente quanto o estado comunista totalitário, que supostamente seria seu reverso, do outro lado da cortina de ferro. Onde uma crítica radical partiria do ponto de vista que este sistema é em si inaceitável, os liberais se obstinavam em saídas internas: através do espaço público e da arte, como no caso de Hecksher; ou através do âmbito doméstico, como no caso de Riesman.

A construção da autonomia através do jogo

A saída de Chalk seria justamente uma hipotética fusão entre dois conceitos - uma arquitetura que fosse um *produto de consumo*, mas que fosse ao mesmo tempo um *produto do consumidor* - e que, eventualmente, poderia devolver ao indivíduo um certo grau de controle sobre o seu ambiente de vida e seu comportamento, ainda que implicando, por parte do arquiteto, uma forma de participação profissional um pouco diversa da tradicional.

“Se acudimos ao verso das páginas da imprensa popular encontramos anúncios de ampliações de sala de estar ou *kits* instantâneos de garagem do tipo faça-você-mesmo. Vamos aceitar isto, não podemos mais dar as costas ao duro fato de que todos em uma comunidade possuem instintos criativos latentes e que nosso rol será eventualmente dirigir estes instintos em alguma forma tangível e aceitável. O abismo atual entre as pessoas, entre a comunidade e o designer pode ser

¹³⁵ John Kenneth Galbraith, *El Nuevo Estado Industrial*, Barcelona, Ariel, 1967, pp. 347-348.

eventualmente salvado pelo intercambiável *kit* de partes faça-você-mesmo.”¹³⁶

Aqui apontam duas idéias importantes para todo o grupo: *controle* e *jogo*, que fazem sentido quando interpretadas em conjunto, e que são importantes para explicar a série de projetos que Archigram desenvolve a partir do tema da cápsula, de *Plug-in City* de Peter Cook a *Control and Choice* (1967) e *Living 1990* (1967), que são projetos de grupo. A primeira delas, *controle*, está relacionada ao rol do conceito *emancipação* nos projetos de Archigram. A arquitetura como *produto do consumidor*, ou seja, que pressupõe o envolvimento direto desse consumidor na “determinação de seu entorno individual e na auto-determinação de uma forma de vida”, nas palavras de Chalk, que pretende portanto ampliar as possibilidades de controle individual sobre o ambiente, está identificada com este conceito.

Emancipação seria uma das oito noções estratégicas para o trabalho de Archigram, que aparecem explicadas no magazine *Archigram* número 8, através de uma espécie de dicionário de termos relacionados aos princípios que vinham sustentando o trabalho do grupo. A cada entrada, se especificava um ‘uso Archigram’ a partir da definição corrente segundo o inglês do dicionário Oxford. Para ‘emancipação’, se o dicionário trazia “liberar, especialmente da escravidão...de restrições morais ou intelectuais”, o significado do termo para Archigram “seguia diretamente a este com referência particular ao uso das edificações por parte das pessoas”;¹³⁷ e mais adiante se complementava:

“Para os arquitetos a questão é: os edifícios colaboram para a emancipação das pessoas em seu interior? Ou eles estorvam porque solidificam o modo de vida preferido pelo arquiteto? É agora razoável tratar os edifícios como produtos de consumo, e a justificação real dos produtos de consumo é que estes são a expressão direta da liberdade de escolha.”¹³⁸

Uma crítica radicalmente anti-capitalista diria que esse discurso equaliza liberdade com liberdade para consumir, já a única escolha possível numa sociedade capitalista seria entre um produto e outro; entretanto esta obsessão de Archigram em torno à auto-determinação, emancipação e controle também demonstram a influência de certos termos e parâmetros manejados pela crítica mais radical dos sessenta, como a que fazia Marcuse em *One-dimensional Man*. Dizia Marcuse:

“Tal Estado (do bem estar) parece capaz de elevar o nível da vida administrada, capacidade inerente a todas as sociedades industriais avançadas onde o aparato técnico dinâmico - estabelecido como poder separado que atua sobre e por cima dos indivíduos - depende para seu funcionamento do desenvolvimento e expansão intensificada da produtividade. (...) Sem dúvida, apesar de toda a sua racionalidade, o Estado do bem estar é um Estado sem liberdade, porque sua administração total é uma sistemática restrição de: a) tempo livre ‘tecnicamente’ disponível; b) quantidade e qualidade dos bens e serviços

¹³⁶ Chalk, op. cit., p. 17.

¹³⁷ Editorial, Emancipation, Magazine *Archigram* n. 8, abril de 1968.

¹³⁸ Idem.

‘tecnicamente’ disponíveis para as necessidades vitais individuais; c) a inteligência (consciente e inconsciente) capaz de aprender e realizar as possibilidades de auto-determinação. (...) Enquanto este sistema prevalece, reduz o valor de uso da liberdade; não há razão para insistir na auto-determinação, se a vida administrada é a vida mais cômoda e inclusive a ‘boa vida’.¹³⁹

Nesse contexto Marcuse faz uma distinção entre tempo livre e tempo de ócio: “o último existe na sociedade industrial avançada, mas não é livre na medida em que é administrado pelos negócios e pela política”.¹⁴⁰ Essa é uma questão que Riesman já havia colocado em 1950, na última parte de *The Lonely Crowd*. A interpretação de Riesman para o problema do lazer, e principalmente *seu entendimento do jogo na sociedade industrial avançada* pode servir para uma aproximação a este tema no trabalho de Archigram, entendendo-se esta como a segunda noção chave por trás do texto de Chalk.

As análises de Riesman tomam como ponto de partida o homem americano, mas logo se adverte que se trata de fato de um homem contemporâneo, sujeito a tendências internacionais tais como capitalismo, industrialização e urbanização. Riesman ao mesmo tempo foi um autor que abordou precocemente, do ponto de vista do comentário social, essa passagem da psicologia da escassez à psicologia da abundância. A primeira era característica do período de acumulação do capitalismo, a segunda envolve necessariamente alguma forma de desperdício através de ócio e consumo: “a menos que as pessoas desejem destruir esse superávit na guerra, o que também exige forte capital, devem aprender a consumir e desfrutar daqueles serviços que são custosos em termos de força humana, mas não de capital: poesia e filosofia, por exemplo.”¹⁴¹

Segundo Riesman, esse *ócio necessário*, integrado à estrutura social do bem estar, colocava problemas historicamente novos. A superação da necessidade malthusiana implica um grau maior de flexibilidade na estruturação do campo de trabalho: objetivamente, a nova situação permite reduzir as horas dedicadas ao trabalho e, subjetivamente, leva à diminuição do interesse pelo trabalho, e a inversão deste interesse em não-trabalho.¹⁴² Assim, o jogo poderia emergir como uma esfera em que o homem recuperaria a autonomia e resgataria seu caráter individual perante uma vasta demanda de papéis sociais pré-estabelecidos.

Contudo existiam obstáculos à construção dessa autonomia através do jogo. Em princípio, Riesman comenta quão pouco se sabia então sobre o jogo; de fato, havia o texto pioneiro do holandês Johan Huizinga, *Homo Ludens*, como um estudo dos

¹³⁹ Herbert Marcuse, *El Hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología en la sociedad industrial avanzada (One-dimensional Man, 1964)*. Barcelona, Ariel, 1987, pp. 79-80.

¹⁴⁰ Marcuse, op. cit., p. 79.

¹⁴¹ David Riesman, *La Muchedumbre solitaria (The Lonely Crowd, 1950)*. Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1981, pp. 33-35.

¹⁴² Riesman, op. cit., p. 323.

elementos lúdicos nas culturas humanas, traduzido ao inglês ao final dos anos quarenta, mas em geral todas as definições culturais davam prioridade ao trabalho.¹⁴³ E, afinal, Riesman pergunta-se até que ponto é ou não positivo revelar esse “indivíduo que joga”:

“É sensato conduzir a investigação do jogo quando esta pode conduzir a uma maior interferência pública e sistemática em uma área que idealmente merece intimidade e ausência de sistema? Quiçá uma conspiração do silêncio sobre o tempo livre e o jogo constitua sua melhor proteção.”¹⁴⁴

Ao entender o consumo (tanto de objetos como da cultura de massa - cinema, música, literatura popular, quadrinhos) como novo identificador social, mas também como atividade que coloca o indivíduo em contato com uma ampla gama de oportunidades antes impensável, Riesman encontra aí um terreno não totalmente definido no qual, no interior destes conservadores anos cinquenta, poderia o indivíduo encontrar possibilidades de liberalização com relação aos “grupos de veto”, para quem a atividade de consumir é cultural se, e somente se, “educa o público nas virtudes piedosas que o lar e a escola não lograram inculcar-lhe.”¹⁴⁵ Para mover-se neste terreno, em uma sociedade urbana e especializada, o indivíduo estaria exigindo a participação de “conselheiros”, ainda que estes ofereçam este serviço como parte de outra transação. O exemplo que usa Riesman é justamente o caso do arquiteto, da organização de interiores à planificação urbana:

“O decorador de interiores, por exemplo, parece pertencer à primeira vista a um grupo ocupacional distinto do correspondente ao indivíduo que entretém turistas em uma excursão ao faroeste. Sem dúvida, quase todos os clientes do decorador de interiores podem buscar tão somente o desenho adequado para um arranjo notável. Porém, além destas funções, pode haver um campo no qual se recorre ao decorador de interiores para uma reorganização doméstica mais básica, que facilite uma vida de ócio mais cômoda, mais ‘colorida’, literal e figuradamente. A venda do serviço decorativo pode ocultar a venda deste significativo elemento intangível. (...) O arquiteto - e atrás dele o planejador urbano - reúne oportunidades de jogo que de outra maneira permaneceriam subdivididas entre uma vintena de especialistas.”¹⁴⁶

Ainda que esta planificação do jogo possar estar retirando-lhe a espontaneidade, a eficácia destes conselheiros estaria medida em função de sua acessibilidade e capacidade para “estimular, e inclusive provocar, um jogo mais imaginativo na pessoa ‘dirigida pelos outros’ [segundo Riesman, indivíduo urbano na sociedade industrial avançada] ao ajudá-la a compreender quão importante resulta o jogo para lograr o desenvolvimento de

¹⁴³ Johan Huizinga, *Homo Ludens* (original holandês de 1938), Madrid, Alianza, 1995. Primeira tradução inglesa em 1949.

¹⁴⁴ Riesman, op. cit., p. 338.

¹⁴⁵ Idem, p. 356.

¹⁴⁶ Idem, p. 366.

sua autonomia.”¹⁴⁷ Essas colocações parecem encontrar eco no texto de Chalk, e também em palavras quase contemporâneas de Cook (1967) sobre a trajetória de Archigram:

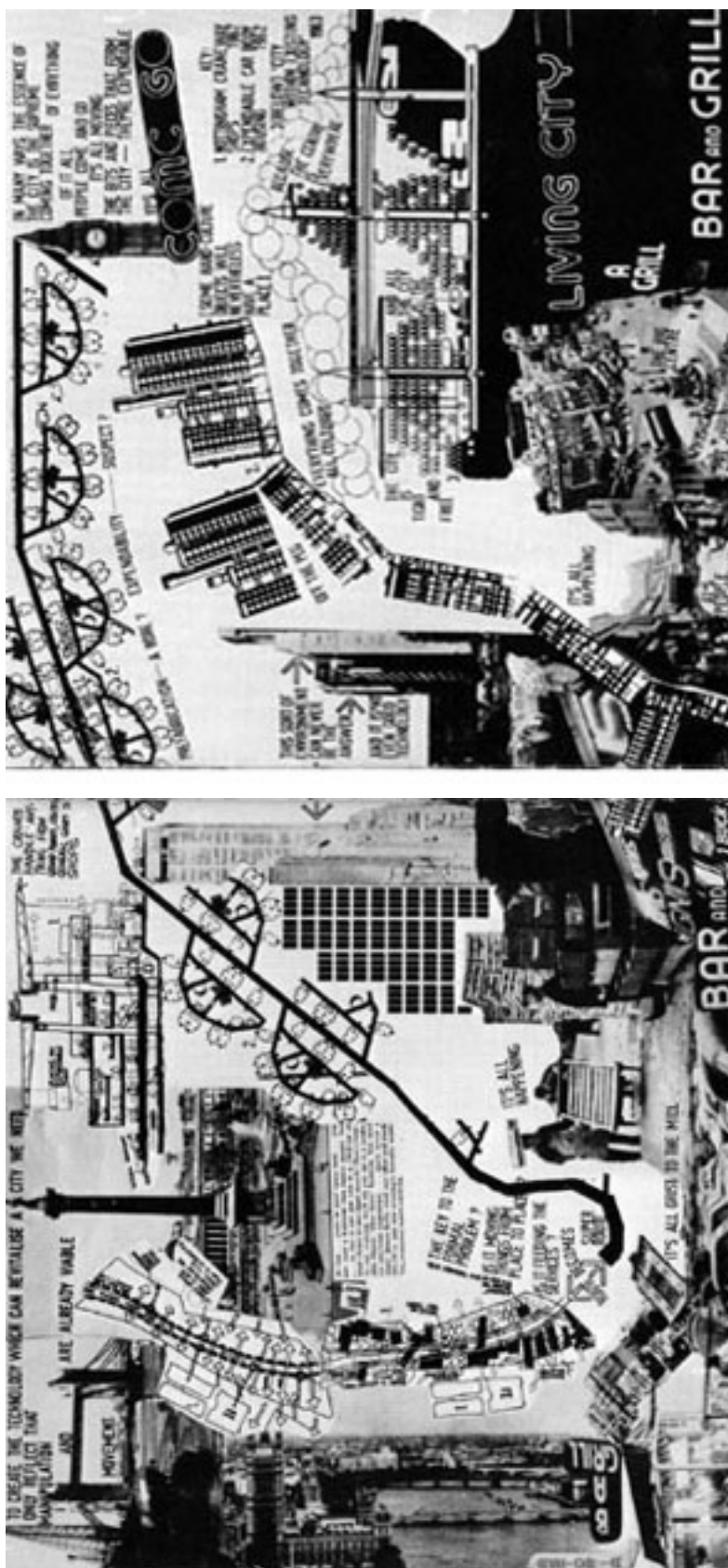
“Não somos politicamente super-desenvolvidos como grupo, mas existe uma espécie de movimento emancipatório central por trás da maioria dos nossos esquemas. (...) o homem precisa *inventar-se a si mesmo* fora das opções terríficas de sua situação e inventar-se a si mesmo em um modo de vida que lhe dê uma escolha real de consumo. Estamos muito interessados em ver nossos projetos como objetos de consumo. A casa-cápsula é bastante um objeto de comprar na loja, suas partes negociadas e trocadas, justapostas quase infinitamente. A natureza do ‘lugar’ será transitória na definição de suas partes, *porém a personalidade real do dono poderá aflorar muito mais facilmente. Por ‘casa’, leia-se ‘homem’*”.¹⁴⁸

Assim no vocabulário de Archigram, se deve entender esta “auto-determinação de um modo de vida” em um marco concreto: *a utopia da flexibilidade e da não especialização, da liberdade contra os modos de vida “solidificados” pela arquitetura*. Essa precisão pode ser chave para entender a posição do Archigram em sentido político: buscar brechas de distensão, possibilidades de intervenção e participação, mais que contestação em bloco. Liberdade, escolha, emancipação tem conotações muito mais restritas e pragmáticas, quase domésticas; o alvo seria o comportamento tecnocrático, não as bases de sustentação do sistema industrial avançado, de onde se desprende uma dimensão prioritariamente individual e privada para esse conceito de emancipação e sua aplicação através do jogo.

Neste marco, a autonomia no jogo de Riesman, e sua implícita recuperação do *homo ludens* de Huizinga podiam emergir como saída para um dos temas críticos na agenda da “sociedade afluyente”, que era o conflito um sistema tecnocrático e a expressão individual. “Arquitetura é diversão” - coloca Cook no mesmo texto, e sem dúvida era, para Archigram. A influência deste pensamento liberal americano, que havia colocado nos anos cinquenta o problema da autonomia individual frente a um estado protetor e à hegemonia da sociedade de massa, que marcava uma diferença com relação às utopias socialistas de antes da guerra ao passar do coletivo ao individual, foi um dos marcos de referência para um determinado modo de atuação onde Archigram se encaixou, e também a entrada pela qual veio a compreender o papel do consumo e do impacto tecnológico no estado do bem estar.

¹⁴⁷ Idem, p. 368.

¹⁴⁸ Peter Cook, Some Notes on the Archigram Syndrome, *Perspecta*, n. 11, 1967, p. 132.



1. Grupo Archigram, Colagem para exposição Living City, 1963.

1.2. PLUG-IN CITY

1.2.1. A exposição *Living City*

“Na cidade viva tudo é importante: a trivialidade de acender um cigarro, ou o duro fato de mover dois milhões de trabalhadores por dia. De fato são o mesmo - enquanto facetas da experiência compartilhada da cidade. Até o momento, não há sido divisada nenhuma outra forma de entorno construído que produza a mesma qualidade de experiência compartilhada entre tantas mentes e interesses. Quando está chovendo em Oxford Street a arquitetura não é mais importante que a chuva; de fato o tempo provavelmente tem mais que ver com a pulsação da cidade viva neste preciso momento. De forma similar todos os momentos são igualmente válidos na experiência compartilhada. A cidade vive igualmente em seu passado e em seu futuro, e no presente em que estamos.”

Peter Cook, texto para exposição *Living City*, 1963

Ao longo dos anos de existência do grupo, a idéia de cidade para Archigram é algo que vai configurando-se segundo distintas linhas de investigação, mas sempre ao redor de um marco conceitual mais ou menos estável, cujo ponto inicial se encontra na exposição *Living City*, ou Cidade Viva. Theo Crosby, ligado ao ICA desde os tempos do Independent Group e dispo de uma verba da Fundação Gulbenkian, convida o grupo para desenvolver uma exposição tendo como tema a grande metrópole contemporânea, a ser apresentada nesta instituição no verão de 1963.¹⁴⁹

O trabalho se inicia em dezembro de 1962, com a participação dos seis futuros membros de Archigram - Cook, Chalk, Herron, Crompton, Webb e Greene - além do desenhista gráfico Peter Taylor, responsável entre outras coisas pelo logotipo da exposição, e do desenhista industrial Ben Fetter. Primeiro evento organizado pelo grupo completo, a exposição não chegava a propor um modelo único ou desenho preferencial de cidade, mas manejava uma série de referências críticas que devem ser explicadas, porque são fundamentais para compreender a posição de Archigram e a emergência das idéias megaestruturais no trabalho do grupo: a crítica americana ao urbanismo funcionalista (Jane Jacobs e William Whyte); a crítica situacionista; a influência de textos ingleses contemporâneos como o Relatório Buchanan, e o urbanismo móvel de Yona Friedman.

Living City pretendia refletir a experiência da vida na grande metrópole através de uma leitura entre arquitetônica, artística e sociológica, que permitisse expressar mais a vitalidade dessa situação que cristalizar uma forma física. *Living City* tratava da relação entre cultura do consumo e entorno urbano, entre câmbio tecnológico e comportamento humano. Seu objetivo era expressar a idéia de cidade como organismo complexo e

¹⁴⁹ Exposição *Living City*, Institute of Contemporary Arts, Gulbenkian Foundation, Londres, 19 de junho a 2 de agosto, 1963. Publicações: *Living City*, *Living Arts*, n. 2, verão de 1963, que incluía sessão especial publicada como catálogo da exposição *Magazine Archigram*, n. 3, 1963. Material reproduzido em *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, pp. 18-24; *A Guide to Archigram 1961-1974*, Londres, Academy Editions, 1994, pp. 72-91.

multifacético, cuja vitalidade depende da simultaneidade de eventos de natureza distinta, da fugacidade dos diversos tipos de movimento e da casualidade das situações produzidas, tanto ou mais que das estruturas construídas e permanentes.

Esta convicção de que, no espaço da cidade, *o acontecimento é tão importante quanto a arquitetura*, anteciparia direções futuras no trabalho do Archigram, a que estarão dedicadas a segunda e a terceira parte desta tese. Reconhecendo como decisivo o precedente aberto anos atrás por *This is Tomorrow*, a exposição *Living City* procurava alinhar-se com um certo tipo de interpretação da cidade, aberta e multidisciplinar, nem sempre produzida por arquitetos, que buscava identificar e recuperar alguns valores urbanos fundamentais mais do que uma imagem arquitetônica em particular. Assim, somava-se àquelas correntes que naquele momento estavam produzindo a crítica ao urbanismo funcionalista: a contestação do Team X ao CIAM, os livros de Jane Jacobs e William Whyte (citados no texto da exposição), a contribuição de Kevin Lynch (*The Image of the City*, 1960), que incorporava problemas de imagem e significado, e inclusive, algumas propostas da Internacional Situacionista.

Não obstante a coincidência entre o título da exposição e o livro de Frank Lloyd Wright sobre planificação urbana - *The Living City* (1958)¹⁵⁰ - pelo menos um dos pressupostos básicos da leitura de Archigram estava em completo desacordo com a visão anti-urbana de Wright (Broadacre City com suas granjas modelo), na qual só restaria à cidade tradicional converter-se em local de trabalho “invadido às dez e abandonado às dezesseis horas, três dias por semana”.¹⁵¹ A cidade viva de Archigram era antes de tudo uma defesa incondicional do modo de vida metropolitano que Broadacre pretendia superar, incluídos seus malefícios e vantagens.

E nesse sentido, a concepção de “cidade viva” de Archigram não estava identificada com Wright, mas com outros americanos nesse momento empenhados na crítica ao modelo suburbano que parecia converter-se em norma; e implicitamente, na crítica aos principais pontos de sustentação deste modelo dentro da cultura urbanística e arquitetônica internacional: a cidade jardim de Ebenezer Howard, e o urbanismo funcionalista da Carta de Atenas como critérios únicos de projeto e avaliação da qualidade urbana. Diz o texto de apresentação da exposição, redigido por Peter Cook:

“O verdadeiro terror para nós é que as cidades que temos serão sacrificadas à conformidade total cobrindo toda esta parte de Europa, por subúrbios intermináveis, proporcionando, se admite, um alto padrão de conforto material, mas desprovido de qualidade de cidade, porque no processo isto haverá morrido. Nesta exposição sobre tudo mais somos positivos. O inimigo é a negação de algo de valor único. Nós estamos defendendo, além disso, uma qualidade que é quase indefinível. O sangue vivo das cidades flui através de tudo que nelas ocorre.

¹⁵⁰ Frank Lloyd Wright, *The Living City*, 1958, reproduzido em Bruce Brooks Pfeiffer (ed.), *Frank Lloyd Wright, Collected Writings*, volume 5, 1949-1959, New York Rizzoli, The Frank Lloyd Wright Foundation, 1995, pp. 251-343.

¹⁵¹ Frank Lloyd Wright, *Arquitetura e Democracia*, 1930; tal como citado em Leonardo Benevolo, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 612.

Algumas destas coisas são em si mesmas más - vício, corrupção, superpopulação, exposição a riscos; outras são tediosas, desperdício de tempo, ou simplesmente banais; porém superando tudo isto estão as coisas positivas. (...) A cidade viva é uma experiência única, mas a experiência não é completa sem os escuros cinzas assim como as luzes.¹⁵²

A Cidade Viva e a defesa do modo de vida metropolitano: Jane Jacobs e William Whyte como referências

A recuperação de uma sensibilidade positiva com relação à experiência da grande metrópole, e a consciência de que as técnicas de planejamento urbano e seus fundamentos disciplinares básicos talvez fossem incapazes para colocar amplamente o problema da cidade, além do âmbito da ordenação urbana e da solução higiênica, são traços comuns ao enfoque dado por William Whyte em 'Are cities un-american?' e Jane Jacobs em 'Downtown is for people', ambos publicados em *The Exploding Metropolis* em 1956.¹⁵³ Conforme *Living City*, estes textos ajudavam a colocar o problema da cidade - ainda que em princípio, a partir da cidade americana -, não apenas como um problema de regeneração urbana, mas como uma questão de direito à existência.¹⁵⁴

Os Smithsons e seus parceiros do Team X também estavam de parte da contestação ao urbanismo do CIAM, e atrás de novas alternativas à idéia de cidade jardim que havia sustentado as New Towns inglesas desde o pós-guerra.¹⁵⁵ Embora as questões cruciais levantadas pelo Team X, tais como diversidade, mobilidade, crescimento e transformação, sejam também ponto de partida para Archigram, sobretudo quando os Smithsons advogam por menos plano e mais princípios estruturais, *Living City* está melhor identificada com as posturas de Whyte e Jacobs pela insistência em salientar aspectos da vida urbana tal e qual, que em tese podem ser encontrados em qualquer cidade real e corrente. Se trata de destacar determinados traços, muitas vezes vistos como negativos, como valores urbanos por excelência: heterogeneidade, variedade, concentração e tensão.¹⁵⁶

Para Whyte, estes valores dificilmente estariam integrando os novos projetos urbanos, que embora fisicamente situados no espaço da cidade, em espírito a negavam; a imagem do futuro parecia apontar não apenas para o subúrbio como norma de aspiração, mas para uma cidade em si mesma ameaçada por este ideal:

¹⁵² Peter Cook, introdução à exposição, 1963. Reproduzido em *A Guide to Archigram 1961-1974*, op. cit., p. 76.

¹⁵³ William H. Whyte Jr. (ed.), *The Exploding Metropolis* (1956), Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1993.

¹⁵⁴ Cook, op. cit., p. 76.

¹⁵⁵ Ver por exemplo: Alison e Peter Smithson, An alternative to the Garden City idea, *Architectural Design*, julho de 1956, pp. 229-231.

¹⁵⁶ Whyte, op. cit., p. 10.

“Nos planos para os grandes projetos de desenvolvimentos vindouros, somos apresentados a uma nova imagem de cidade - e é estéril e sem vida. Desaparecidos estão a sujeira e o ruído - e também a variedade e a excitação e o espírito. Que isto seja um ideal torna tudo pior; estas desoladas novas utopias não são desoladas porque tenham de ser; elas são manifestações concretas - e o quão literalmente - de uma profunda, e às vezes arrogante, má compreensão da função da cidade.”¹⁵⁷

Em ‘Dowton is for people’, artigo que estabelece o argumento principal que depois seria desenvolvido em *Life and Death of Great American Cities* (1962), Jane Jacobs manifesta a mesma preocupação. Desde a perspectiva de Jacobs, os remédios para Coketown e Necrópolis - para mencionar as metáforas de Lewis Mumford para descrever as grandes metrópoles industriais e contemporâneas - que vinham sendo ministrados à cidade pelos urbanistas arriscavam liquidá-la junto com os problemas que pretendiam resolver. Até que ponto Archigram em seus projetos depois levaria adiante os remédios da própria Jacobs, seria outra questão, mas certamente neste momento estaria com ela quando identifica as condições indispensáveis à diversidade urbana: plurifuncionalidade, mais cruzamentos como possíveis pontos de encontro, mescla de edificações, alta densidade, interesse no movimento do pedestre e nas possibilidades de significação da cidade a este nível, com base nas pesquisas de Lynch e Kepes.¹⁵⁸ Conforme Jane Jacobs:

“Para fazer finca-pé na necessidade de implantar uma nova ordem de coisas, os descentristas submeteram a severas críticas as velhas e perniciosas capitais. Deixaram de um lado os êxitos, eventuais, das grandes capitais. Se interessaram unicamente por seus fracassos. Afinal, tudo havia sido um estrepitoso fracasso. Por exemplo, o livro de Mumford, *A Cultura das Cidades*, pode passar perfeitamente por um morboso e parcial catálogo de enfermidades. Designava as grandes capitais com os nomes de Megalópolis, Tiranópolis, Necrópolis: uma monstruosidade, uma tirania, uma carniceria da vida e suas atividades. Algo espantoso. O centro de New York era um ‘caos petrificado’ (Mumford).”¹⁵⁹

Ao defender a metrópole como fato positivo, a despeito de seus problemas de congestionamento e superpopulação, Archigram implicitamente questionava os pressupostos e os resultados da política das New Towns praticada na Inglaterra durante os anos cinquenta, a partir do Plano de Abercrombie (1944) que propunha justamente a descentralização de Londres. As New Towns eram as legítimas herdeiras da cultura da cidade-jardim, não apenas através de sua imagem de higiene

¹⁵⁷ Whyte, op. cit., p. 23; sobre subúrbio como norma de aspiração ver p. 9.

¹⁵⁸ O livro de Lynch, *A Imagem da Cidade*, é de 1960; no artigo de 1956 Jane Jacobs cita estudos de Lynch e Kepes no M.I.T. sobre o movimento pedestre no centro de Boston.

¹⁵⁹ Jane Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House, 1961, p. 25. Como conta Whyte na última edição de *Exploding Metropolis*, Lewis Mumford ficou bravo, e retrucou referindo-se ao texto como os “remédios caseiros de ‘Mother Jacobs’”. Whyte, op. cit., p. xvii.



2. Grupo Archigram, Exposição *Living City*, Institute of Contemporary Arts, Gulbekian Foundation, Londres, 19 de junho a 2 de agosto, 1963. Vista de um setor da instalação.



3. Grupo Archigram, Colagem, catálogo da exposição *Living City* em Living Arts, n. 2, junho de 1963.

e comodidade, mas porque eram igualmente provenientes da mesma aversão à grande cidade, expressa nas metáforas urbanas de enfermidade, câncer e necrose difundida na cultura do planejamento urbano, a partir de Patrick Geddes.¹⁶⁰

A crítica que Archigram pretendia veicular insistia na pluralidade como base da vitalidade da metrópole; pluralidade que não estava presente nas homogêneas New Towns, e tampouco na variabilidade controlada e doméstica promovida por *The Architectural Review* durante os anos cinquenta, com o *Townscape* e a estética pintoresco perseguida nos desenhos de Hugh Casson e Gordon Cullen.¹⁶¹ A exposição *Living City* destacava justamente aquelas qualidades de que mais careciam as New Towns, tais como a vitalidade urbana, a densidade e a intensidade das grandes cidades. Afirmando que “quando chove em Oxford Street a arquitetura não é mais importante que a chuva”, o que Archigram pretendia dizer era que uma cidade viva dependia da riqueza e multiplicidade de experiências que podia oferecer, mais que da coerência visual e espacial, ou de uma imagem arquitetônica em particular; que, assim como das luzes, necessitava os “escuros cinzas” que a cultura arquitetônica e urbanística nem sempre via como desejáveis.

A montagem da exposição

A montagem de *Living City* consistia em um sistema de triângulos estruturais, que permitia formar um ambiente contínuo e ao mesmo tempo flexível, em que podiam acomodar-se as sete unidades temáticas propostas pela exposição, gerando uma ilusão de superposição e reflexos: Homem, Sobrevivência, Multidão, Movimento, Comunicação, Lugar, Situação. A idéia inicial havia sido conformar o espaço da exposição com spray plástico, e desse modo os sete âmbitos desde o início foram identificados como *gloops* (palavra derivada do inglês loop, ou laço). Afinal o nome persistiu, mesmo quando por razões de facilidade na execução e na montagem é abandonado o plástico e adotada uma estrutura metálica triangulada.

O conjunto da estrutura, tal como executada, guardava uma semelhança com o novo Aviário do Zoológico de Londres, recentemente concluído por Cedric Price, que havia interessado muito aos membros de Archigram pela combinação de transparência, suspensão e movimento. No caso da montagem proposta para a exposição *Living City* essa transparência se via convertida em opacidade, multiplicidade de planos e imagens, em um cenário saturado pelos novos signos urbanos de uma Londres emergente, ela mesma também em parte magnificada pelo olhar dos fotógrafos. Um dos objetivos da

¹⁶⁰ Sobre esta relação ver Charles Jencks, *Movimientos Modernos en Arquitectura* (1973), Madrid, Hermann Blume, 1983, p. 245.

¹⁶¹ Como uma “filosofia da paisagem urbana” baseada em Camilo Sitte, o *Townscape* era uma tentativa de alcançar uma coerência urbana a partir de trajetos configurados mediante uma série de eixos e vistas, empregando ruas sinuosas, parques e monumentos em uma seqüência programada, como se percebe nos desenhos de Hugh Casson e Gordon Cullen, que *The Architectural Review* publicou entre o final dos anos quarenta e a década de cinquenta. Ver Jencks, op. cit., pp. 245-246.

exposição era mesmo transmitir um tipo de experiência assemelhada ao ritmo e a pluralidade da experiência urbana, como “em um filme”; o tipo de visão caleidoscópica produzida ao mesmo tempo pela experiência direta e por seus reflexos mediáticos, penetrando igualmente níveis privados, públicos e sociais: “a cidade é multidirecional e é todas as coisas para todos os homens, e assim deve ser”.¹⁶²

1963 é o ano em que entra em evidência a *Swinging London* dos Beatles e de Mary Quant, fenômeno que se dá em grande parte através da cooperação da mídia. O historiador dos anos sessenta Arthur Marwick chamava a atenção para a emergência da presença geral da televisão e a integração do espetáculo mediático na interface entre lazer e vida como traços distintivos deste período: “a ação mais rebelde, a teoria mais obscura, o extremismo cultural mais selvagem, o próprio underground em si mesmo - todos operavam tão publicamente quanto possível, e todos, graças à complexa interação com interesses comerciais e a mídia, atraíam a máxima publicidade”.¹⁶³

No cenário artístico britânico de princípios dos sessenta, existia uma tendência notável por parte dos fotógrafos de passar da natureza e dos monumentos às cenas urbanas, às situações fugazes, aos elementos correntes de comunicação visual. Além da foto de Robert Freeman que aparecia em *Living City* - uma silhueta humana sobre um mapa de cidade - há certa coincidência entre Londres tal como vista por Freeman e o clima que pretendia expressar Archigram. Assim como o mapa, a nova quantidade de signos urbanos - anúncios, sinais de trânsito, números, nomes - seriam em si objetos preferenciais, indispensáveis para a orientação do indivíduo no labirinto metropolitano; as fotos de Freeman para *Living Arts*, revista do ICA, em sua tentativa de capturar a qualidade cinética da cidade, expressam em palavras do autor “não uma paisagem (telhados, panoramas, etc.) mas antes um complexo movediço de experiências visuais”.¹⁶⁴ E era essa Londres cosmopolita e fugaz dos fotógrafos que Archigram queria contrapor à cultura do *Townscape* e aos desenhos de Cullen, estes sim repletos de paisagens, telhados e panoramas.

Outra foto de Freeman, produzida por Richard Hamilton e capa da mesma edição de *Living Arts* que no verão de 1963 compunha o catálogo de *Living City*, parece abarcar perfeitamente os tópicos do grupo nestes primeiros anos sessenta: os ícones do consumo - o carro, a mulher, a comida - e a cápsula espacial como símbolo palpável do poder tecnológico. Como se afirma no texto de *Living City*:

“‘Moda’ é uma palavra suja, como é ‘temporário’, como é ‘vistoso’. Ainda assim é a criação dessas coisas que são necessariamente de moda, temporárias ou vistosas que tem mais relação com a vitalidade das cidades que ‘edifícios

¹⁶² Cook, op. cit., p. 72 e p.76.

¹⁶³ Arthur Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*, Oxford University Press, 1998, p. 18.

¹⁶⁴ Robert Freeman, *Living Arts*, primavera de 1963; citado por David Mellor, *The Sixties Art Scene in London*, Londres, Phaidon, 1993, p. 50.

monumentais”¹⁶⁵.

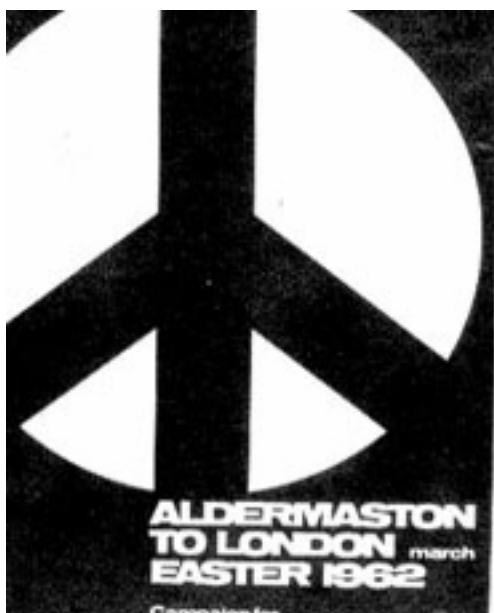
¹⁶⁵ Texto da exposição; reproduzido em *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, p. 23.



4



5

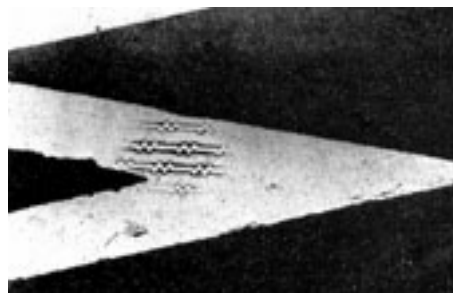


6

4. HMSO, *Report on Traffic Signs*, Londres, 1963; capa.

5. Logotipo da exposição *Living City*, 1963.

6. Ken Garland, *Aldermaston to London*, Poster de 1962.



7 e 8. Fotografias de Robert Freeman: *Park Lane*, 1961, e *Roadmarking*, 1961.

A mesma percepção da cidade como experiência cinética que *Living City* destacava.

Esta perspectiva tem sua raiz na atenção do Independent Group à cultura popular, e muito em comum com as estratégias da arte pop ao reconhecer os meios de massa como corpo de referência legítimo, independente de um juízo de qualidade estética, o que no caso inglês poderia estar exemplificado pelo trabalho não apenas de Richard Hamilton, mas de outros artistas como Peter Blake, Colin Self e Robin Denny no princípio dos anos sessenta. É esta atitude mental que condiciona a leitura que faz Archigram da cidade. De um lado se oferece um estoque de imagens comuns e vulgares que logo serão apropriadas por Archigram em seus projetos: o robot de *This is Tomorrow*, Superman, fragmentos de quadrinhos, helicópteros carregando casas pré-fabricadas, os fortes do Tâmis; de outro se busca apresentar os sete âmbitos como implicados nessa oscilação entre aspectos positivos e negativos, “escuras cinzas assim como luzes”. Se ‘Multidão’ é fundamental porque a concentração de recursos humanos e materiais é uma das grandes forças da cidade, do ponto de vista do indivíduo sobreviver aí pode ser um negócio complicado, em razão do que Archigram oferece seu *Survival Kit* no âmbito ‘Sobrevivência’: de Nescafé, Coca-Cola, Kleenex e batom a discos de jazz.

Lugar e situação

Essa relação do indivíduo ou do grupo com a cidade é explorada em ‘Lugar’, mas principalmente em ‘Situação’. O tema de ‘Lugar’ era a inteligibilidade do entorno construído, o uso e os arranjos do espaço da cidade: a arquitetura sozinha não alcançaria atingir o sentido de ‘lugar’, e conferir identidade, o conteúdo emerge da ocupação.¹⁶⁶ Já os significados de ‘situação’ seriam mais independentes da arquitetura como fato material, e o conceito mais relacionado com atividades inerentes à condição urbana.

“Situação é o acontecimento no espaço da cidade. Os transitórios objetos de consumo, a presença passageira dos carros e das pessoas é tão importante, possivelmente mais importante, que a demarcação construída do espaço. Situação pode estar causada por um único indivíduo, por grupos ou uma multidão, seus propósitos particulares, ocupação, movimento ou direção. Situação pode ser o tráfego, sua velocidade, direção, classificação. Situação pode ocorrer com a mudança de clima, hora do dia ou noite.”¹⁶⁷

Lugar e Situação haviam sido justamente os temas de duas significativas exposições de pintura em Londres, *Place* (1959) e *Situation* (1960), que lidavam com telas de grande escala e montagens que perseguiam a idéia de uma estética ambiental (*environment*). Ralph Rumney (único inglês ex-participante da Internacional Situacionista), Robin Denny e Richard Smith eram os três participantes de *Place*, proposta como jogo ambiental em que os trabalhos se restringiam a dois formatos e duas combinações de cor, branco e preto, ou vermelho e verde, com as grandes telas dispostas de modo a produzir um circuito de exploração lúdica por entre elas.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Texto da exposição, op. cit., p. 21.

¹⁶⁷ *Situation*, texto da exposição, reproduzido em *A Guide to Archigram*, op. cit., p. 88.

¹⁶⁸ Thomas Crow, *The Rise of the Sixties*, Londres, Calmann and King, 1996, p. 57.

Embora distante da tradição de *This is Tomorrow* e *Living City* por investir no caminho da abstração e não no campo dos signos reconhecíveis, *Place* também interpretava os meios de massa, principalmente as novas ‘telas’ - o cinema e a televisão -, como implicados no problema da relação espacial entre o espectador e a pintura. “Place is an environment”, conforme o texto de Roger Coleman para o catálogo; e se pretendia a participação do espectador neste jogo ambiental (*game environment*).

“No trabalho dos três pintores de PLACE, a influência dos *mass media* está presente porém não geralmente detectável sem a ajuda de indicações externas (às vezes os títulos das pinturas são suficientes). Os meios de massa para Denny, Rumney e Smith não são uma fonte de imaginário, como é para Blake, mas uma fonte de idéias que atuam como estímulo e como uma orientação em um contínuo cultural. Eles tratam do ambiente - mental e físico - que os meios de massa compõem e este senso de ambiente afeta seu ponto de vista e sua atividade como pintores. Importante é a idéia de participação neste ambiente, por exemplo, os filmes - Cinemascope, Cinerama.”¹⁶⁹

Em comum com a perspectiva de Archigram, *lugar* deixa de ser um conceito exclusivamente referente a estruturas físicas, e identifica-se com experiência e conteúdos em si mesmos transitórios; assim assume relevo o conceito de *situação*, que tem uma história própria nos anos cinquenta, especialmente ligada à atividade da Internacional Situacionista.

A influência do Situacionismo: New Babylon como crítica ao urbanismo funcionalista

Além do trabalho de Rumney, e sua relação com Roger Coleman, editor de *Ark* (revista do Royal College of Art) que Archigram acompanhava,¹⁷⁰ o grupo tinha conhecimento da produção gráfica dos situacionistas, e concretamente, a exposição *Living City* incluía a ampliação de um fragmento de um dos mapas psicogeográficos de Paris propostos por Guy Debord e Asger Jorn.¹⁷¹ Modelos de *New Babylon*, de Constant Nieuwenhuys haviam sido recentemente publicados no número especial ‘Architectures fantastiques’ de *L’Architecture d’Aujourd’hui*, que os membros de Archigram conheciam e apreciavam.¹⁷² Entretanto, um contato direto só ocorreria poucos meses após a

¹⁶⁹ Roger Coleman, 1959; documentos de Place transcritos em David Mellor, op. cit., p. 72.

¹⁷⁰ Cf. Peter Cook, especialmente os números editados por Coleman. O irmão de Warren Chalk - o pintor Michael Chalk - era ligado ao Royal College of Art, e inclusive também responsável pela edição de um número de *Ark*, revista bastante inovativa no contexto artístico inglês dos anos cinquenta.

¹⁷¹ Fragmento de Guy Debord e Asger Jorn, *Guide Psychogéographique de Paris*, 1977.

¹⁷² Architectures Fantastiques, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 102, edição especial junho-julho de 1962, onde também estava publicado o projeto de estudante de Michael Webb para a sede de uma associação de fabricante de móveis. Ao lado de *Fantastic Architecture*, de Ulrich Conrads e Hans Sperlich (Londres, Architectural Press, 1963, original alemão de 1960), essa edição aparece recomendada como “Bibliografia Zoom” no

inauguração da exposição *Living City*, quando Cook e Webb assistem à conferência de Constant em Londres, em novembro de 1963, cujo interesse para o grupo levaria à publicação de *New Babylon* no quinto magazine *Archigram*, em 1964.¹⁷³

Em 1958, a definição de “situação construída” para a Internacional Situacionista era: “um momento da vida concretamente e deliberadamente construído pela organização coletiva de uma ambiência unitária e um jogo de eventos”. Constant e Debord, na Declaração de Amsterdam, voltavam a promover a idéia da “construção de uma situação” nos termos da “edificação de um micro-ambiente transitório e jogo de eventos para um momento único nas vidas de muitas pessoas”, passo para atingir o “urbanismo unitário”.¹⁷⁴

Um dos conceitos centrais para os situacionistas, o urbanismo unitário define-se não como uma doutrina urbanística, mas como uma crítica ao urbanismo funcionalista, visto como reducionista, estéril e carente de elementos lúdicos. A proposta situacionista insistia na questão da mobilidade e da transitoriedade: “o urbanismo unitário se opõe a fixação temporal das cidades”, e “leva à advocacia pela transformação permanente, um movimento acelerado do abandono e reconstrução da cidade em termos temporais e espaciais.”¹⁷⁵ Ao mesmo tempo, os situacionistas também estavam muito influenciados pela leitura do *homo ludens* de Huizinga, e a questão do jogo emerge desde seus primeiros textos.¹⁷⁶ O urbanismo unitário deveria contribuir para a recuperação da experiência lúdica, perdida em uma sociedade tecnocrática, banalizada pelo utilitarismo e pelo consumo, como se traduz da recomendação de que “os urbanistas do século vinte terão de construir aventuras”.¹⁷⁷

Independentemente do quanto *Archigram* estava ou não ciente do alcance das teses situacionistas em 1963, é evidente que existe uma diferença fundamental de projeto político entre a crítica radical situacionista e a postura basicamente otimista de *Archigram* com relação à cidade existente, à cultura de massas e a sociedade de consumo. Os

Magazine *Archigram* n. 4, maio de 1964.

¹⁷³ Conferência ‘New Babylon - An illustrated talk by Constant’, ICA, Londres (7.11.1963). Constant realizou os primeiros modelos em 1959, como parte do projeto ‘Ambiance d’une ville future’; estes foram incorporados à grande megaestrutura *New Babylon*, na qual começou a trabalhar em 1960. Mark Wigley, *Constant’s New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam, Center for Contemporary Art, 010 Publishers, 1998.

¹⁷⁴ Definitions, *Internationale Situationniste*, n. 1, junho de 1958; Constant e Debord, The Amsterdam Declaration, *Internationale Situationniste*, n. 2., dezembro de 1958; reproduzidos em Libero Andreotti e Xavier Costa (eds.), *Theory of the Dérive and other situationist writings on the city*, Barcelona, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, Actar, 1996, p. 68 e p. 80, respectivamente.

¹⁷⁵ Unitary Urbanism at the End of the 1950s (texto não firmado), *Internationale Situationniste*, n. 3, dezembro de 1959, reproduzido em Andreotti e Costa, op. cit., p. 84.

¹⁷⁶ Ver por exemplo *Architecture and Play, Potlatch*, 30 de maio de 1955, em que Huizinga é citado. Reproduzido em Andreotti e Costa, op. cit., pp. 53-54.

¹⁷⁷ Unitary Urbanism at the End of the 1950s, op. cit., p. 88.

situacionistas vieram a condenar o consumo e o espetáculo,¹⁷⁸ na linha de interpretação da cultura industrial que Adorno e Horkheimer postularam em 1944 com a idéia de que o “mundo todo está forçado a passar através do filtro da cultura industrial”,¹⁷⁹ todas as respostas requeridas são automáticas, nenhum alcance é deixado à imaginação. Archigram, ao contrário estava aceitando todo esse espetáculo e seus desdobramentos como parte integrante da nova realidade com a qual lidar; em vez da recusa em bloco, fomentando interesse intelectual, ou mesmo a mera curiosidade, por esta nova situação e suas possibilidades ainda não de todo experimentadas. Apesar dessa divergência, será notável a semelhança entre certos esquemas formais situacionistas, especialmente a *New Babylon* de Constant, e o trabalho de Archigram e outros arquitetos envolvidos com a idéia da megaestrutura, como Yona Friedman e Schultze-Fielitz no contexto francês.

Especialmente através da figura de Constant, expurgado da Internacional Situacionista,¹⁸⁰ se alcançam pontos de contato que merecem ser esclarecidos. Os pressupostos de Constant para a “construção de outra cidade para outra vida”¹⁸¹ estavam na recuperação da idéia de jogo, da mobilidade e da transitoriedade, e da aceitação da tecnologia como positiva e como instrumento para alcançar essa outra vida.

Uma atitude com relação ao funcionalismo que era de superação, e não de retorno a um contexto artesanal pré-maquinista, que supunha a aceitação da tecnologia e suas conseqüências como ponto de partida, estava clara na posição de Constant, e é evidente na ampla sustentação tecnológica que supõe a sua *New Babylon*: “o trabalho à máquina e a produção em massa oferecem possibilidades inauditas de criação, e aqueles que souberem como colocar essas possibilidades a serviço de uma imaginação audaciosa serão os criadores de amanhã.”¹⁸²

Com *New Babylon*, Constant opunha a “imagem de uma cidade coberta” à concepção de uma *ville verte*. Divisava uma construção espacial contínua, separada do chão, incluindo habitações e espaços coletivos, em que não existiriam ruas e o tráfego seria conduzido ou por baixo ou por cima da grande estrutura, proposta como “superação da natureza e submissão do clima, da luz e do som, nestes distintos espaços, ao nosso controle”.¹⁸³ De uma maneira geral Constant navegava no mesmo mar de otimismo com

¹⁷⁸ Ver por exemplo os últimos textos situacionistas: *Urbanism as will and representation*, *Internationale Situationniste*, n. 9, agosto de 1964; ou *The decline and fall of the spectacle-commodity economy*, *Internationale Situationniste*, n. 10, março de 1966, reproduzidos em Andreotti e Costa, op. cit., pp. 134-146.

¹⁷⁹ Theodor W. Adorno e Marx Horkheimer, *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*, de *Dialectic of Enlightenment*, 1944; em Malcom Miles et al. (eds.), *The City Cultures Reader*, Londres, 2000, p. 95.

¹⁸⁰ Sobre a ruptura entre Constant e Debord, ver Wigley, op. cit., p. 20.

¹⁸¹ Constant, *Another city for another life*, *Internationale Situationniste*, n. 3, dezembro de 1959, reproduzido em Andreotti e Costa, op. cit., pp. 92-95.

¹⁸² Constant, *On our means and our perspectives*, *Internationale Situationniste*, n. 2, dezembro de 1958, reproduzido em Andreotti e Costa, op. cit., p. 77.

¹⁸³ Constant, *Another city for another life*, op. cit., p. 94.

relação ao avanço tecnológico que todos os demais simpatizantes das idéias megaestruturais. A despeito de que seu projeto envolvesse a expectativa de mudanças sociais radicais, também esperava encontrar uma referência de futuro nas viagens espaciais e em uma natureza mantida totalmente sob controle pela tecnologia, e também confiava que a automação liberaria o homem do trabalho e das restrições e criaria um mundo de lazer:

“As viagens espaciais que estão sendo anunciadas poderiam influenciar este desenvolvimento, uma vez que as bases que seriam estabelecidas em outros planetas imediatamente colocariam o problema das cidades cobertas, e talvez, oferecer o modelo para nosso estudo de um urbanismo futuro. Acima de tudo, a redução do trabalho necessário para a produção, através da extensão da automação, criará a necessidade de lazer e a diversidade de comportamentos...”¹⁸⁴

Entretanto, além da aceitação do transitório, da defesa do elemento lúdico que estaria por trás da *dérive* situacionista como resistência aos modos de vida consolidados pelo sistema social (que também podem ser vistos como precedentes para o nomadismo que penetra os projetos de Archigram a partir de 1964), a atitude situacionista colocava a ênfase no caráter coletivo desta experiência, e na dissolução da polaridade público e privado como uma espécie de ideal a alcançar em uma nova sociedade sem restrições: “o urbanismo unitário não reconhece limites; seu objetivo é formar um meio humano unitário no qual separações como trabalho/lazer ou público/privado finalmente serão dissolvidas”.¹⁸⁵ *New Babylon* reflete claramente essa posição, em que o âmbito privado passaria a estar submerso na idéia de coletividade. Constant estava assim modelando a cidade para o “declínio de uma cultura baseada no individualismo”.¹⁸⁶

Archigram neste aspecto tomaria um rumo distinto, e essa é uma diferença que é preciso destacar. Embora também interessado na flexibilização dos limites, sobretudo em sentido arquitetônico, apostaria na manutenção de uma esfera privada, ainda que mínima, e na possibilidade individual de participação (como se depreende do texto de Chalk, cuja argumentação armada sobre o papel do consumo como caminho para ‘mais aventura’ seria inaceitável na ótica situacionista).

Explicar essas coincidências e divergências como simples apropriação ou incompreensão do trabalho de Constant, sem a compreensão de seu projeto social, como sugerem alguns autores,¹⁸⁷ é uma simplificação que ignora uma série de relações e ligações

¹⁸⁴ Constant, op. cit., p. 95.

¹⁸⁵ Guy Debord, Situationist theses on traffic, *Internationale Situationniste*, n. 3, dezembro de 1959, reproduzido em Andreotti e Costa, op. cit., p. 81.

¹⁸⁶ Constant, Another city for another life, op. cit., p. 92.

¹⁸⁷ A relação entre Archigram e Situacionismo é mencionada em dois textos recentes, com certa polêmica. Para Anthony Vidler, em ‘Vagabond Architecture’, “os herdeiros arquitetônicos de *New Babylon* foram as tecnologicamente utópicas ‘cidades móveis’ de Archigram”, apesar do clamor situacionista por “uma nova reconsideração do espaço social” (*The Architectural Uncanny*, Cambridge, The MIT Press, 1992, p. 213). A opinião

importantes no contexto arquitetônico destes anos. Constant tinha amplas ligações com a cultura arquitetônica, especialmente com Yona Friedman, e certamente conhecia o trabalho de Konrad Wachsmann e Buckminster Fuller, cujas grandes estruturas de princípios dos anos cinquenta serviram de referência para todas as megaestruturas dos sessenta. Da mesma forma que a questão do jogo e a recuperação do *homo ludens* de Huizinga,¹⁸⁸ o problema da mobilidade e da flexibilidade foram temas que surgiram em várias posturas desde o pós-guerra, e que foram provocando distintas respostas, as idéias megaestruturais também foram configurando-se segundo diversos protagonistas.

Movimento e comunicação: reconsiderando as infra-estruturas

O problema da mobilidade se relaciona com o seguinte par de temas afins que examinava a exposição *Living City*, identificados como os âmbitos Movimento e Comunicação, representando os vários sistemas de deslocamento e relação de que depende a cidade como uma série de redes integradas a diversas escalas, nem todas necessariamente coincidentes com sua estrutura física.

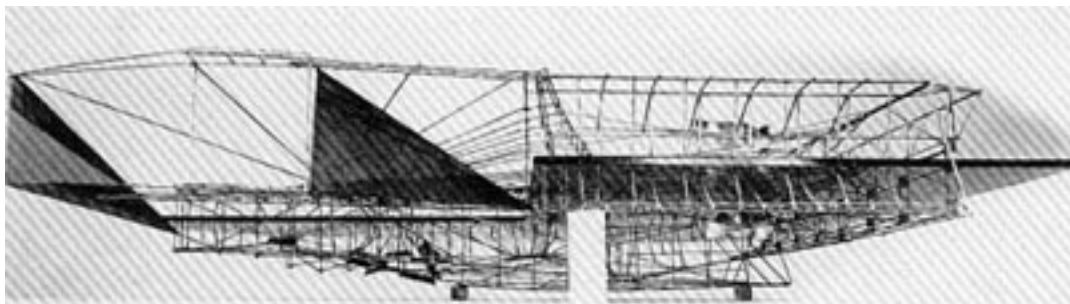
O trânsito urbano seguia sendo um problema crucial, que poderia estar asfixiando a cidade, como dava conta o Relatório Buchanan, informe governamental sobre o tema divulgado neste mesmo ano, publicado como *Traffic in Towns*.¹⁸⁹ O relatório buscava colocar a questão do trânsito como implicada não apenas nos aspectos funcionais de acessibilidade viária, mas também nos aspectos qualitativos da cidade, e estabelecer alguns critérios coerentes com isto. Seguindo esta perspectiva, *Living City* também procurava identificar e reconhecer os diferentes padrões de movimento que tinham lugar na cidade, e propô-los como portadores de significados que, embora engendrados a partir de um traço funcional tal como fluxo e circulação, pudessem revelar-se menos unívocos e determinados. No contexto da exposição, afirmava-se sobre o âmbito Movimento: “Aqui está uma tentativa de examinar o significado do sentido conceitual do *movimento na-cidade*, o que confere um certo tipo de forma e valor a espaços de outra maneira desocupados e estáticos.”¹⁹⁰

de Vidler suscitou a indignação de algum estudioso do Situacionismo. Para Simon Sadler, a referência que Archigram e outros contemporâneos (como Friedman ou os metabolistas) fizeram em seus projetos a *New Babylon* é culpável da “absorção da cidade situacionista na moda arquitetônica, e de sua morte.” (*The Situationist City*, Cambridge, The MIT Press, 1998, p. 155.)

¹⁸⁸ Sobre o *homo ludens* como um tema crítico na cultura do pós-guerra, que permitiu várias interpretações além da situacionista, ver Sarah Williams Goldhagen e Réjean Legault, *Critical Themes of Postwar Modernism*, introdução a Goldhagen e Legault, (eds.), *Anxious Modernisms, Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Montreal, Canadian Centre for Architecture; Cambridge, The MIT Press, 2000.

¹⁸⁹ Colin D. Buchanan, *Traffic in Towns*, Londres, Her Majesty's Stationery Office, 1963.

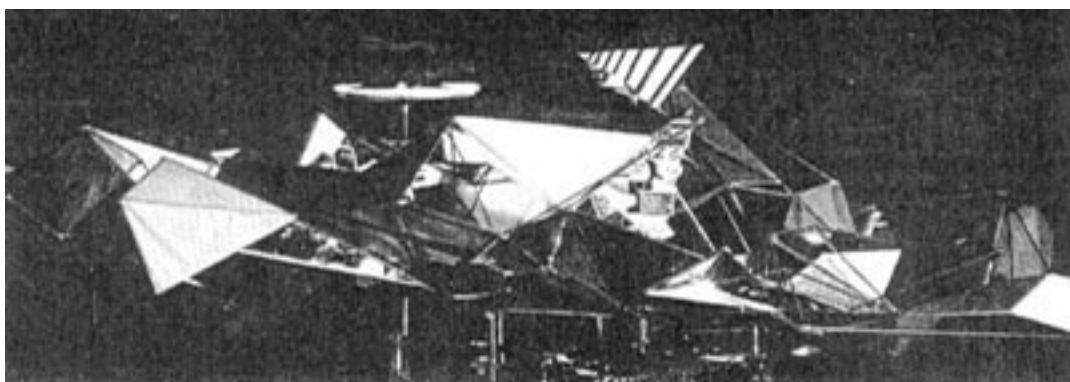
¹⁹⁰ Texto da exposição; reproduzido em *Archigram*, op. cit, p. 21.



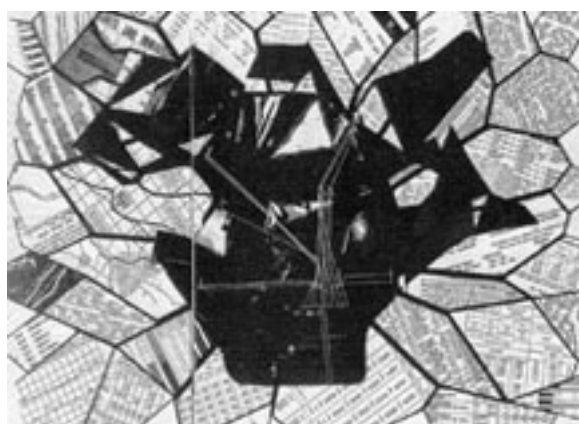
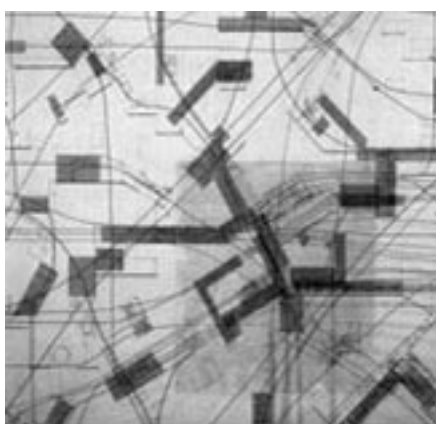
9. Constant, *New Babylon*, Orange Construction, modelo de 1958.



10. O impacto da tecnologia dos satélites, do primeiro lançamento russo em 1958, à transmissão de Telstar, em 1963. Modelos da Nasa, 1963-65.



11. Dennis Crompton, modelo de *City Synthesiser*, exposição *Living City*, 1963.



12. Constant, *New Babylon*, 1959.

13. Crompton, *City Synthesis*, *Living City*, 1963.

A outra questão seria o reconhecimento de um novo tipo de “mobilidade” propiciado pelos avanços na área da informação e da comunicação, e pela promessa da cibernética. Com a primeira transmissão transatlântica de Telstar realizada em 1962, o impacto da tecnologia dos satélites era um tema do momento, e as tecnologias da comunicação e da informação estavam sendo percebidas como novos elementos que poderiam vir a questionar o caráter estático, rígido e hierárquico das redes de comunicação existentes.

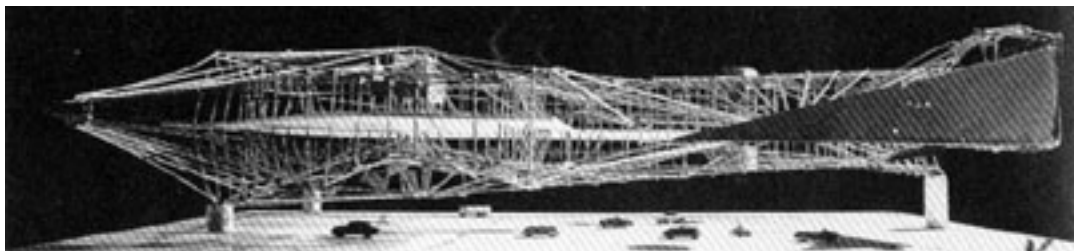
O tema das infra-estruturas é explorado como motivo de desenho em dois projetos de membros do grupo mostrados na exposição, *City Interchange*, proposto por Warren Chalk e Ron Herron, e *City Synthesis*, proposto por Dennis Crompton. Em certo sentido, *City Interchange* e *City Synthesis* poderiam constituir uma espécie de leitura própria de Archigram sobre o material de *Traffic in Towns*, no limite entre a superficialidade e a transcendência que algumas vezes caracterizava Archigram em seu desejo de dar forma arquitetônica a problemas novos. O relatório Buchanan tentava estabelecer em sua base teórica o conceito de uma “arquitetura do tráfego”:

“Existe aqui um campo novo, e todavia relativamente inexplorado quanto ao desenho, mas traz consigo mesmo o abandono da idéia de que as áreas urbanas devem consistir em edifícios situados ao longo de algumas ruas por onde circulam os veículos, com um desenho para as casas e outro para ruas e pavimentos, etc. Na realidade estamos aí somente perante uma convenção. Se os edifícios e vias de acesso são considerados e pensados *conjuntamente*, como constitutivos do material básico das cidades, então podem moldar-se e combinar-se com grande variedade de modos e maneiras, todos os quais resultarão em definitiva mais vantajosos que a rua convencional. Um termo útil para descrever esse processo é o de ‘arquitetura do tráfego’, o qual leva consigo a idéia de edifícios e grupos de edifícios que estão desenhados a propósito para o manejo mais eficaz do fluxo de trânsito.”¹⁹¹

Contudo, *City Interchange* e *City Synthesis* não se pareciam aos exemplos reais propostos em *Traffic in Towns* para a formalização dessa idéia. Ao contrário, pareciam ter uma relação formal muito mais estreita com os vários diagramas de linhas de tráfego superpostas aos mapas urbanos que compunham o relatório Buchanan, que com as perspectivas que ilustravam a ‘arquitetura do tráfego’.¹⁹² *City Interchange* - literalmente cidade intercâmbio ou cidade intersecção - era um estudo de Chalk e Herron para uma zona urbana fictícia de intersecção complexa entre múltiplas formas de movimento, um nó onde deveriam combinar-se redes de transportes públicos e privados (trens regionais e metropolitanos, ônibus e carros), circulações pedestres e heliporto, operando a distintos níveis e ligadas a um conjunto de torres de serviços de onde supostamente seria controlado o fluxo de tráfego. O desenho, que permitia às grandes infra-estruturas abandonar sua condição de engrenagem subterrânea, era antes de tudo uma exploração

¹⁹¹ Colin Buchanan, *El tráfico en las ciudades* (1963), Madrid, Editorial Tecnos, 1973, p. 64.

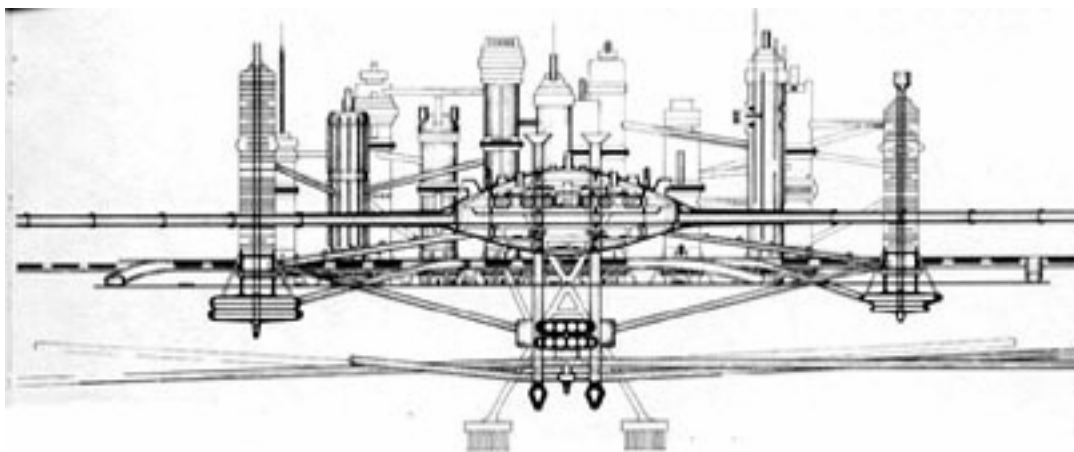
¹⁹² Ver por exemplo em Buchanan, op. cit., diagrama de linhas de tráfego para viagens ao local de trabalho em uma pequena localidade, p. 48.



14. Constant, New Babylon, Orange Construction, modelo de 1958.



15. Diagrama de linha de tráfego. Colin Buchanan, *Traffic in Towns*, 1963.



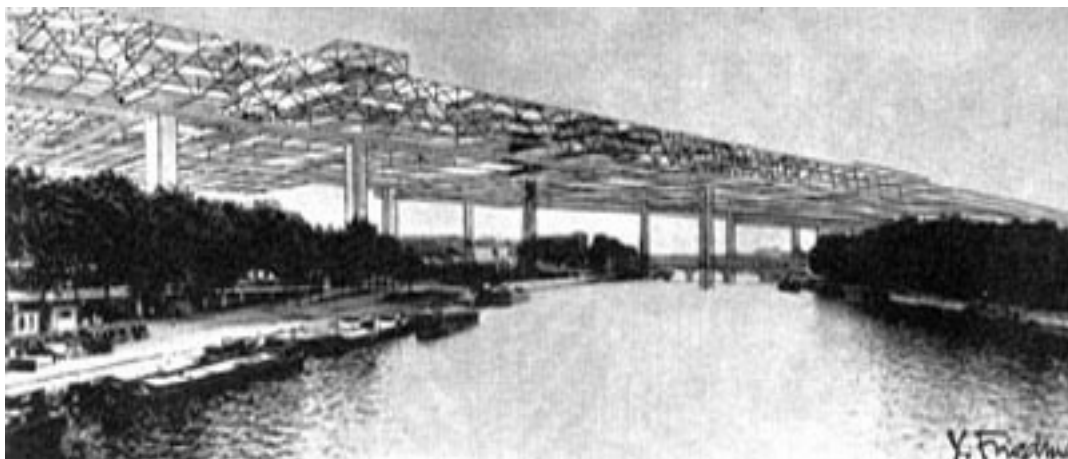
16. Ron Herron e Warren Chalk, City Interchange, *Living City*, 1963.



17. Ron Herron e Warren Chalk, City Interchange, Colagem, *Living City*, 1963.

compositiva de rasgos funcionais, uma tentativa de materialização da idéia do movimento e dos diferentes fluxos - de veículos, de pessoas, de informações, de energia - como dado primordial na metrópole contemporânea.

City Synthesis, de Dennis Crompton, era também um tipo de comentário entre gráfico e textual sobre a cidade, também dominado por esta imagem híbrida entre máquina e organismo: a cidade é um “organismo vivo - pulsando - expandindo e contraindo, dividindo e multiplicando”,¹⁹³ em que todas as partes eram igualmente relevantes para o todo, e seus valores estabelecidos pelo observador: “tudo agora é parte integral da cena urbana, envolvido numa rede de inter-relações afinal controlada pelo Computador Natural.”¹⁹⁴ Em *City Synthesis*, o computador era apontado como uma metáfora para os mecanismos interativos de que dependia a cidade. A cidade era revelada como máquina operando continuamente, o óleo dos sistemas de infra-estrutura eram o seu líquido vital, da mesma forma que era o sangue para um organismo vivo.



18. Yona Friedman, Cidade Espacial sobre Paris, 1959-1963.

Mobilidade e infra-estrutura urbana: Yona Friedman

Ainda no tema das infra-estruturas, uma referência anterior a estas propostas pode ser encontrada na argumentação de Yona Friedman. Tanto os esquemas de Friedman haviam interessado aos membros de Archigram, que um dos desenhos de sua ‘Cidade Espacial’ (1959-60) aparece publicado no magazine *Archigram* número 3.¹⁹⁵ As idéias principais de Friedman foram formuladas em ‘L’architecture mobile’, texto de 1958, em que explicava o que entendia por ‘mobilidade’ no âmbito da arquitetura, e o respectivo papel das infra-estruturas. Essencialmente, baseava-se na hipótese de que o

¹⁹³ Dennis Crompton, *City Synthesis*, texto para a exposição *Living City*, reproduzido em *A Guide to Archigram 1961-1974*, op. cit., p. 86.

¹⁹⁴ Crompton, op. cit., p. 86.

¹⁹⁵ Projects mainly to do with changeability, Yona Friedman, *Spatial Quarter*, Magazine *Archigram*, n. 3, 1963.

arquiteto era incapaz de determinar de forma definitiva tanto o uso quanto o caráter do edifício que projetava, e portanto, toda arquitetura deveria ser ‘móvel’ no sentido de que não viesse a colocar obstáculos às futuras transformações propostas pelos usuários ou grupos sociais envolvidos.¹⁹⁶

Para que o princípio da mobilidade fosse aplicável, era fundamental o papel da infraestrutura técnica neutra e indeterminada: “os habitantes não fazem senão utilizar os aparatos conectados a estas redes, quer dizer, os aparatos elétricos, os aparatos sanitários, os carros e inclusive os elementos de divisão e de isolamento, como são paredes, pavimentos, etc.”.¹⁹⁷ Entretanto, em que pese a afinidade de objetivos, e o fato de que a noção de uma ‘infra-estrutura espacial’ de Friedman seria uma idéia subjacente a série *Plug-in*, existe uma diferença fundamental de métodos entre os membros de Archigram e Friedman. Este último confiava sobretudo na viabilidade de um enfoque científico e sua tradução didática, em que o projeto é entendido como uma seqüência linear de etapas que vão da colocação do problema em termos funcionais à posterior dedução de esquemas formais compatíveis:

“...no começo formulei o princípio da ‘mobilidade’, e comecei a buscar soluções técnicas, o que me levou a encontrar o princípio das infra-estruturas não determinadas e não determinantes; depois, provocou-me a curiosidade de saber que quer dizer ‘toda’ quando digo que na infra-estrutura espacial (ou na cidade espacial) é possível ‘toda’ adequação. Assim foi como cheguei, primeiro, à busca de uns axiomas apropriados aos problemas de adequação do espaço, depois à idéia de uma ‘linguagem’ para o auto-planificador e que fosse acessível ao homem da rua...”¹⁹⁸

As propostas de Archigram pouco se enquadram na estratégia do projeto como *problem-solving* que caracteriza Friedman. *Interchange City* e *City Synthesis*, ainda que sustentadas por um conceito funcionalista no sentido de que os rasgos funcionais são os elementos principais do projeto, são sobretudo afirmações formais, levadas a cabo no terreno especulativo da representação e da imagem e não no âmbito da investigação pretensamente técnico-científica. Friedman deplora o tipo de estratégia empregada por Archigram, que em última análise se concentra numa relação articulada, e não seqüencial, entre conceitualização e formalização, como depois deixaria claro no prefácio a *Pour une architecture scientifique* (1971). Neste texto, embora animado por reconhecer a influência de seu trabalho sobre propostas alheias (Tange, Safdie, e o próprio Archigram), não deixa de lastimar que seus esquemas - aos quais se refere como “algumas imagens” - tenham sido melhor divulgados e compreendidos que seus raciocínios, em razão do que enfim publica um livro de arquitetura em que não trataria

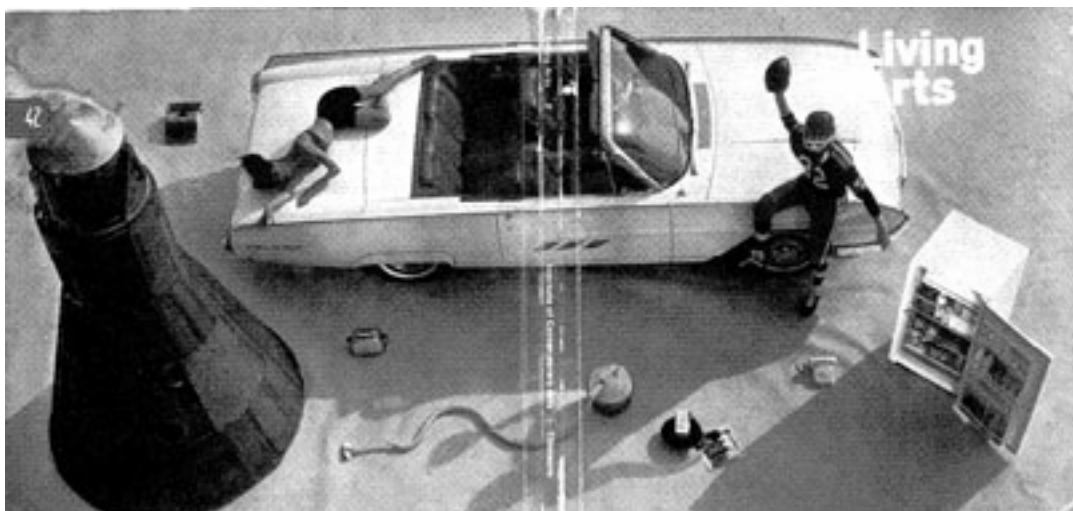
¹⁹⁶ Yona Friedman, *La Arquitectura Móvil, Hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Barcelona, Poseidon, 1978, p. 9.

¹⁹⁷ Yona Friedman, Dicionário de conceitos para ‘la arquitectura móvil’ (1957-1958), entrada Infra-estrutura, em *La Arquitectura Móvil*, op. cit., p. 17.

¹⁹⁸ Friedman, op. cit., p. 10.

“mais que de um arrazoado, sem preocupar-[se] de sua visualização”,¹⁹⁹ o que marca um distanciamento com relação aos procedimentos de Archigram.

Sendo os esquemas projetuais apresentados - além de *City Interchange* e *City Synthesis*, a linha de casas de metal pré-fabricado de Cook, esquema aparentado ao Shopping de Nottingham (Cook e Greene) - como propostas singulares e parciais, e não como parte de um modelo de cidade concretizado, a parte projetual de *Living City* mantinha portanto um caráter puramente especulativo e experimental, e não prescritivo e didático. Entretanto, a exposição deixava a sugestão que norteou os esforços seguintes de Archigram, aglutinadas em torno ao tema da cápsula e da megaestrutura: “Se a pulsação da vida da cidade é rápida, por que não a de seu ambiente? Ela reflete auge e declínio, chegada e partida ... transformação. Então por que não construir para isso?”²⁰⁰



19. Fotografia de Robert Freeman, produção de Richard Hamilton. Capa da revista *Living Arts* (ICA), junho de 1963, que incluía o catálogo de *Living City* como uma sessão especial. A fotografia de Freeman abarca os tópicos de Archigram nestes primeiros anos sessenta: os ícones do consumo - o carro, a comida, o eletrodoméstico -, a cápsula espacial e o poder tecnológico.

¹⁹⁹ Yona Friedman, *Hacia una arquitectura científica*, Madrid, Alianza, 1973, p. 14.

²⁰⁰ Texto da exposição; reproduzido em *Archigram*, op. cit., p. 23.

1.2.2. A casa do futuro para Archigram: da cápsula ao sistema de partes (1964-1967)

“Estamos em busca de uma idéia, um novo vernáculo, algo que se coloque ao lado das cápsulas espaciais, computadores e embalagens descartáveis de uma era atômico/eletrônica.”
Warren Chalk, 1963²⁰¹

Como investigação tipológica e compositiva, o tema da cápsula explora a idéia da casa como protótipo industrial, a ser produzida, consumida, e afinal substituída como qualquer outro objeto de consumo. Entre 1962-1965 o desenho da cápsula pretende responder ao desafio proposto no magazine *Archigram* número 3: “*é preciso salvar a distância entre imagem e idéia*”, ou seja, alcançar uma definição arquitetônica consistente para a possibilidade técnica real de inserir a casa nos moldes da pré-fabricação corrente. O recente desenvolvimento da tecnologia dos plásticos e dos materiais leves sugeria o investimento em uma casa como “produto de consumo”, projetada segundo uma tecnologia que pudesse ser manipulada a uma escala individual, com rapidez e flexibilidade. Na Inglaterra, além da Casa do Futuro dos Smithsons (1956), Arthur Quarmby desenvolvia unidades pré-fabricadas em plástico reforçado para British Railways (1962); na França, Pascal Hausermann produzia uma casa plástica experimental (1962), e Ionel Schein e Jacques Coulomb, cabines em fibra de vidro (1963); no Japão Kisho Kurokawa estava propondo um sistema de pré-fabricados em concreto que incluía componentes plásticos.

Embutida na escolha da cápsula como programa para a vivenda futura está a superação da noção de casa como *‘folk art’* e a proposta de um modo de vida urbano, próprio do indivíduo avulso, porém à vontade na grande metrópole. Esse tipo de investigação tipológica “sugere que a cidade deve conter um conglomerado definido deste estilo de vida, mais como um hotel”,²⁰² entre suas outras formas habituais de residência. Retomando algo que estava por trás do *Survival Kit* de *Living City*, a cápsula se confunde com equipamento, caixa de artifícios, *kit* de mil-e-uma-utilidades. Essa noção incorpora-se ao conceito de *appliance wall* que dotava as cápsulas, e está em relação com o processo de miniaturização de aparelhagem que tem lugar depois da guerra, e em parte como sub-produto de sua versão domesticada - a corrida espacial.

“As cápsulas espaciais estavam em algum lugar na retaguarda, criando a *retórica necessária* mas também recordando o conceito de partes e aparelhagens totalmente inter-relacionadas” - explica Cook - enquanto Buckminster Fuller era visto como o grande pioneiro, ou o “avô do conceito”.²⁰³

²⁰¹ Parte do texto *Situation*, de *Living City*; reproduzido no Magazine *Archigram*, n. 4, maio de 1964, p. 6.

²⁰² *The Capsule*, *Archigram*, Londres, Studio Vista, p. 44.

²⁰³ Peter Cook, *Archigram Entr’Acte-2, Capsules, Pods and Skins*, em Dennis Crompton (ed.), *Concerning Archigram...*, Londres, Archigram Archives, 1999, p. 80. Grifo meu.

Assim, se havia uma *necessidade retórica*, o problema da cápsula no contexto da obra de Archigram não dizia respeito somente à invenção tipológica e técnica, mas à questão da expressão arquitetônica. Neste sentido, o conceito tem diversas ramificações - na tradição das vanguardas modernas, no mundo da ficção científica e das histórias de quadrinhos, no investimento em tecnologia que sustenta a obra de Buckminster Fuller ou Konrad Wachsmann - que necessitam ser percorridas para precisar a posição de Archigram com relação a este contexto. Esse percurso deve ser iniciado no quarto magazine *Archigram*, edição que pode ser vista como uma grande síntese entre todas estas influências consideradas significativas para o grupo.

Amazing Archigram: o recurso ao imaginário da ficção científica

“Mas as cidades do ano 2000 são vastas, dispersas metrópoles, com incontáveis e retorcidos túneis e passagens subterrâneos...” *Space Probe*, Magazine *Archigram* 4, 1964

A relação entre a cultura arquitetônica e o mundo da ficção científica era o tema central do quarto magazine *Archigram*, ou ‘*Amazing Archigram, Zoom Issue*’, publicado em 1964. Este número, onde aparece por primeira vez a *Plug-in City* de Cook e onde Archigram configura um estilo gráfico próprio, tornou-se o mais popular de toda a série de revistas, ampliando seu alcance, tanto no âmbito local quanto fora de Inglaterra. A partir daí o trabalho de Archigram é publicado por primeira vez em revistas estrangeiras, como *L’Architecture D’Aujourd’hui* e *Architectural Forum*.²⁰⁴

Amazing Archigram propunha uma leitura arquitetônica dos quadrinhos de ficção científica então mais populares, geralmente os quadrinhos americanos: *Superman* (DC Comics), *Action Comics*, *Adventure Comics*, entre outros, citados na “bibliografia *Zoom*” ao final da revista. Da coleção pessoal de historinhas de Chalk sai ‘*Space Probe*’, quatro páginas de quadrinhos retirados de diferentes revistas e diagramados como uma história convencional em que, depois de saudar a Roy Lichtenstein no texto do primeiro balão, se procurava destacar os rasgos principais da cidade do futuro tal como representada pelo imaginário do *comic* americano.

Os temas recorrentes são os tentáculos, os tubos pneumáticos, as grandes estruturas aéreas, as passagens de nível, os domos plásticos. Sobretudo a imagem característica na tradição dos quadrinhos de ficção desde Alex Raymond: o veículo espacial e seu rabo de cometa contra um perfil urbano futurista. Um contraponto para essas imagens era estabelecido através de outra matéria, intitulada ‘*The Gesture*’, em que Archigram garimpava nas tradições de um “movimento moderno infante”,²⁰⁵ e trazia desenhos de Carl Krayl, Theodor Grosse, e arquitetura alpina das páginas do magazine *Frulicht* de

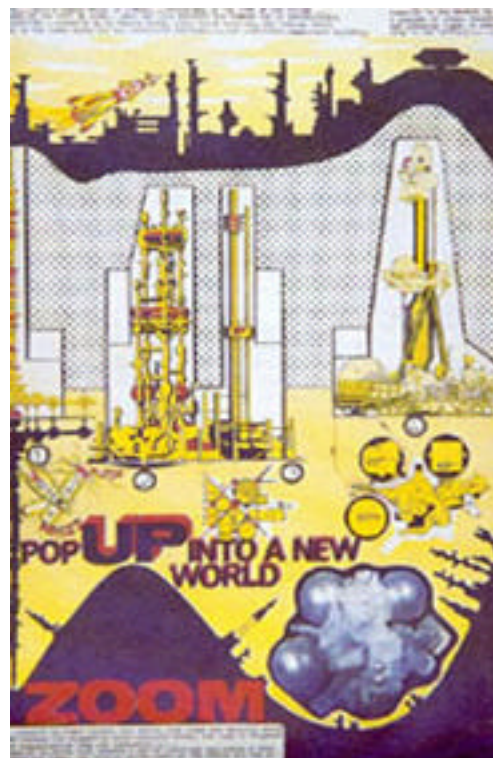
²⁰⁴ *Plug-in City*, *Sunday Times Colour Supplement*, Londres, 20 de setembro de 1964. Recherches, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, junho-julho, 1964; *Plug-in City Study*, *Architectural Forum*, setembro, 1964.

²⁰⁵ Peter Cook, *Zoom and Real Architecture*, Magazine *Archigram* 4, maio de 1964, p. 18.

Taut.

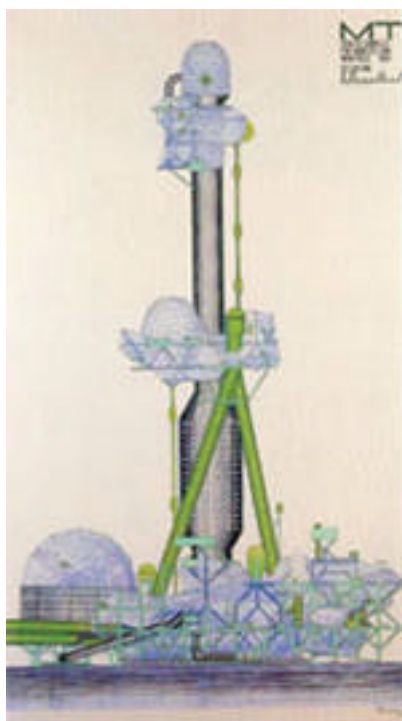


1

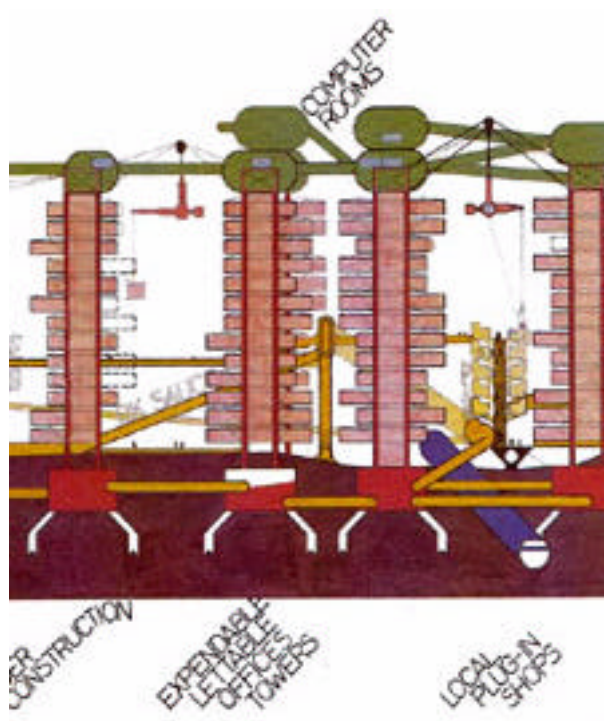


2

1. Magazine *Archigram* n. 4, *Amazing Archigram*, maio de 1964. Capa (16,5 x 21,7).
2. Magazine *Archigram* n. 4, páginas centrais, torres de entretenimento para a seguinte Feira Mundial de Montreal, Warren Chalk, Ron Herron, Frank Linden e Peter Cook .



3



4

3. Peter Cook, torre para Feira Mundial de Montreal, Taylor Woodrow, 1963.
4. Peter Cook, torres plug-in em Europa, 1963-1964.

Interessava para Archigram destacar a possibilidade de uma fertilização cruzada entre uma certa tradição das vanguardas (expressionismo e futurismo) e ficção: “Existe a mesma consistência na cidade dos ‘Adventure Comics’ do período 1962-3 que nos projetos de Taut para Arquitetura Alpina de 1917, com a mesma força de predição e estilo”.²⁰⁶ O que Archigram pretendia com seu super-herói de capa não era a análise intelectual dos quadrinhos como produto cultural; isso estava fazendo Eco com suas leituras de Steve Canyon e de Superman.²⁰⁷ A aproximação de Archigram aos quadrinhos segue sendo uma aproximação de consumidor, ainda que de um consumidor *ativo*, que se permite *manipular* esse produto intelectual e fisicamente: extraíndo-lhe sentidos distintos, arranjando-lhe as partes a seu critério.

Assim, a relação de Archigram com os quadrinhos funciona em níveis distintos. Em primeiro lugar como repertorização, seguindo a tendência do grupo a buscar a distensão do território da arquitetura através da inclusão de elementos de outros contextos. A iconografia dos quadrinhos lida com um grupo de imagens arquitetônicas evocativas de um futuro em que a ciência transformaria o ambiente humano e as maneiras de habitar. Também é um produto típico da cultura industrial, retirando sua força do anonimato e da redundância; o repertório tipológico que povoa as cidades dessas primeiras gerações de *comics* americanos que interessavam aos membros de Archigram era em si mesmo um repertório *standard*, repetível, distante do desenho de autor, tanto que as mesmas historinhas podiam ser desenhadas sucessivamente por pessoas diferentes.²⁰⁸ Esse tipo de manipulação de alguns elementos concretos que serão integrados a todos distintos, bem como a idéia de um estilo gráfico compartilhado, ainda que em propostas conceitualmente diversas, é algo presente no modo como Archigram operou como grupo. A cápsula que Chalk desenha se converte em parte integrante da *Plug-in City* de Cook, assim como os *Pods* de Greene poderiam estar aplicados ao *Capsule Pier* de Herron.

Além disso, na visão de Archigram, a linguagem dos quadrinhos oferecia uma alternativa ao que consideravam um dos pontos débeis da arquitetura urbana imediata - “a inabilidade para conter o objeto em movimento como parte de uma estética total”²⁰⁹ -, e

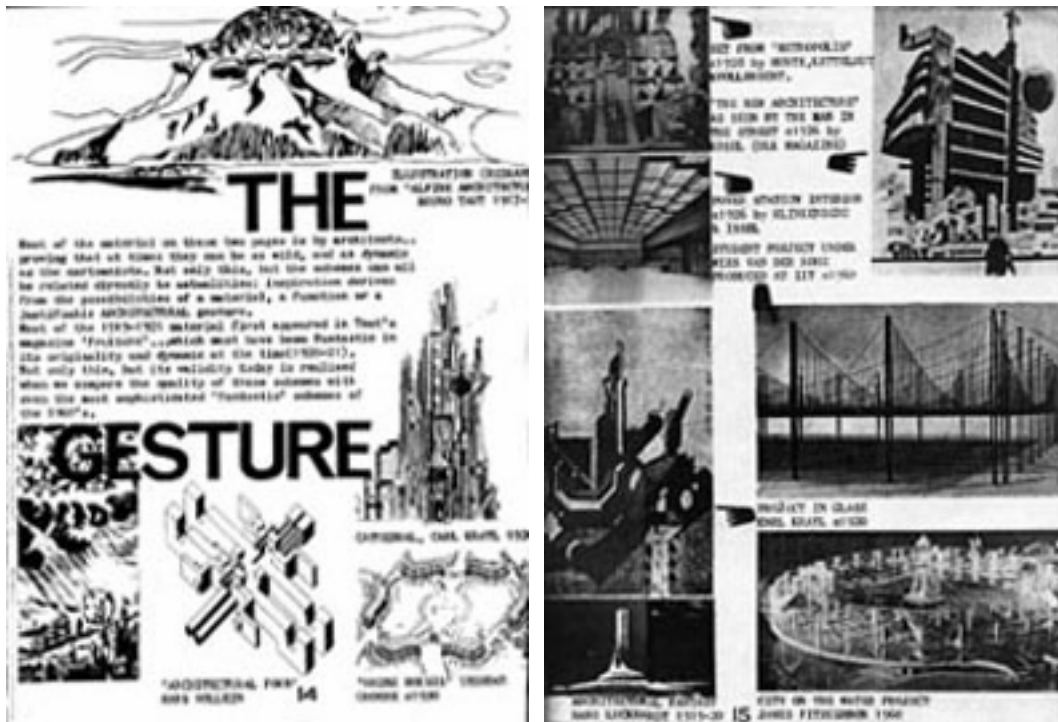
²⁰⁶ Peter Cook, *Zoom and Real Architecture*, op. cit., p. 18. Alguns destes desenhos também haviam sido publicados em *Architectures Fantastiques*, número especial de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (junho-julho de 1962), certamente bem manuseado por Archigram, e que como tanto consta na bibliografia *Zoom* ao final do magazine *Archigram* n. 4.

²⁰⁷ ‘Leitura de Steve Canyon’ e ‘O Mito de Superman’, ensaios publicados no mesmo ano de 1964. Ver Umberto Eco, *Apocalípticos e Integrados*, Barcelona, Lumen e Tusquets, 1999.

²⁰⁸ Edgar Pierre Jacobs (*Blake e Mortimer*) desenhava as edições belgas de *Flash Gordon* durante a guerra exatamente como Raymond; os criadores de *Superman*, Jerry Siegel e Joe Schuster, já em 1945 colocaram uma demanda jurídica contra a editora pela propriedade intelectual do herói criado em 1938, cujas aventuras outros continuavam produzindo.

²⁰⁹ Cook, op. cit., p. 18.

resposta a uma velha demanda das vanguardas, em particular a futurista. De fato, o quadrinho também estava implicado no problema de indicar a idéia de movimento em um meio estático.



4. Páginas de *Amazing Archigram*: material do magazine *Frülicht* de Taut (desenhos de Taut, Theodor Grosse, Carl Krayl, Hans Luckhardt), cenários do filme *Metrópolis* (página 15, no alto à esquerda) às propostas megaestruturais contemporâneas de Hans Hollein e James Fitz Gibon.



5. *Space Probe*, em *Amazing Archigram*, uma história construída com recortes de revistas de quadrinhos, primeira e terceira página.

E nisto são elucidativas as palavras do editorial de *Amazing Archigram*, em que se tenta justamente construir esta ponte entre expressionismo, futurismo e a ficção espacial:

“Como uma contra-imagem, seria fácil olhar para trás e preencher ARCHIGRAM com três dúzias de ‘respeitáveis’ dos últimos 50 anos (interessante que tantos seriam pré-1930), e o comentário, ‘Que foi que perdemos? Que nos está faltando?’ Mas isto se aplica igualmente a algo que ainda não está desaparecido na perspectiva histórica - uma tradição ainda em desenvolvimento, e ainda original com respeito a muitos dos gestos básicos da arquitetura moderna. Ela compartilha muito de sua expressão com aqueles dias débeis, neuróticos, entusiásticos de Ring, der Sturm e do Manifesto Futurista - as raridades arquitetônicas da época alimentando o Movimento infante. Nosso documento é o Space-Comic; sua realidade está no gesto, desenho e estilização natural de um novo *hardware* para nossa própria década - a cápsula, o foguete, o batiscafo, o zidpark, handy-pak.”²¹⁰

Com respeito à cápsula como investigação tipológica, Archigram até certo ponto poderia representar uma atualização do projeto moderno, uma correção de rumo onde não caberia discutir todos pressupostos de partida, mas sim redefinir a imagem da arquitetura moderna de modo que *parecesse* adequada à segunda era da máquina. Acaso o vaticínio de Mies em 1924, prevendo uma radical transformação do ramo da construção a ponto de que a “casa do futuro não mais seria construída por artesãos”,²¹¹ mas tão fruto da indústria quanto o carro, não encontra ressonância na defesa que faz Warren Chalk em 1966 de uma arquitetura produzida como qualquer outro objeto de consumo, da geladeira ao carro? Ainda que se renegue enfaticamente a “decadente imagem Bauhaus, insulto ao funcionalismo”,²¹² acaso todo o tema da cápsula - produzida em série, montada a seco - não remete a Walter Gropius, e mesmo a Le Corbusier insistindo que se há de “tender ao estabelecimentos de *standards*”?²¹³

Por outro lado, a obsessão pela flexibilidade como dado de projeto é em si mesma um questionamento da visão funcionalista e sua confiança na possibilidade de estabelecer o *standard* universal, rígido e definitivo, não apenas para o espaço habitável como para o comportamento humano que supunha a busca moderna pelo *existenzminimum*. A questão para Archigram era atualizar a demanda moderna da casa industrializada para uma sociedade dominada pela transitoriedade e pelos ritmos do consumo, e alcançar uma definição tipológica que expressasse essa sociedade. Assim, estaria confirmada a validade daquele ideal moderno de uma arquitetura fundada em seu próprio tempo, capaz de expressar uma sempre renovada unidade entre arte, ciência e indústria; e neste

²¹⁰ Cook, op. cit., p. 18.

²¹¹ Mies van der Rohe, *Construcción industrial*, 1924. Extraído de Fritz Neumayer, *Mies van der Rohe, la palabra sin artificios, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, Madrid, El Croquis Editorial, 1995, p. 376.

²¹² David Greene, *Magazine Archigram*, n. 1, maio de 1961.

²¹³ Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York, Harper & Brothers, 1955, p. 94; Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 1994, p. 89.

sentido, Archigram se aproximava mais das vanguardas futuristas, ou daquela intuição futurista de que se devia fazer corresponder a *cada geração uma casa*: “as casas durarão menos que nós, cada geração terá de construir sua própria cidade.”²¹⁴

O interesse na causa técnica como possibilidade de integrar novas demandas e produzir novos conteúdos, é legitimado por um discurso que em parte pretende recuperar aquele sentido histórico próprio das vanguardas, de certa forma ainda preso à noção de causa-efeito que sustenta a idéia de uma arquitetura que *evolui com a técnica*. Assim como os futuristas haviam sentido que “não eram mais os homens das catedrais, dos palácios, das salas de assembleias; mas dos hotéis, das estações ferroviárias, das estradas imensas, dos portos colossais, dos mercados cobertos, das galerias luminosas, dos projetos de demolição e reconstrução”,²¹⁵ Archigram estava propondo o *Space-Comic* como documento, e a cápsula como o gesto necessário.

As cápsulas e o *plug-in* como estratégia projetual

O vocabulário onomatopéico empregado por Archigram, retirado da cultura dos quadrinhos - *Zoom, Zipp, Blaam, Whizz, Pop up* -, é sempre sugestivo de alguma estratégia a perseguir. *Zoom* indica justamente essa tentativa de integrar a velocidade, mas também de focar distintas escalas, como faz a câmera fotográfica. ‘*Plug-in*’, que literalmente deveria traduzir-se como ‘conectar’, no sentido de ligar a uma tomada elétrica, é uma expressão que alude à metáfora da casa como ponto de infra-estrutura; no caso da cápsula, espaço mínimo, porém sintonizada na aldeia global de MacLuhan através da eletricidade e das redes de comunicação do momento, rádio, telefonia e televisão.

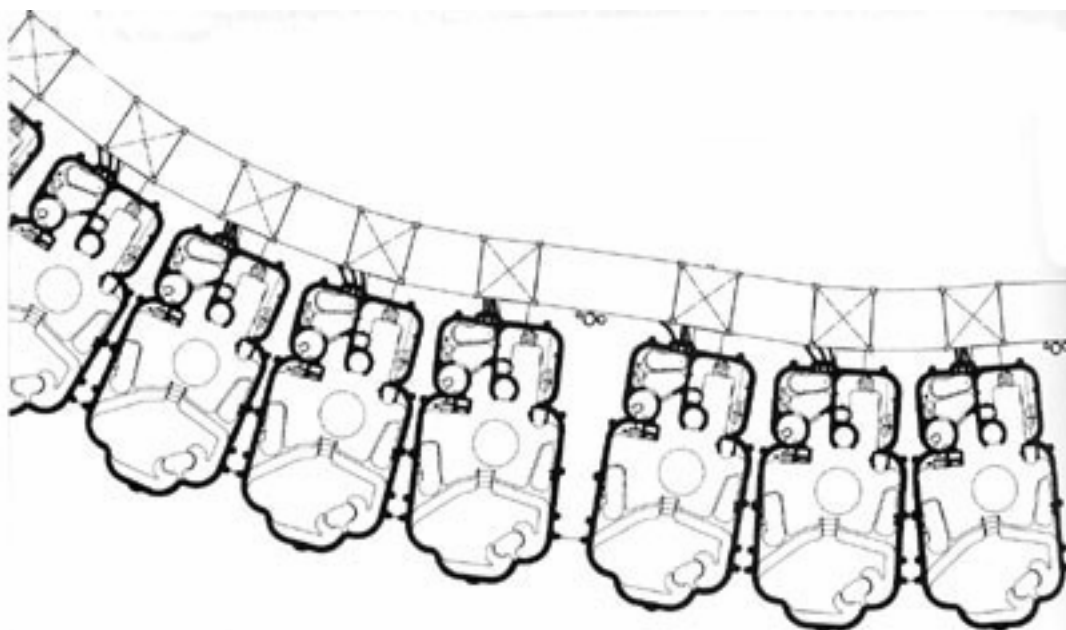
Porém, mais que isso, *plug-in* é a expressão de uma *estratégia projetual* pertinente à discussão da cápsula, como um conceito que expressa um tipo de relação preferencial entre todo e partes: uma estrutura geral pré-definida e uma dada variedade de partes pré-estabelecidas, que serão ‘conectadas’ ou ‘penduradas’ nesta estrutura conforme algumas restrições, gerando um sistema total relativamente aberto. A estratégia *plug-in* tem relação com a noção de *clip-on*, que Banham havia utilizado por primeira vez em 1960, referindo-se à idéia de juntar a algo existente volumes funcionais completos, como unidades de serviço fabricadas industrialmente tais como banheiros e cozinhas que pudessem ser eventualmente descartados e substituídos. O *clip-on* é reconstruído como conceito no artigo de 1965, no qual justamente Banham comenta em detalhe a quarta edição do magazine *Archigram* e a *Plug-in City* de Peter Cook, no contexto de uma discussão sobre a possibilidade de uma arquitetura indeterminada.

²¹⁴ Antonio Sant’Elia e Filippo Marinetti, *L’Architettura futurista*. Manifesto. 1914. Reproduzido em Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture* (1964), Cambridge, The MIT Press, 1990, p. 38.

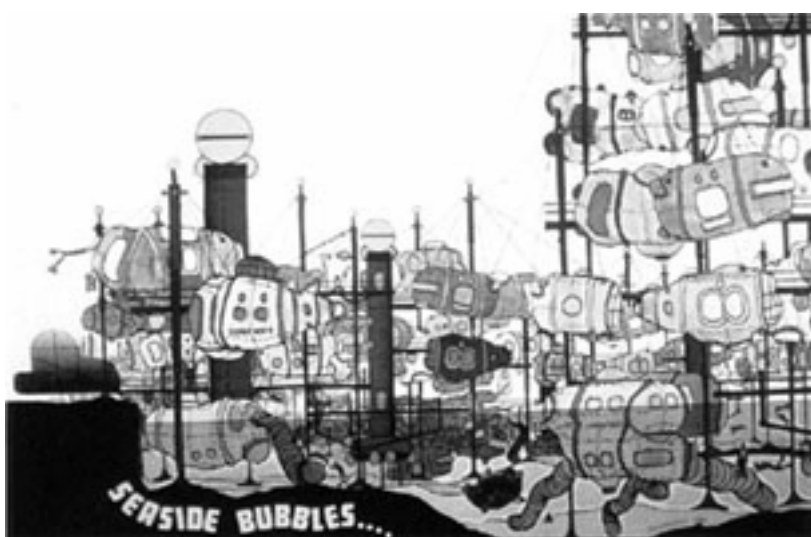
²¹⁵ Idem, p. 36.



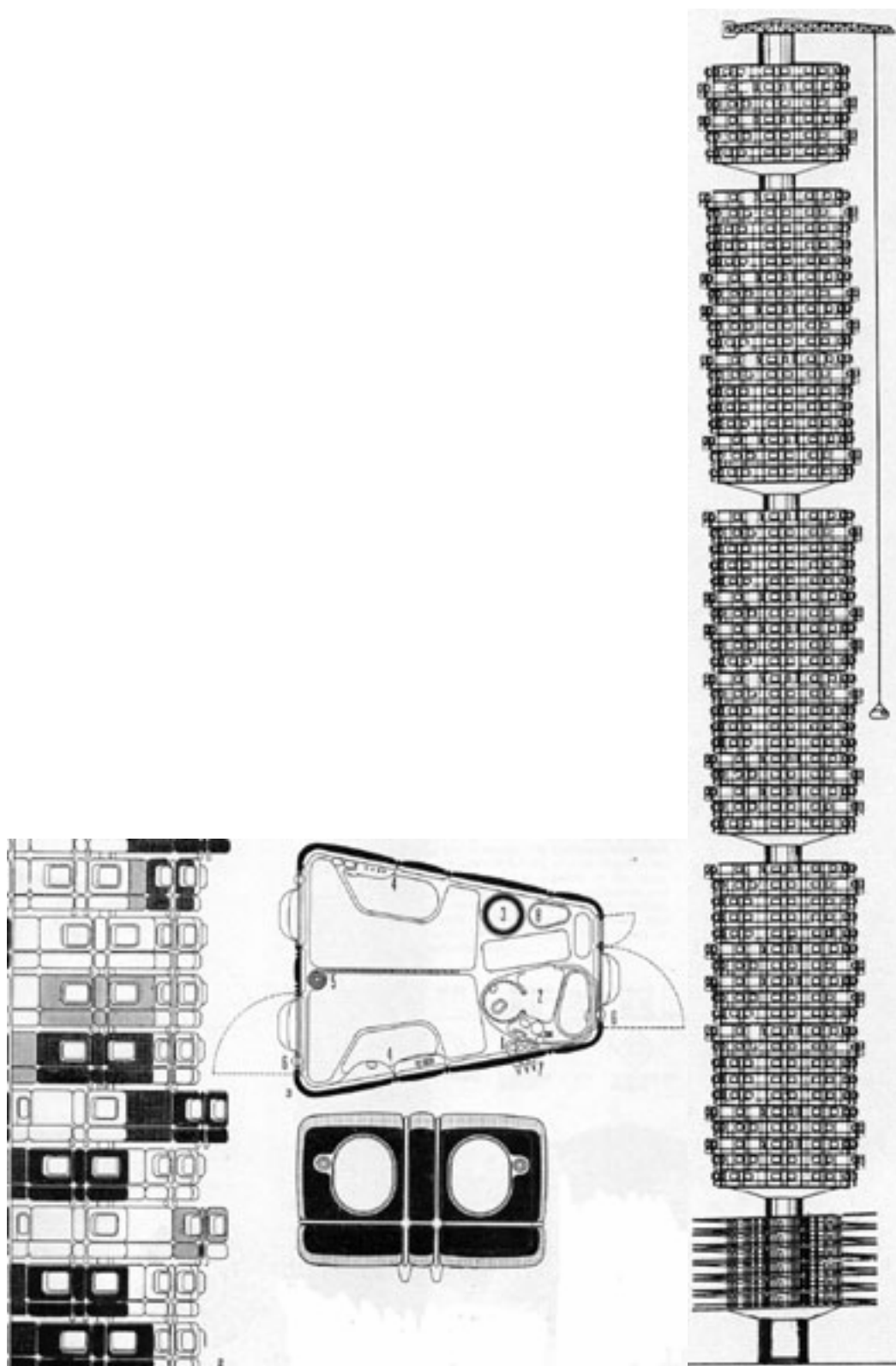
7. Peter Cook, Pressed Metal Student Housing, 1961.



8. Ron Herron e Warren Chalk, Gasket Homes, 1965.



9. Ron Herron, Seaside Buble, 1966. Desenho mostrando como as Gasket Homes poderiam estar penduradas a uma estrutura de lazer à beira mar.



10. Warren Chalk, Capsule Homes, 1963.

“Foi mais ou menos por essa época [1960] que me lembro de haver usado por primeira vez a expressão ‘clip-on’ em conexão com a arquitetura.(...) A classe de idéias que pertenciam então ao conceito podem ser agora melhor reconstruídas a partir de algumas notas para um artigo não publicado sobre a Filosofia Clip-on tomadas em 1961. A epítome do conceito clip-on nessa época era o motor de popa, cujas conseqüências para a teoria do desenho intrigavam muitos de nós, nos seguintes termos: dado um Evinrude ou um Johnson Seahorse, você pode converter praticamente qualquer objeto flutuante em um barco navegável. Um pequeno pacote concentrado de maquinaria converte uma estrutura indiferenciada em algo com função e objetivo. Mas, igualmente, o objeto indiferenciado poderia ser um copo de papel cheio de café, e o *clip-on* poderia ser os envelopes de açúcar e creme e palito para remover que o convertem no preciso copo de café que satisfaz o seu gosto.”²¹⁶

O magazine *Archigram* 4 trazia em suas páginas centrais quatro projetos de torres de diversões, respectivamente de Chalk, Herron, Frank Linden (colaborador, não era membro de *Archigram*) e Cook, sob as quais estava a legenda ‘Pop up into a new world’. Com efeito as torres podiam desprender-se das páginas até a posição vertical, ao modo das revistas para recortar infantis. As torres eram resultado de uma competição interna realizada em 1963, quando os membros do grupo trabalhavam para Taylor Woodrow; a questão era o desenho de equipamentos para a próxima Feira Mundial de Montreal, explorando a torre de concreto para televisão produzida pela companhia. A solução vencedora, de Cook, envolve o desenho de elementos relativamente independentes que serão fixados temporariamente à estrutura principal, e eventualmente substituídos. Em princípio, o tema da cápsula para *Archigram* está submetido a esta lógica, e desenvolve-se em paralelo com a investigação de novas possibilidades urbanas norteadas pelo mesmo conceito, tais como as megaestruturas.

Para *Archigram*, a cápsula como problema de desenho estava relacionada à definição de um espaço vital mínimo, à possibilidade de produzi-lo integralmente de forma serial através de procedimentos industriais, e às formas de articulação desta unidade com relação a uma estrutura geral de sustentação. Por um lado se trata de uma abordagem próxima ao desenho industrial, no que se refere à exigência de uma correlação exata entre forma, material e processo. O resultado final é um objeto, uma ‘caixa’ sob medida para viver-se dentro: um *container* individual. Por outro lado, embora desenhada como elemento relativamente auto-suficiente do ponto de vista compositivo, a cápsula não é um habitat fisicamente independente; ela necessariamente será fixada a uma estrutura geral de sustentação e alimentação. Inicialmente esta estrutura é a torre; logo também as cápsulas são aplicadas a megaestruturas, como no caso de *Plug-in City* de Cook ou *Seaside Bubble* de Herron.

O paradigma era o sistema de produção automobilístico, e também sua forma de distribuição e consumo; esta unidade deveria ser utilizada e descartada em espaço de

²¹⁶ Reyner Banham, A Clip-on Architecture, *Architectural Design*, novembro de 1965, pp. 534-536.

tempo relativamente curto, isto é, seria substituída por um modelo mais novo e mais adequado. A analogia entre carro e habitação, que vale para toda especulação de Archigram com respeito a casa do futuro, era postulada como argumento em favor deste tipo de flexibilidade projetada no tempo. Em oposição ao conceito da pré-fabricação pesada, que é rígido, e não admite a variabilidade, a questão seria aproximar a arquitetura ao sistema por catálogo, que admite a eleição individual do consumidor:

“...o chassi Ford poderia ser trocado por um chassi Chrysler. Haveria intercâmbio contínuo, com partes em constante evolução e transformação. Talvez uma *dream-machine* assim como uma mera ‘casa’?”²¹⁷

Uma primeira iniciativa estava no projeto de Cook para habitações estudantis em um terreno de baixo custo, sobre uma via de trem, em que as unidades - ou cabines - seriam em metal pré-moldado, executadas em quatro partes, medindo em total aproximadamente 18 m², dotadas de serviços e destinadas a um ocupante.²¹⁸ *Capsule-Home*, projeto de Warren Chalk, é desenhada praticamente em paralelo ao desenvolvimento da *Plug-in City* por parte de Cook, tanto que é incorporada como possível componente a este projeto. Em comparação com as cabines de Cook, as cápsulas de Chalk aparecem melhor detalhadas quanto ao desenho interior e quanto ao sistema de montagem de seus seis componentes básicos. Pouco maiores em área (em alguns desenhos incluem dois níveis com escada helicoidal interna), podem servir para uma ou duas pessoas, utilizando a mesma estrutura de serviços. A organização interior é condicionada pelo espaço mínimo: núcleo central de serviços, espaço livre exteriorizado.

Os grandes componentes, piso, forro, paredes, seriam executados em plástico reforçado (GRP) e transportados à posição adequada por meio de guias; os componentes menores poderiam ser manipulados desde o interior. A partir de um esquema distributivo centralizado, as cápsulas seriam posicionadas ao redor de uma torre comum de circulação e serviços executada em concreto, gerando um volume cilíndrico de superfície variável, dada a possibilidade de que algumas destas células sejam ligeiramente maiores, e que outras eventualmente estejam faltando. Como unidades singulares, as cápsulas de Chalk tem uma volumetria derivada do aspecto da cápsula espacial e dos satélites, especialmente alusiva ao terceiro Sputnik russo, de 1958.²¹⁹ A forma de agregação em planta gerava torres cilíndricas, retomando um tema presente nos esquemas dos metabolistas japoneses, como no projeto *Marine City* (1959) de Kikutake.

Se as *Capsule-Homes* estavam limitadas por um tipo de organização geral rígida, que condicionava um volume específico, o cilindro, Chalk em sua iniciativa seguinte buscava justamente questionar a idéia de uma ordem pré-fixada para as unidades seriais. As *Gasket Homes* (1965) desenhadas em parceria com Ron Herron, que também deveriam

²¹⁷ The Capsule, *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, p. 44.

²¹⁸ Peter Cook, Pressed Metal Student Housing, 1961, publicado em *Archigram* n.2, abril de 1962.

²¹⁹ Ver diagrama de Courtlandt Canby, *A history of rockets and space*, Londres, Leisure Arts, 1964; reproduzido em 2000+, *Architectural Design*, fevereiro de 1967, p. 100.

ser executadas segundo uma variedade de perfis plásticos, estavam agrupadas de forma menos restritiva, quase como um aglomerado casual. Seriam penduradas a uma megaestrutura, e acessíveis mediante elevadores diretamente ao interior de cada célula, sem espaços comuns de circulação; um recurso próximo aos tubos de circulação dos quadrinhos de Space Probe.

Enquanto os três membros mais jovens de Archigram, conforme Cook, “tateavam na direção de Bucky, esse Bucky da invenção antes do misticismo”²²⁰ -, quem possuía alguma experiência de fato com a pré-fabricação era o grupo mais velho: Crompton trabalhou com pré-fabricação e estruturas leves no projeto IBIS (Industrial Building in Steel) quando esteve vinculado ao escritório de Alex Gordon, entre 1964-65; Herron teve contato com a pré-fabricação no tempo de serviço militar na Royal Air Force.

Chalk, em colaboração com Herron na seleção de imagens, tenta recuperar esta conexão com o mundo da pré-fabricação real em *Archigram* 6, na série ‘The Forties’, uma visão pessoal do período em que se destacam as iniciativas no campo da pré-fabricação e o desenvolvimento das técnicas de produção em massa, como parte integrada do esforço de guerra e logo da necessidade de reconstrução:

“Durante o estágio final da Segunda Guerra vários tipos de casa pré-fabricada emergem como parte da herança ‘clip-on’/ ‘plug-in’. Com a benção oficial de Winston Churchill e produzidas em quantidade para o programa de habitações temporárias. De todos os sistemas, provavelmente o ARCON MARK V. (45.000) e o AIROH (54.000) são os mais significativos, está tudo ali, ‘heart unit’, ‘package kitchen’ e outros gêneros ‘plug-in’ que parecem tão atuais vinte e cinco anos depois. Entretanto, logo o mercado foi inundado por sistemas de pré-fabricação, destruindo a base mesma da produção em massa, e isto, junto ao preconceito do público e ao estigma social agregado à palavra ‘Prefab’, mostrou-se fatal.”²²¹

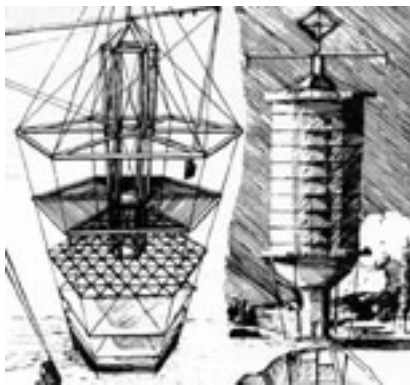
As figuras selecionadas, organizadas em tiras como negativos de fotografias, formam uma espécie de nostálgico museu particular da produção em massa, onde os *prefabs* aparecem ao lado de painéis de pressão e de rádios de mesa (durante a guerra, o meio de comunicação essencial), cartazes publicitários, *pin-ups* e sapatos anabela, Sinatra, Glenn Miller, Buck Rogers, Minnie, o mastro *tensegrity* da exposição de 51, a cadeia atômica, os Fortes do Tâmbisa. Na seleção de Chalk, a pré-fabricação surge principalmente em axonometrias que demonstram os sistemas de montagem, em *kits* de cozinha e banheiro, e ainda tal como representada nas imagens publicitárias. Em uma destas imagens, uma casa pré-fabricada é carregada por uma cegonha gigante, sobre a legenda ‘The House Coming’...; em relação a este material, e ao enfoque que pretende Archigram, se pode pensar no *sketch* desenhado por Fuller em 1927.

²²⁰ Peter Cook, *The Electric Decade: An Atmosphere at the AA School 1963-73*, em James Gowan (ed.). *A Continuing Experiment. Learning and Teaching at the Architectural Association*, Londres, Architectural Press, 1975, p. 138.

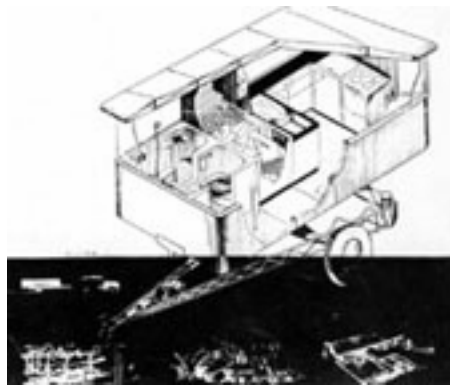
²²¹ Warren Chalk, *The Forties*, Magazine *Archigram*, n. 6, novembro de 1965.



11. Richard Buckminster Fuller, 1927. Instalação e transporte de uma torre executada em estrutura metálica (torre 4-D, precursora do projetos Dymaxion).



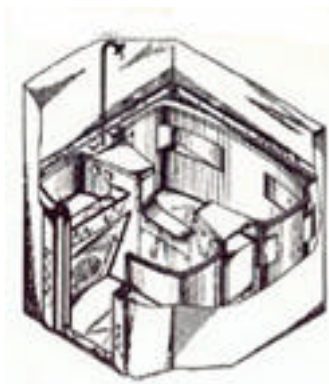
11



12

12. Richard Buckminster Fuller, torre 4-D, 1928.

13. Richard Buckminster Fuller, Mechanical Wings, 1940.



13



14

14. Richard Buckminster Fuller, banho Dymaxion, desenho de 1937.

15. Richard Buckminster Fuller, montagem da Wichita House, 1946.

Numa pequena seqüência de seis quadrinhos, uma torre é carregada na barriga de um Zeppelin e depositada na posição vertical sobre um ponto préviamente escavado, enquanto ao fundo o Zeppelin se afasta. O modo de apresentação emprega os recursos típicos das tiras cômicas, a mudança de ponto de vista - o buraco escavado se vê em perspectiva a vôo de pássaro, logo se volta ao detalhe para mostrar a torre descendo -, e o uso da convenção normal para representar o objeto que se desloca rapidamente - o Zeppelin que já se vê muito pequeno no canto exterior do último quadrinho.²²²

A pré-fabricação corrente e o trabalho pioneiro de Buckminster Fuller

Sem dúvida uma das figuras pioneiras, e também das mais obsessivas, com relação ao tema da casa feita à máquina - “a indústria que a indústria esqueceu”-,²²³ Fuller já era suficientemente conhecido pela comunidade arquitetônica internacional quando Archigram começou a atuar, ainda que seus inventos só viessem a alcançar sucesso comercial alguns anos depois com a patente dos domos geodésicos. Não apenas a *Dymaxion House* (primeiro modelo em 1929) e a *Wichita House* (grande *tour-de-force* de 1944-46) eram realizações importantes na direção de uma arquitetura inteiramente fabricada a máquina, como entre ambas havia todo um caminho pleno de antecipações para os conceitos que sustentavam o trabalho de Archigram.

Entretanto, ao contrário da perspectiva apenas projetual e especulativa de Archigram, a evolução do desenho Dymaxion esteve relacionada a circunstâncias reais. Phelps-Dodge Cooper Company, então a terceira maior companhia de cobre no mundo, ofereceu a Fuller em 1936 um contrato para desenvolver e produzir doze unidades de banheiro inteiramente pré-fabricadas; estas não chegaram a ser comercializadas, mas Alemanha produziria um protótipo semelhante em fibra de vidro em 1950. Fuller retornou às unidades de serviço na proposta *Mechanical Wings* (1940), cujo conceito básico de unidade completa pré-fabricada a ser inserida em um conjunto existente é um claro precedente para o *clip-on* como estratégia de projeto.

Com o *New Deal* o governo americano esteve fomentando um programa de subsídio à produção agrícola que incrementava a necessidade de distribuição de graneiros de aço corrugado; uma companhia de Kansas ganha o contrato e inunda o meio-oeste com milhares de graneiros *standard*, de 5 metros de diâmetro, que chamam a atenção de Fuller. Dotando estas unidades de portas e janelas e adaptando a cada uma delas um banheiro Dymaxion, Fuller criou a Dymaxion Deployment Unit ou DDU (1940), da qual se chegou a fabricar 1.000 unidades por dia para habitações de emergência e acomodações militares.

²²² Este pequeno *sketch* está reproduzido em Ulrich Conrads e Hans Sperlich, *Architecture Fantastique*, Paris, Delpire éditeur, 1960, p. 19. Original alemão *Phantastische Architektur*, Stuttgart, 1960; a edição inglesa (*Fantastic Architecture*, Londres, Architectural Press, 1963) é um dos títulos da bibliografia Zoom de Archigram 4. A torre em questão é a 4-D, uma das versões da série *Dymaxion*.

²²³ Fuller, citado em Martin Pawley, *Design Heroes: R. Buckminster Fuller*, Londres, Grafton, 1992, p. 90.

DDU consistiu a base concreta para a *Wichita House*, maior e mais sofisticada, construída em alumínio. Fuller chegou a ter vários pedidos comerciais para a casa, mas a iniciativa fracassou comercialmente. Ao que parece, paradoxalmente, o fracasso comercial de Fuller com sua *Wichita* deveu-se a sua extrema dificuldade em delegar tarefas durante o processo de produção em massa, e renunciar ao papel de projetista com controle total sobre todas as etapas.²²⁴ Em outras palavras, em sua incapacidade para permitir que a *Wichita* se tornasse de fato um produto de consumo, com tudo que isto implica, do anonimato às acomodações necessárias ao tempo da máquina, em detrimento de uma qualidade inicial pretendida.

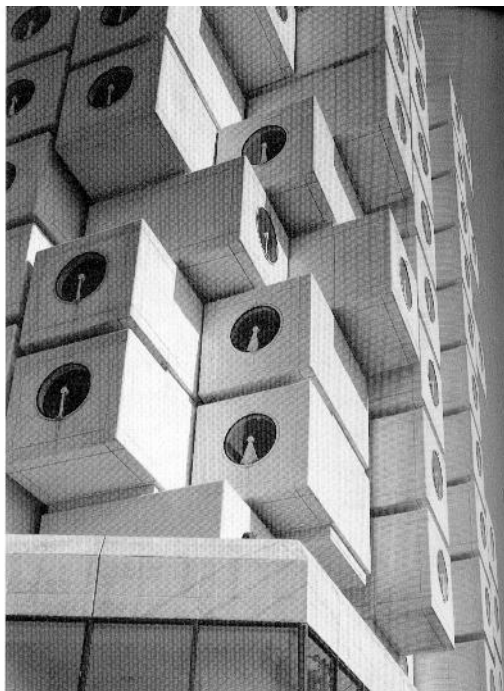
Archigram, que permaneceu no terreno do projeto e do desenho, se inscreve lateralmente com relação à postura pragmática do engenheiro-inventor que Fuller sintetiza, cujas contribuições emergem e evoluem a partir da experiência real com a produção, que Archigram afinal nunca teve. Mas a retórica de Fuller, do tipo - “quanto pesa a sua casa?” -, e a demonstração efetiva desta retórica na *Wichita*, em que nenhum componente pesava em separado mais de cinco quilos, é que colocava um problema fundamental para viabilizar a proposta de uma arquitetura como objeto de consumo, que era a razão desta experiência essencialmente projetual e especulativa de Archigram. Da mesma forma, ainda que Fuller, que conste, não estivesse conscientemente preocupado com o tema da expressão arquitetônica, sua *Wichita House*, como um desenho que emergia indiretamente de um graneiro produzido em massa, realmente *parecia* o produto de uma cadeia de montagem. Era por isso que Fuller contribuía para “salvar a distância entre imagem e idéia”, para cimentar as pontes entre fantasia e ficção que Archigram estava tentando lançar.

Quando Kisho Kurokawa recupera o princípio da arquitetura-cápsula na construção da Torre Nakagin em Tóquio, Archigram ainda era ativo como grupo, mas já havia derivado para outras linhas de investigação. Entretanto, parece acertado o que postula Alan Guiheux, quando diz que Kurokawa em 1970 deu forma construída a uma cultura coletiva que vinha também da *Dymaxion* de Fuller (1928), da Casa do Futuro dos Smithsons (1956), da *Marine City* de Kikutake (1958), e não menos, da *Plug-in City* de Archigram e seus componentes.²²⁵ Outra aplicação do princípio estava na torre de serviços que construiu o jovem Nicholas Grimshaw em 1966 para uma residência de estudantes em Sussex Gardens, Londres: um novo bloco cilíndrico de banheiros, inteiramente pré-fabricado, era aplicado à estrutura de uma casa vitoriana. Esta torre não mais existe, enquanto a torre Nakagin esteve prestes a ser demolida por vontade dos proprietários, antes de ser selecionada pela Unesco para preservação. Hoje se discute a reabilitação de suas cápsulas, aos quarenta anos de uso, sem dúvida um largo tempo para uma arquitetura concebida como objeto de consumo descartável.²²⁶

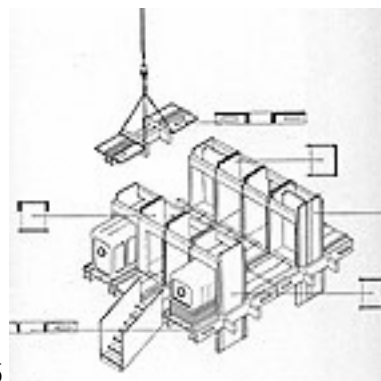
²²⁴ Pawley, op. cit., p. 112.

²²⁵ Alain Guiheux, *Kisho Kurokawa, Le Métabolisme 1960-1975*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 49.

²²⁶ Kisho Kurokawa, entrevista, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 328, junho, 2000, p. 90.



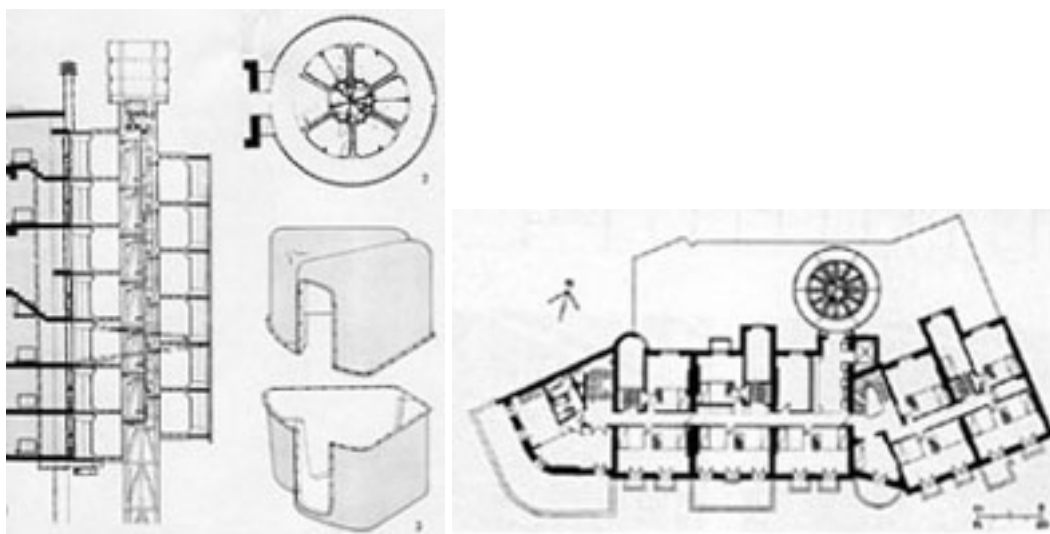
16



17

16. Kisho Kurokawa, torre Nakagin, Tóquio, 1972.

17. Kisho Kurokawa, sistema de componentes pré-fabricados, 1962.



18. Nicholas Grimshaw e Terence Farrel, torre de serviços para Youth Hostel, Paddington, Londres, executada em 1967. Vista interna (colagem), corte com o desenho dos componentes e planta. Todo o edifício já foi demolido.

Da cápsula ao sistema de partes

“...a cápsula estava por fragmentar-se em um miasma virtual de pequenos aparelhos.”
Peter Cook²²⁷

Um dos traços característicos da produção de Archigram é justamente a idéia de uma “conversa” arquitetônica entre os membros do grupo (termo de Peter Cook), que vai sendo levada através de algumas situações típicas de projeto que são constantemente reelaboradas ou ampliadas. A cápsula acaba constituindo um destes temas catalizadores de uma discussão, que tende a integrar várias manifestações, e cuja última versão indica o problema de projeto seguinte: os *Pods*, por exemplo, tem muito da idéia da cápsula, e são ao mesmo tempo o questionamento desta idéia, ao incorporar efetivamente a mobilidade.

Nesse processo, que envolveu estratégias recorrentes e momentos de diferenciação, a cápsula como solução preferencial gradualmente evoluiu para outras idéias de projeto, que em comum procuravam questionar o objeto pré-definido, de caráter completo: os híbridos casa-robot, casa-carro e casa-roupa, como os *Pods*, *Cushicle* e *Suitaloon* (assunto da segunda parte desta tese), que ao mesmo tempo se desprendem da noção de megaestrutura como marco geral de referência; e os sistemas de partes, ou *kits* de elementos intercambiáveis desenhados para responder às necessidades pessoais básicas, sem contudo prescindir da megaestrutura.

A partir de 1966, distintos projetos levados a cabo em grupo ou individualmente estariam ocupados em *desmontar a cápsula*, desenvolvendo sistemas compositivos a partir de elementos menos definidos, menores e mais flexíveis. Essas iniciativas estão relacionadas à emergência de uma cultura do *faça-você-mesmo*, que John McHale havia chamado *U-Bild-it* na clássica edição ‘Machine Made America’ de *The Architectural Review*, comentando a Casa Eames, primeira casa de catálogo e ensaio único na “estética mecano”.²²⁸ A possibilidade da casa como “cozinha de mercado” já havia sido experimentada com sucesso por Charles e Ray Eames em sua própria casa em Pacific Palisades, também desenhada como um protótipo, como parte de um programa lançado pela revista californiana *Arts & Architecture*, em 1945. Além de precursores por suas pesquisas com os plásticos aplicados ao mobiliário, sua importância residiu em propor um novo modo de relação com os elementos da cultura de massa, em que era possível utilizar objetos e materiais seriados e correntes com um resultado singular, que deixasse margem à expectativa ou à necessidade de cada consumidor.

²²⁷ Peter Cook, Capsules, Pods and Skins, em Dennis Crompton (ed.), *Concerning Archigram...*, Londres, Archigram Archives, 1999, p. 96.

²²⁸ John McHale, Marginalia, *The Architectural Review*, número especial Machine Made America, editado por Ian McCallum, maio de 1957, p. 291; edição para a qual McHale havia feito a colagem de capa (ver capítulo 1.1.2. desta tese). O mecano era um popular brinquedo de armar, anterior ao Lego.

O primeiro esquema neste caminho é apresentado por Michael Webb em *Archigram 5* (1965), então simplesmente identificado como “projeto de casa 1964”,²²⁹ e que mais adiante seria desenvolvido como *Drive-in Housing* (1966), em parceria com David Greene.²³⁰ Esta primeira versão consistia em um estudo preliminar para unidades de habitação executadas a partir de painéis plásticos, opacos ou transparentes, conforme destinados a piso e divisórias ou à envolvente. Progressivamente, os painéis iriam desdobrando-se e ocupando as posições desejadas sobre a estrutura de sustentação (armação metálica baseada no princípio *tensegrity* de Fuller), de acordo com o programa previsto por cada família.

Os demais componentes seriam volumes funcionais completos - cozinha, banheiros, roupeiros, dispensas - também produzidos em plástico e substituíveis. Os primeiros diagramas de organização mostram como estes pequenos volumes eram remetidos à periferia da unidade típica definida por nove painéis de piso, de modo que o espaço disponível resultasse livre de qualquer restrição interna, e também passível de crescer em qualquer direção exterior. As divisões internas se fariam por meio de painéis pivotantes, recolhidos durante o dia e abertos pela noite.

O esquema de Webb, ainda que dependente de componentes espaciais monofuncionais e ergonômicamente definidos (*kit* cozinha, *kit* banho, etc.), recorre à noção moderna do espaço neutro, indiferenciado e ubíquo, e que enfim é o que constitui a base da composição. O módulo construtivo - o painel - é também o módulo geométrico que gera a rede espacial onipresente, única referência permanente da organização, com relação a qual estarão localizados os demais componentes, ainda que conforme distintos ciclos de produção e utilização.

Esse tipo de abordagem não era tanto uma investigação tipológica, pelo menos não no sentido em que haviam sido as cápsulas. Não se pretende como resultado chegar ao *objeto ótimo*, identificado com três ou quatro tipos definidos de casa; a idéia seria estabelecer alguns elementos relativamente versáteis e algumas regras gerais para a combinação destes elementos, de modo que o produto final seguisse em aberto. A versão de 1966 da *Drive-in Housing* mantém a idéia de uma organização geral instável: áreas funcionalmente mais condicionadas são elementos fixos, áreas de estar são flexivelmente ampliadas ou reduzidas mediante o sistema de painéis desdobráveis. Unidades extra podem ser agregadas “para a visita da sogra”; é sábado a noite e toda a estrutura se preenche porque ocorrem várias festas, mas durante a semana o edifício se retrai: “em uma casa drive-in o volume em qualquer momento é diretamente proporcional ao número de pessoas.”²³¹

Se as cápsulas aproximavam-se a experiências identificadas com o desenho de

²²⁹ Michael Webb, House Project 1964, Designer’s notes, em ‘Anything’ space for metrolife, Magazine *Archigram*, n. 5, 1964.

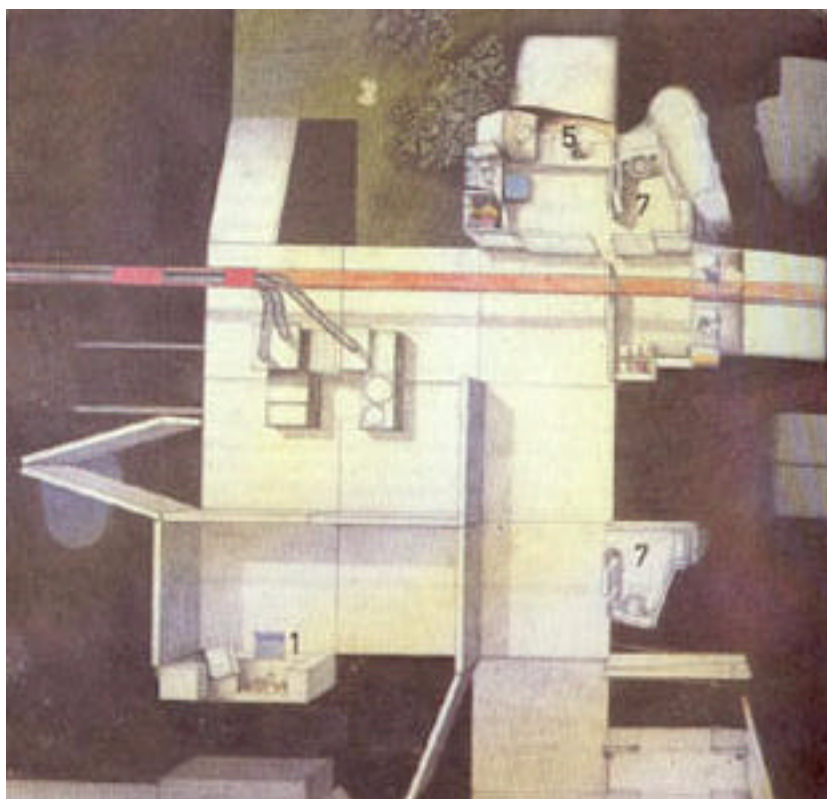
²³⁰ Michael Webb e David Greene, Drive-in housing, a proposition, em *Architectural Design*, novembro de 1966, pp. 573-574.

²³¹ Webb e Greene, op. cit., p. 573.

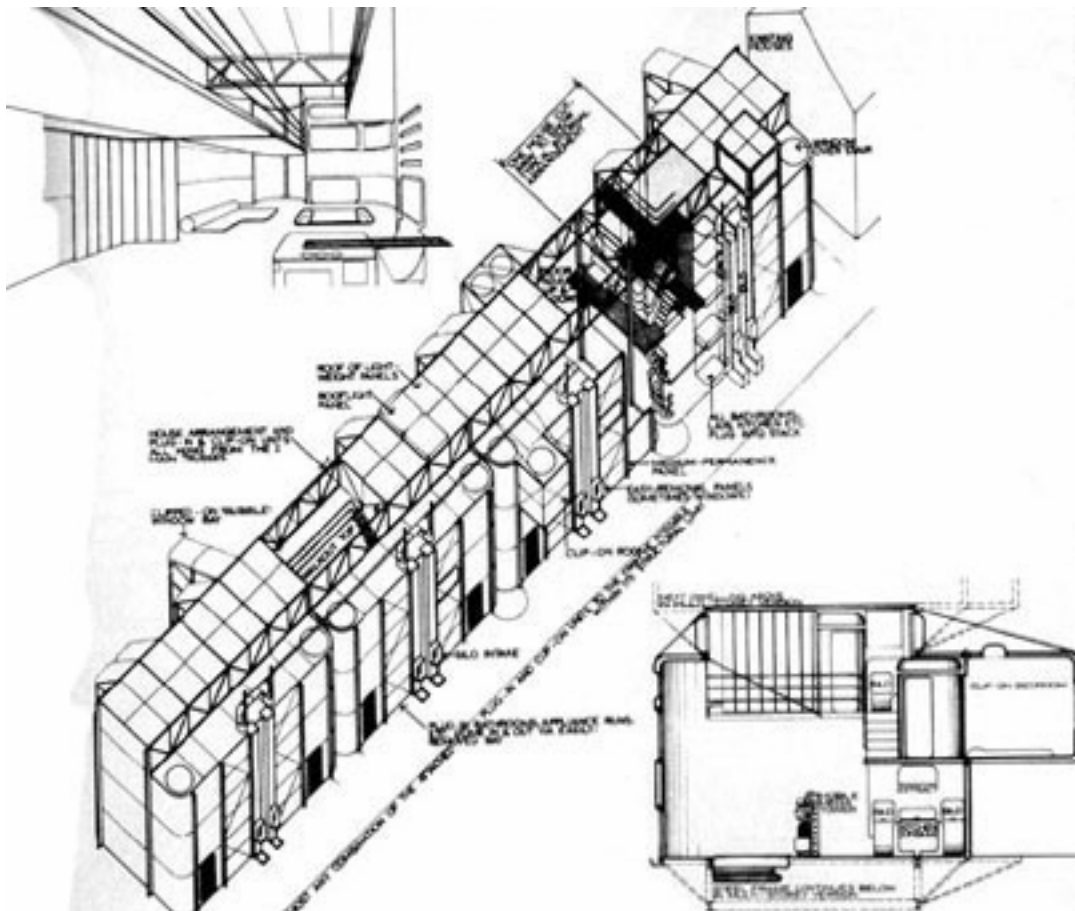
objetos completos - sejam as casas e os banheiros de Fuller, a Casa do Futuro dos Smithsons ou as unidades plásticas de Arthur Quarmby -, o esquema de Webb referia-se principalmente ao desenho de partes e sistemas.



19. Michael Webb, Drive-in House, 1966.



20. Michael Webb, Drive-in house, versão de 1965.



21. Peter Cook, Plug'in Clip Houses, 1965.

Também Cook e Crompton, entre 1965-67 desenvolveram alguns esquemas em princípio derivados da cápsula como alternativa para a vivenda coletiva, que apontavam um caminho semelhante: *Plug-in'Clip* (executada como *set* no magazine Woolands para o Sunday Times); *Plug-in Dwellings* e *Hornsey Capsules*. Nestes projetos, bastante relacionados entre si, a estrutura de sustentação consistia em uma armação formada a partir de treliças metálicas, espécie de gaiola visível desde o interior das unidades habitáveis, onde seriam encaixados os volumes funcionais desejados, de modo que todo o conjunto poderia ser montado e desmontado, e os componentes internos selecionados e pendurados com certa flexibilidade a este marco exterior. A forma preferencial de agregação das unidades gerava um *strip*, uma barra cujo comprimento era potencialmente indeterminado.

Konrad Wachsmann: a construção como montagem

Para Archigram, uma base teórica para esta outra maneira de entender o problema da pré-fabricação estava colocada claramente no livro de Konrad Wachsmann, *The Turning Point of Building*, publicado em 1961, que havia despertado grande interesse no grupo.²³²

Em 1941, em colaboração com Walter Gropius, Wachsmann havia desenvolvido o 'General Panel System', espécie de sistema construtivo universal, em que os elementos individuais não necessitavam ocupar uma posição pré-determinada. O sistema baseava-se no desenho de um painel de madeira que além de corresponder inteiramente aos requisitos da fabricação industrial, possuía um tipo de junta standard, que permitia indistintamente a conexão em sentido horizontal e vertical. Para Wachsmann, tempo, movimento e energia deveriam determinar o marco no qual um edifício seria concebido e desenvolvido; e no contexto de uma arquitetura industrializada, "construção significaria montagem".²³³

Não por acaso, o primeiro exemplo histórico a que recorre é o *Crystal Palace* de Paxton, enorme estrutura concebida a partir de um princípio de desenho, da definição de um conjunto de elementos totalmente pré-fabricados e uma técnica construtiva em seco. Uma construção que do ponto de vista compositivo colocaria não tanto uma nova solução, quanto um novo problema: o tamanho do edifício não era mais importante. Já não estava determinado por hierarquias e proporções, mas unicamente pelo número de componentes utilizados, de modo que este poderia ser, arbitrariamente, maior ou menor.²³⁴

De acordo com essa constatação, uma das teses de Wachsmann sobre a questão da

²³² Konrad Wachsmann, *The Turning Point of Building, Structure and Design*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1961. Sobre o interesse que suscitava a obra de Wachsmann ver Cook, *The Electric Decade: An Atmosphere at the AA School 1963-73*, op. cit., p. 138.

²³³ Wachsmann, op. cit., p. 11.

²³⁴ Wachsmann, op. cit., p. 13.

edificação industrializada era justamente a tentativa de recolocar racionalmente o

problema da indeterminação, e nesse sentido tinha interesse para toda a investigação megaestrutural, fosse esta baseada em sistemas de partes, ou na relação cápsula-megaestrutura:

“A construção deve desenvolver-se indiretamente, obedecendo as condições de industrialização, através da multiplicação de células e elementos.”²³⁵

Wachsmann havia realizado a princípios dos anos cinquenta enormes estruturas espaciais para hangares de aviação, que influenciaram não apenas os membros de Archigram, mas constituíram um marco de referência para todas as idéias megaestruturais dos anos sessenta. Seu livro estabelecia uma tradição histórica para a construção industrializada (Paxton, Eiffel, Bell, Roebling), estava fartamente ilustrado com vários exemplos de pré-fabricação e de estruturas espaciais, bem como de sistemas de juntas e conexões desenhados detalhadamente. Estas características fazem pensar em *The Turning Point of Building* como uma espécie de manual, de grande “livro de cozinha” da megaestrutura, em que aparecem plenamente desenvolvidas as grandes redes espaciais e os conjuntos de partes e conexões mecânicas, à espera das cápsulas ou dos *kits* de habitação que as viessem colonizar e povoar.

Control and Choice

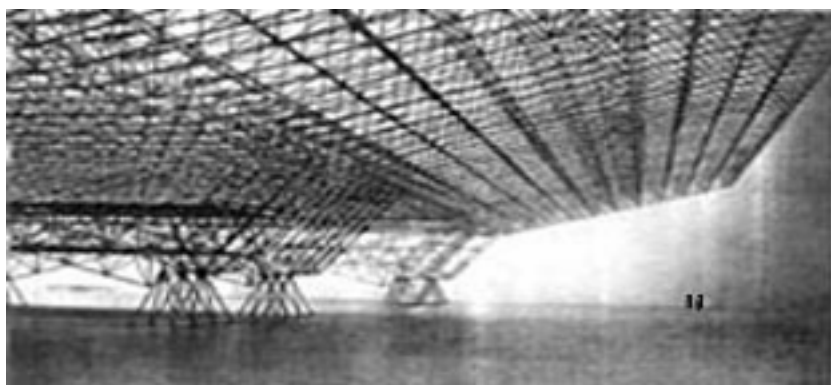
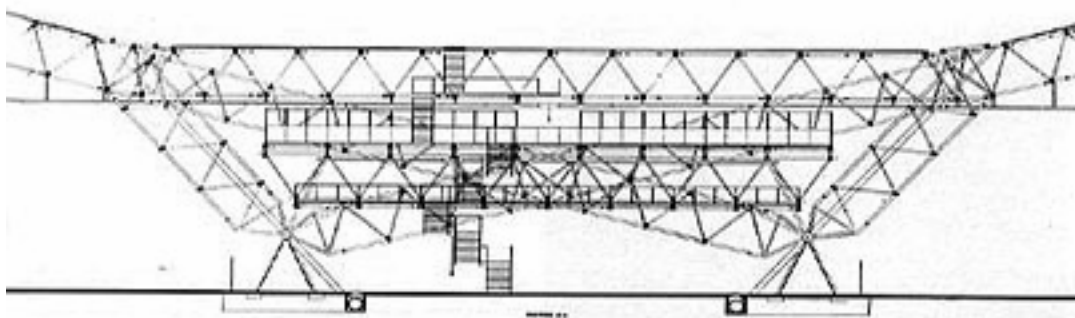
Control and Choice (Controle e Escolha) era uma proposta para habitação multifamiliar onde Archigram voltava a explorar a relação entre parte determinada e organização geral indeterminada. O que se oferecia como ‘casa’ ou ‘apartamento’ era na verdade um conjunto de componentes que poderiam estar em constante movimento e transformação, e cuja posição com relação à estrutura geral de fixação era também relativa, embora produzindo um todo completo a cada momento. Assim em *Control and Choice*, com o auxílio das novas tecnologias, cada indivíduo poderia determinar seu próprio entorno: “Você gira os interruptores e escolhe as condições que lhe sustentam a cada ponto no tempo. O ‘edifício’ é reduzido ao rol de carcassa - ou menos.”²³⁶

A primeira exploração relacionada a esta idéia foi registrada em uma espécie de *cartoon*, que oportunamente evoluiu para a solução de projeto estudada em seção e modelo que Archigram apresentou na Biennale des Jeunesses de Paris em 1967. Embora efetivamente desenvolvido por Cook, Herron, Chalk e Crompton, o projeto dava seguimento aos temas propostos anteriormente por Webb e Greene: a busca de sistemas, organizações e técnicas que possibilitassem a emancipação individual e uma vida melhor em um conglomerado de alta densidade urbana.²³⁷

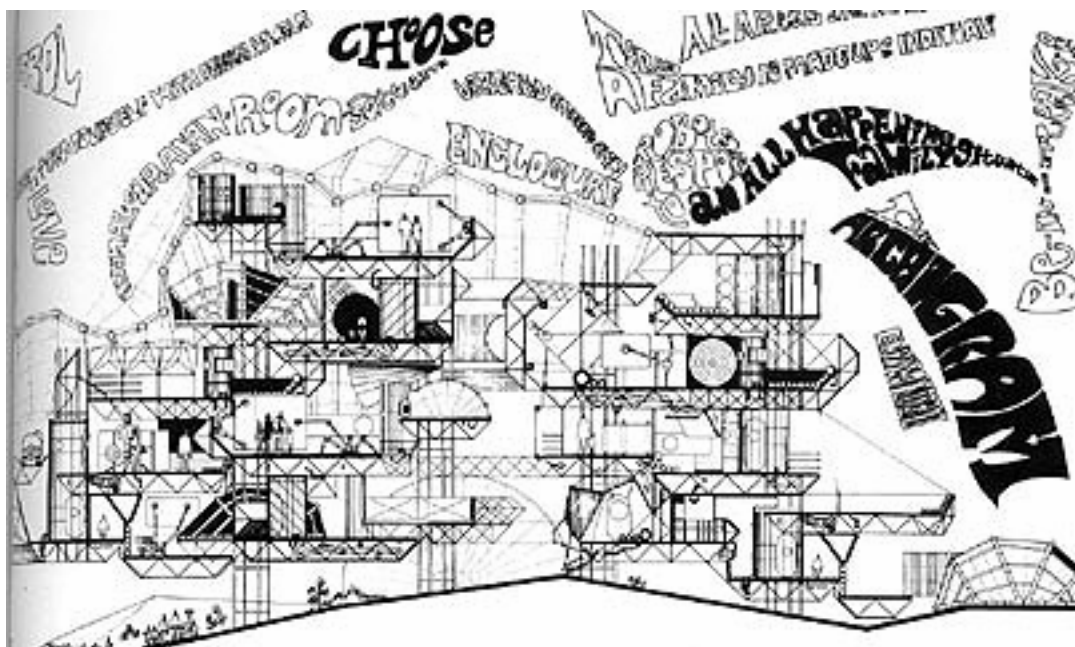
²³⁵ Konrad Wachsmann, *Seven theses*, 1957. Publicado originalmente em *Baukunst und Werkform*, 10th ano, Darmstadt, 1957, n.1; reproduzido em Ulrich Conrads, *Programs and manifestoes on 20th-century architecture* (1964), The MIT Press paperback, 1990, p. 156.

²³⁶ *Control and Choice*, Archigram, op. cit., p. 68.

²³⁷ Archigram Group, *Control-and-Choice living*, *Architectural Design*, out. de 1967, p. 476.



22 e 23. Konrad Wachsmann, estruturas espaciais para hangares de aviação, 1950-1953.

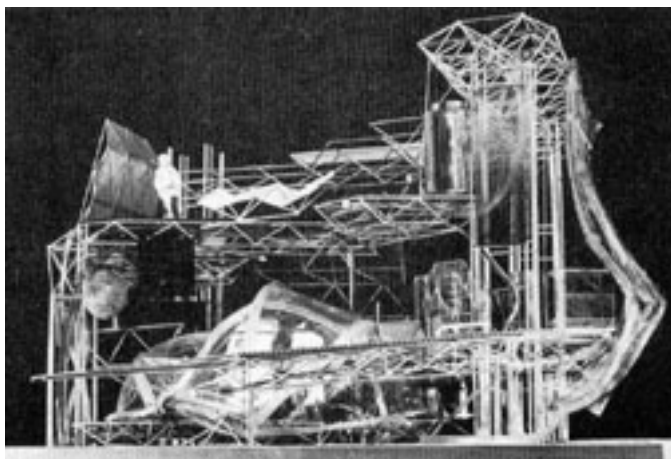


24. Grupo Archigram, Control-and-Choice Living, 1967.

Neste *cartoon*, George e Doris, Rita, Bob, os robôs familiares Simon e Mark e o tio Wilf, membros de uma imaginária “família feita de indivíduos”, habitam um ambiente em contínua metamorfose desenhado para reagir com precisão ao “*que você quer quando você quer e onde você quer*”. Nessa arquitetura “o tempo e o efêmero tomariam o lugar do tijolo”, e a técnica não seria restrição, mas a mágica que faria com que um mesmo ambiente pudesse ser “todas as coisas para todos os homens.”²³⁸ *Control and Choice* assume deliberadamente o caráter de arranjo híbrido, de cruzamento entre sistemas de suporte tangíveis e infra-estruturas invisíveis, entre seres humanos e aparatos mecânicos; uma construção anômala e singular, embora cada um de seus componentes seja serial.

A noção central da composição seria a sobreposição entre sistemas amplos, indeterminados, potencialmente infinitos, versus a pulverização de pequenos elementos acessórios. Assim a composição estaria estruturada em diferentes ordens, que envolvem distintos graus de acessibilidade: a ordem genérica e rígida da grande estrutura metálica e seus componentes básicos de sustentação e serviços; a sub-estrutura referente a pisos e forros de cada unidade, em módulos manejáveis (unidades de 1,50m) dotados cada um de pontos de acesso a qualquer tipo de facilidade infra-estrutural disponível (“eletricidade, circuito eletrônico, som ambiental, informação, etc...”²³⁹); logo os “elementos robóticos”, ou a noção de facilidade localizada em um aparato (os robôs incluem telas de projeção, sublinhando uma qualidade efêmera para o ambiente); e os “elementos satélites”, que podem estar ou não agregados à grande estrutura.

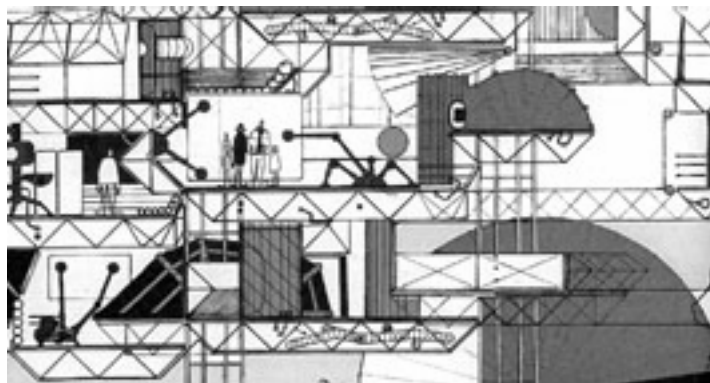
Nessa gradação entre a máxima permeabilidade da grande estrutura e a intimidade minúscula do pequeno satélite, a relação da casa com o mundo é que estaria mudando. A esta já não compete ser apenas refúgio e lugar de privacidade, mas encruzilhada, nas redes de circuitos eletrônicos, nas rotas de veículos elétricos que são parte da estrutura geral, nos elementos ‘satélites’ que são ora carro, ora recinto doméstico.



25. Grupo Archigram, Control-and-Choice Living, modelo (executado com auxílio de David Harrison, David Martin, Simon Connoly, Johnnie Devas).

²³⁸ Peter Cook, legenda de desenho para *Control and Choice*, 1966-67.

²³⁹ Control and Choice, *Archigram*, op. cit., p. 71.



26. Control-and-Choice, habitações em detalhe.

Living 1990

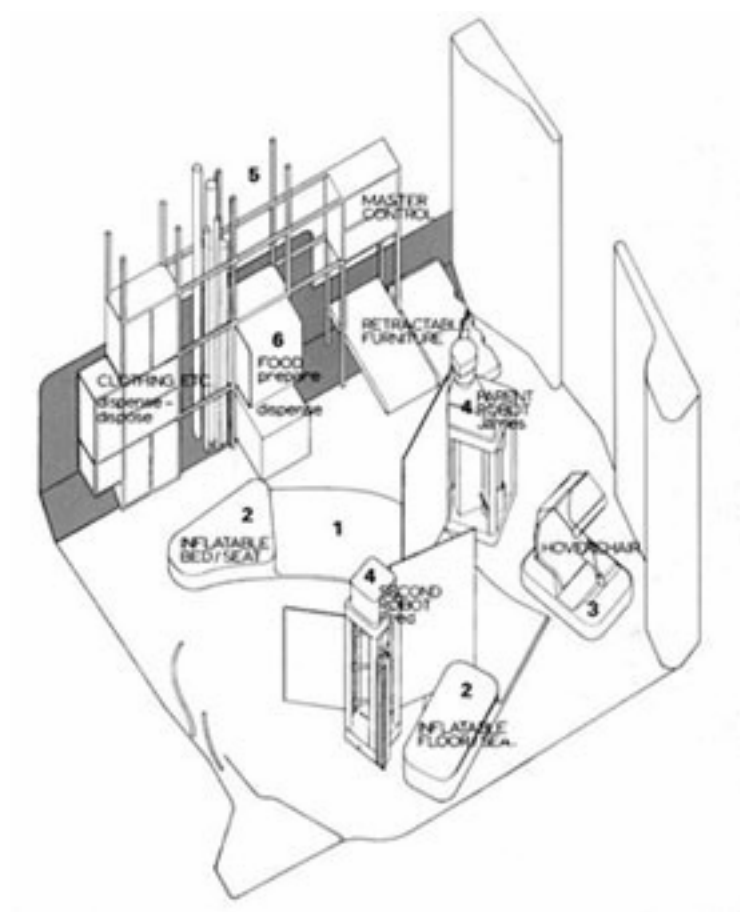
Na mesma época Archigram havia sido contratado pelo *The Weekend Telegraph* para desenhar uma ‘casa para o ano 1990’, cujo protótipo seria exibido na loja de departamentos Harrods. A intenção da exposição era demonstrar como a tecnologia dos computadores, o conceito de lazer individual e a noção de *expendability* poderiam influenciar o desenho das casas do futuro.²⁴⁰ Archigram atendeu à tarefa com uma proposta pensada a partir do interior doméstico, que mais que refletir um compromisso formal, ajudasse a reconhecer e redefinir o problema da integração da nova geração de tecnologias do pós-guerra às atividades diárias, especialmente as tecnologias da automação e da informação.

Em *Living 1990* já não se trata de designar a cada função uma parte da casa, mas conceber um espaço único que desempenhe o número máximo de funções em distintos momentos, através de mobiliário e aparatos técnicos. Estes seriam a parede de serviços (*appliance wall*), e os dois “robôs domésticos”, Fred e James, equipados com rádio e televisão, e aptos a estender telas de projeção que ao mesmo tempo definiriam ambientes de maior privacidade. Determinadas porções de forro poderiam ser rebaixadas, o piso elevar-se ou mudar de densidade, tornando-se mais macio ou mais rígido conforme a utilização requerida; o mobiliário seria inflável, e a poltrona poderia converter-se em carro de passeio. Os limites espaciais seriam preferencialmente móveis, e os elementos de arquitetura - como forros, pisos e paredes -, propostos como ‘condições’ ajustáveis a necessidades e desejos.

Tanto *Control and Choice* quanto *Living 1990* são especulações sobre o impacto da tecnologia na esfera privada, em que o território doméstico emerge como um domínio híbrido, sobre o qual cada vez mais tendem a convergir sistemas de natureza e potência distintas: níveis elementares e localizados (componentes definidos) e organizações gerais elásticas; aparatos mecânicos e sistemas invisíveis. A pergunta com a qual começa a lidar Archigram é até que ponto a limitação física dos componentes materiais pode competir com os “poderes atmosféricos ilimitados dos meios efêmeros (como as imagens

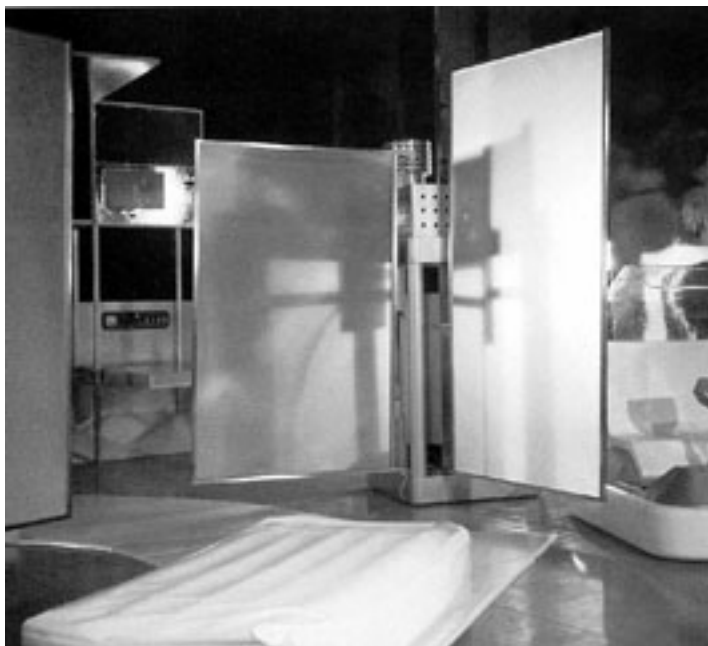
²⁴⁰ Archigram Group, *Living 1990*, *Architectural Design*, março de 1967, p. 146.

projetadas)”.²⁴¹

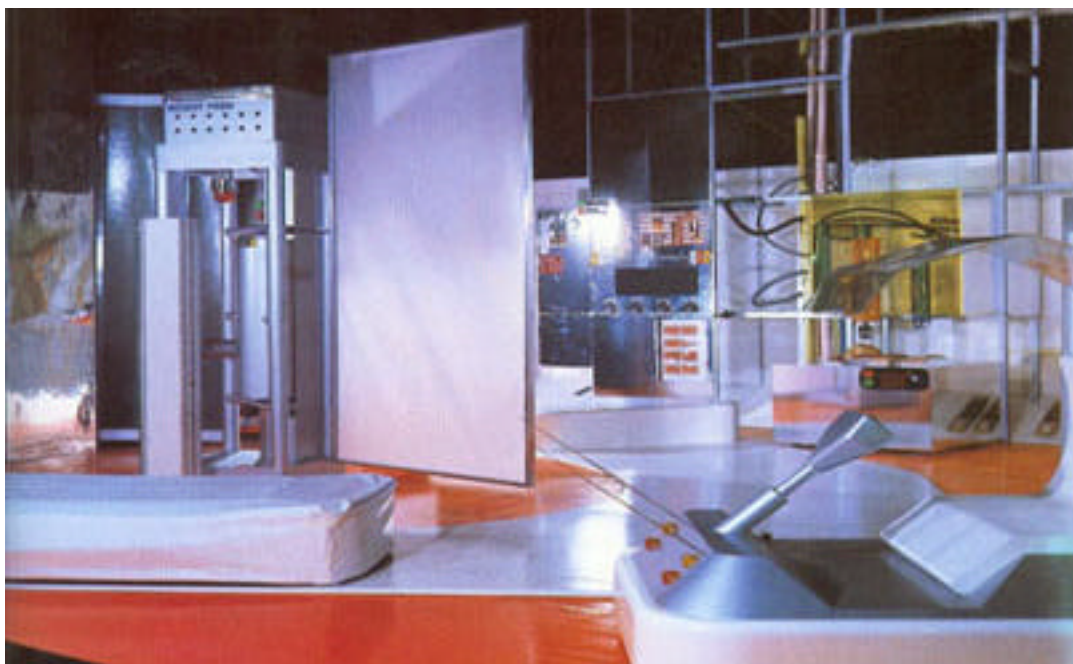


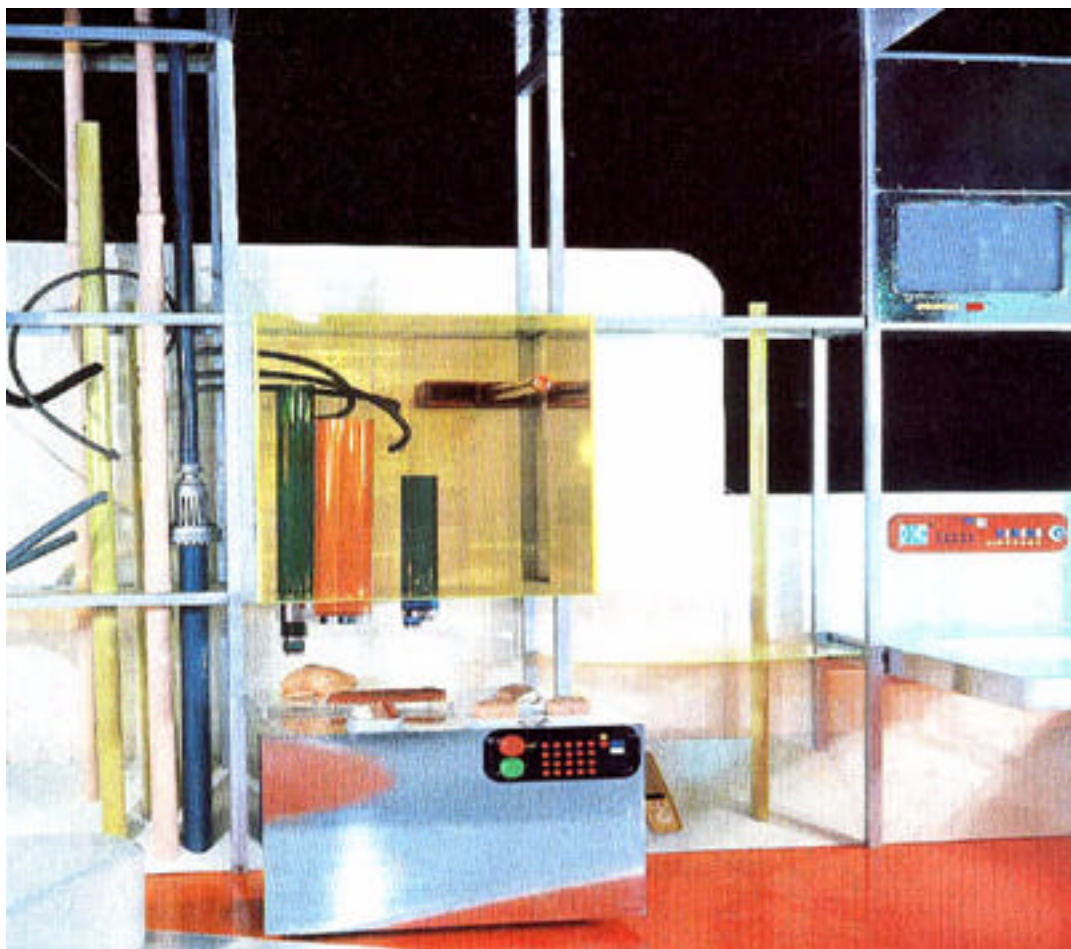
27. Grupo Archigram, Living 1990, axonometria, 1967.

²⁴¹ Control and Choice, *Archigram*, op. cit., p. 68.

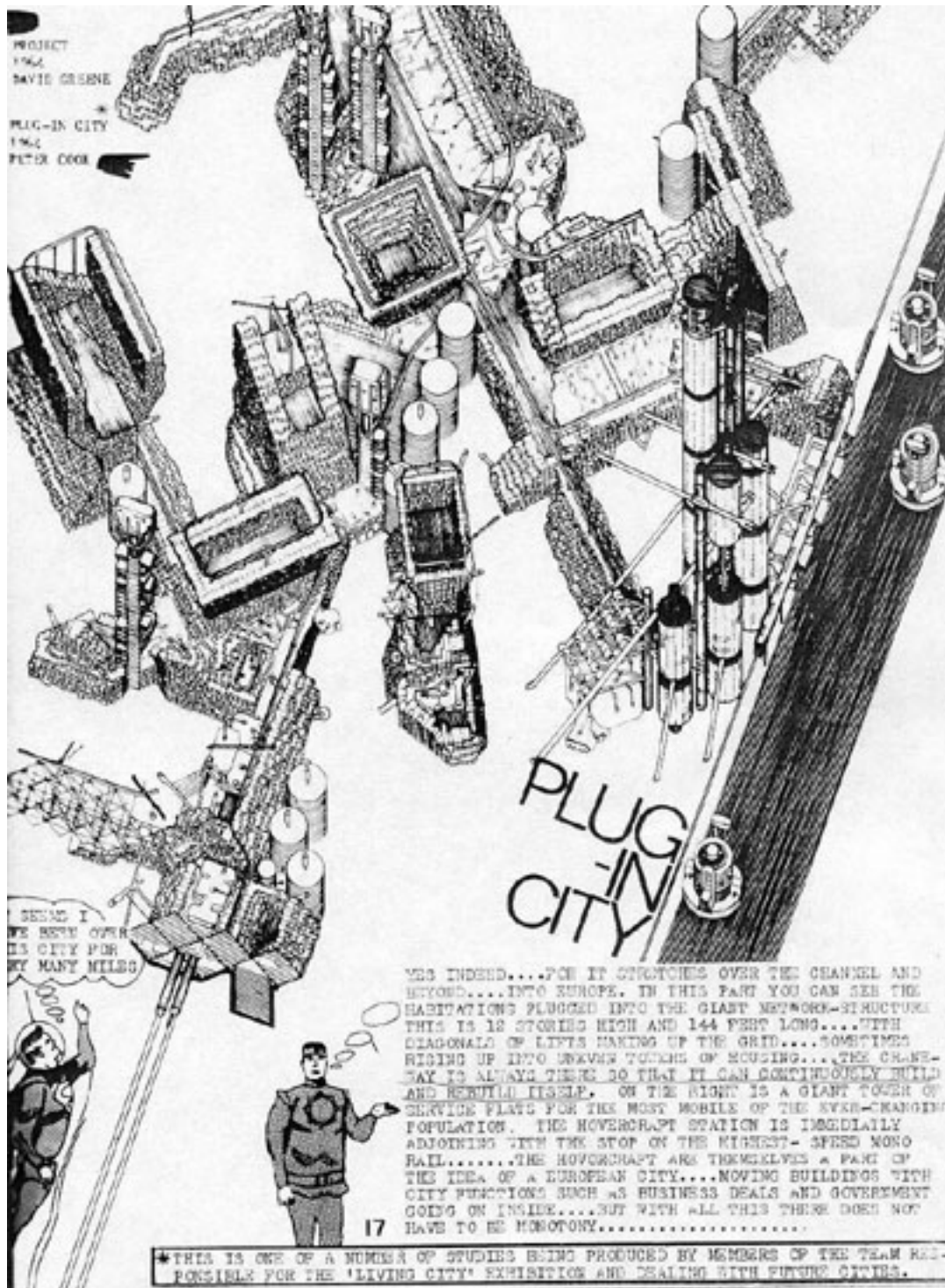


28. Grupo Archigram, Living 1990, exposição The Weekend Telegraph, instalação nas lojas Harrods, 1967. Vista do mobiliário-robô dotado de telas.





29 e 30. Grupo Archigram, Living 1990, reconstituição da instalação original. Exposição Archigram 1961-1974, Viena, 1994. Mobiliário robô, poltrona-carro, parede de serviços.



1. Peter Cook, Plug-in City, axonometria, 1964; conforme primeira publicação no magazine *Archigram* n. 4, *Amazing Archigram*, maio de 1964, página 17.

1.2.3. Plug-in City

“A grua está sempre ali, de modo que a cidade pode continuamente construir e reconstruir a si mesma.”

Peter Cook, legenda de *Plug-in City*, 1964²⁴²

Magazine *Archigram 5 - Metropolis: as megaestruturas*

No contexto dos primeiros anos sessenta a cidade como problema totalizador, ou a cidade como “entidade conceitual à qual se podiam reduzir todos os problemas”, estava por trás tanto das propostas metabolicistas, das cidades espaciais de Friedman ou Schulze-Fielitz e das especulações de Archigram, quanto da discussão italiana em torno a *città-territorio*.²⁴³ Estas manifestações, que representavam modos profundamente distintos de lidar com o tema do *grande número*, ou seja, como responder à demanda de casa e cidade gerada pelo crescimento das populações urbanas, compartilhavam a noção de que as novas soluções precisavam aglutinar diferentes âmbitos - a habitação, o trabalho, a circulação, os equipamentos -, mais que separá-los, como havia pretendido a Carta de Atenas. Se no caso italiano a resposta estaria na direção da reconsideração do sítio e das pré-existências históricas e ambientais, para os metabolicistas e para Archigram a saída seria investir em mais tecnologia.

Em um dado momento, para esse segundo grupo e seus interlocutores, a megaestrutura foi o conceito articulador. Com relação ao zoneamento funcional genérico da Carta de Atenas, a megaestrutura representou uma volta à arquitetura, em que o problema da organização funcional da cidade podia ser examinado como uma questão formal, e ser discutido menos nos termos abstratos do planejamento urbano que através da relação concreta entre as distintas escalas da cidade, ou seja, na tensão entre partes constituintes e todo urbano, entre elemento e estrutura.

Do ponto de vista teórico, Fumihiko Maki e Masato Ohtaka produziram o texto básico para a conceitualização da megaestrutura em *Some thoughts on collective form*, publicado em inglês em 1964:

“A megaestrutura é um grande marco no qual todas as funções de uma cidade ou parte de uma cidade são abrigadas. Isso se fez possível pelas tecnologias atuais. Em um certo sentido, é um traço da paisagem produzido pelo homem. É como as grandes colinas nas quais eram construídas as cidades italianas.”²⁴⁴

²⁴² Magazine *Archigram*, n. 4, *Amazing Archigram*, maio de 1964, p. 17.

²⁴³ Franco Purini, Algunas consideraciones relativas a la noción de tipología (1978), em *La Arquitectura Didáctica*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984, p. 114.

²⁴⁴ Fumihiko Maki e Masato Ohtaka, *Some thoughts on collective form* (1964), reproduzido em Gyorgy Kepes, (ed.), *Structure in Art and Science*, Londres, Studio Vista, 1965, p. 118.

Este seria precisamente o assunto do quinto número do magazine *Archigram*, publicado no outono de 1964, ensaio sobre o significado de uma nova “condição



2. Página do magazine Archigram n. 5, Metropolis, novembro de 1964 (21,15 x 15 cm). Projeto de Henri Sauvage (1926) ao centro, e 'zigurat' de Leopold Gersler à esquerda.



3. Página do magazine Archigram n. 5, estrutura espacial de Schultze-Fielitz à esquerda e um setor da New Babylon de Constant à direita.



4. Página do magazine *Archigram* n. 5, com desenhos de Piranesi (1743-44), Interchange City de Chalk e Herron (à direita), Yona Friedman e Hans Hollein (à direita, abaixo).



5. Página do magazine *Archigram* n. 5, 'zigurat' de Leopold Gersler (em primeiro plano), cidade espacial de Yona Friedman (direita, acima) e 'cluster' de Arata Isosaki (abaixo).

metropolitana” no momento em que as razões econômicas para a existência da cidade se modificam. É a metrópole necessária para abrigar as funções executivas de uma capital? É necessária a aglomeração de milhões de pessoas para aprender, produzir ou divertir-se? Provavelmente já não mais, de um ponto de vista abstrato, porém enquanto existirem funções que não possam ser “simuladas ou empacotadas”, a *cidade como idéia* irá reter sua importância, pelo tipo de experiência inclusiva, intensa e simultânea que produz, sugere o editorial de *Archigram* número 5, *Metropolis Issue*,²⁴⁵ seguindo a linha de argumentação estabelecida na exposição *Living City*.

É nessa perspectiva que a megaestrutura se colocava como possibilidade formal a explorar na regeneração dos setores urbanos de uma “*continuing city*”,²⁴⁶ essa cidade persistente no tempo, cujos processos de crescimento, nem sempre controláveis, progressivamente dispersavam no espaço. Ainda conforme o editorial desta quinta edição:

“A maneira pela qual um grande setor urbano pode ser regenerado - talvez por um longo período e assim mesmo manter a consistência através de todo um vasto rango de partes é um problema recorrente. Neste número se sugere que uma estrutura dominante - talvez à grande escala poderia ser o fator controlador e galvânico.”²⁴⁷

Assim, *Archigram* número 5 se propunha a reunir um conjunto de possíveis referências históricas para a idéia da *grande estrutura dominante*: desenhos de Jean-Baptiste Piranesi (Prisões Imaginárias, 1743-44), desenhos da Città Nuova de Antonio Sant’Elia (1914), fragmentos da Cidade Industrial de Tony Garnier, arranha-céus de Hugh Ferriss (1923), blocos de habitação escalonados de Henri Sauvage (1926). Estes desenhos eram colocados lado a lado com iniciativas contemporâneas, como a *New Babylon* de Constant, o projeto para a baía de Tóquio de Kenzo Tange, estruturas espaciais de Schulze-Feliz e Yona Friedman, esquemas tipo *cluster* de Arata Isozaki ou de Leopold Gersler, o estudo *City Centre* de Hans Hollein, esquemas de Paul Maymont e Frei Otto. Nada disto havia sido construído, todas estas referências, contemporâneas ou históricas, eram projetos, croquis ou modelos.

Entre os projetos de *Archigram* apresentados estavam: *Computer City* de Crompton, *Interchange City* de Herron e Chalk, que havia participado da exposição *Living City*, *Underwater City* de Chalk, *Walking City* de Herron, e outra vez, *Plug-in City* de Cook, da qual se apresenta um desenho de seção vertical através de uma zona de alta densidade.

Apesar dessa pesquisa de antecedentes a recuperar, o material publicado no magazine *Archigram* não pretendia ser uma reconstrução histórica da noção de megaestrutura, no sentido de investigar todas as possíveis contribuições a este tema, como depois faria

²⁴⁵ Editorial, Magazine *Archigram*, n. 5, novembro de 1964, s/p.

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Idem.

Reyner Banham ao final da década de setenta.²⁴⁸ Os objetivos de Archigram eram decididamente operativos. O material reunido pretendia sugerir uma determinada linha de investigação projetual, cujo traço comum era repensar o problema da cidade a partir de grandes estruturas arquitetônicas multifuncionais, que permitissem articular os processos dinâmicos de crescimento, mobilidade e flexibilidade.

E como um conceito operativo, a megaestrutura admitia múltiplas interpretações, e estas podiam relacionar-se a distintos precursores. Algumas destas interpretações apontavam para a idéia da cidade como *single building*, e neste caso a principal referência seria o projeto de Le Corbusier para Argel (Fort l'Empereur, 1931). Outras investiam na idéia de um *sistema espacial tridimensional*, que seria preenchido por componentes independentes, e remetiam à estruturas espaciais de Konrad Wachsmann, a Buckminster Fuller e ao projeto de Louis Kahn para o centro de Philadelphia, todas iniciativas que datavam dos anos cinquenta. *Plug-in City* de Peter Cook estaria neste segundo grupo.

Plug-in City: organização e elementos tipológicos

Plug-in City foi um projeto desenvolvido entre 1964 e 1966, cujo primeiro desenho publicado foi a axonometria de conjunto que aparecia ao final do quarto magazine *Archigram*, que logo converteu-se em uma das imagens mais emblemáticas da produção do grupo.

“O termo ‘cidade’ é usado como um coletivo, sendo o projeto o *portmanteau* para diversas idéias, e não necessariamente implica a substituição das cidades tal como conhecidas,”²⁴⁹ explica Cook. Em *Plug-in City* convergem os principais tópicos de interesse do grupo neste momento: a cultura do consumo vista pelo ciclo obsolescência e substituição, a pressão das novas tecnologias sobre as estruturas urbanas que se traduz nas metáforas de máxima exposição e máxima conexão, a tensão entre a flexibilidade ou a variabilidade das partes e a consistência geral do conjunto.

Plug-in City é em parte o resultado de outros projetos desenvolvidos por Archigram entre 1962-1964. Como visto, deste período, que coincide com a participação dos seis membros de Archigram em um mesmo grupo de trabalho liderado por Theo Crosby na Taylor Woodrow Corporation, procede um conjunto de elementos tipológicos relacionados tanto com a lógica do consumo e da substituição, quanto com a idéia de uma estrutura geral que permitisse a variação e a metamorfose à pequena escala.²⁵⁰

O traço fundador da *Plug-in City* é uma vasta estrutura espacial disposta a 45°, que é em princípio aplicável sobre qualquer terreno, e que pode ramificar-se em várias direções. Assim o sítio é algo criado artificialmente; o dado prévio que importa é a acessibilidade, a possibilidade de conexão com outras cidades. O primeiro desenho publicado da *Plug-in City* - a axonometria de *Archigram 4*, que poderíamos considerar

²⁴⁸ Reyner Banham, *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente* (1976). Barcelona, Gustavo Gili, 1978. (1976.)

²⁴⁹ Peter Cook, *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, p. 36.

²⁵⁰ Ver capítulo anterior.

seu primeiro núcleo -, mostra um trecho de cidade desenvolvido a partir de um nó de transferência de transportes: o canal de água, que indica a conexão com a Europa continental, e o *monorail* de alta velocidade. Junto a este nó estão as edificações de maior altura, que comportam a mais alta densidade populacional e também a maior rotatividade: as torres cilíndricas de tamanho variável destinadas principalmente a hotéis de negócios e escritórios.

Ao longo desta estrutura e suas ramificações estariam fixadas as pequenas unidades servindo às diferentes funções urbanas (residência, trabalho, comércio), produzidas industrialmente e programadas para a obsolescência segundo determinados prazos. Conforme explica Cook: “Você conecta e desconecta; pedaços vão e vem, e isso envolve metamorfose, a estrutura básica em ciclo longo e as cápsulas em ciclo curto.”²⁵¹

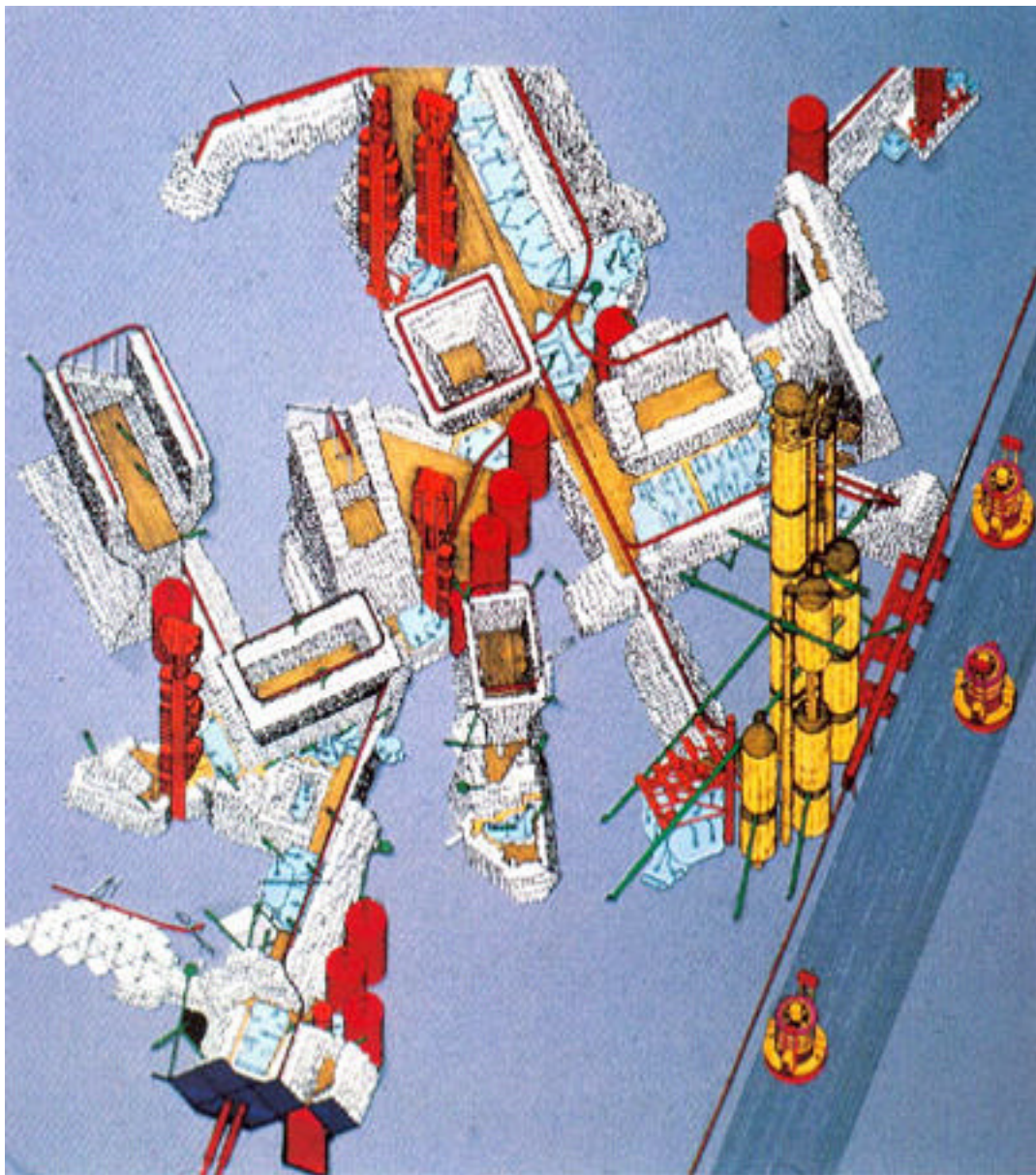
O principal tema de desenho de *Plug-in City* era esta relação variável entre o nível genérico da estrutura espacial e o nível particular de um número mais ou menos limitado de configurações tipológicas compatíveis com a célula - *clusters* e torres -, cuja posição no conjunto também servia para estabelecer todo um espectro de sub-hierarquias: as torres criando pontos de referência à escala do conjunto; os *clusters* gerando espaços interiores à escala comunitária. Integram-se quase diretamente projetos anteriores ou paralelos de Archigram. Esse é o caso da torre de escritórios *Plug-in* projetada por Cook em 1963; assim como a *Capsule Tower* de Chalk, que é a referência imediata para as torres cilíndricas de *Plug-in City*.

A organização de unidades seriais em *clusters* havia sido experimentada por Peter Cook no projeto de remodelação do Strand, em Londres (1963, para Taylor Woodrow). Sendo a volumetria em A um traço típico do período,²⁵² os *clusters* de Cook recordam a solução de Isosaki para uma “cidade aérea” em Tóquio (1963).

A estrutura espacial, contendo a circulação e os serviços, era o principal elemento de controle da disciplina do desenho. A idéia de uma estrutura em diagonal à qual agregar distintos elementos tipológicos tem um antecedente direto na área de exposições do projeto para a *Montreal Tower*, do próprio Cook (1963, para Taylor Woodrow). Mas por outro lado, é evidente que a grelha espacial genérica era um traço recorrente a muitas das propostas megaestruturais, ainda que no fundo distintas entre si, como demonstravam os exemplos que Archigram mesmo havia recolhido em seu quinto magazine. Tanto na *Montreal Tower* como na estrutura espacial de *Plug-in City*, convergem os interesses característicos do momento em

²⁵¹ Peter Cook, *Six Conversations*, *Architectural Monographs*, n. 28, Londres, 1993, p. 22.

²⁵² Ver Frei Otto, projeto para academia médica em Ulm, 1956-58; o projeto de Paul Maymont, estruturas para Paris, 1963; os modelos de Leopold Gerstel, 1963. Todos devem algo aos prédios de Sauvage e San't Elia nos anos vinte. Existe ainda uma possível referência os esquemas tipo A no polêmico projeto Wohnberg de Walter Gropius (1928). Segundo Banham, “depois de anos no limbo da atribuição a um ‘arquiteto desconhecido’, esse imenso projeto de estrutura em A e 32 pisos foi orgulhosamente admitido no canon das obras de Gropius depois de sua morte”. Banham, op. cit., p. 203.



6. Peter Cook, Plug-in City, axonometria, 1964.



7. Peter Cook, Plug-in City em corte, 1964.

temas como mobilidade e dinamismo espacial, e a tentativa de potencializar e maximizar estes aspectos através de um desenho concreto. Neste caso, o movimento em diagonal parece ser um traço preferencial, e bastante explorado em projetos anteriores que podem haver representado referentes formais para *Plug-in City*, como o projeto de Kahn para a torre de escritórios no centro de Philadelphia (1957), e mesmo um projeto bastante anterior, como a sede de Terceira Internacional de Vladimir Tatlin (1920). Típica do período seria essa aposta pela “terceira dimensão da arquitetura”, como diria Paul Virilio logo em 1966, como uma superação natural do plano horizontal e do plano vertical, e como promessa de um novo modo de vida:

“Estamos hoje confrontados com a necessidade de aceitar como fato histórico o fim do vertical como eixo de elevação, o fim do horizontal como plano permanente, e acatar o eixo oblíquo e o plano inclinado, que realizam todas as condições necessárias para a criação de uma nova ordem urbana e permitem a total reinvenção do vocabulário arquitetônico.”²⁵³

No caso de *Plug-in City*, a estrutura diagonal estaria composta por tubos de aproximadamente 3 metros de diâmetro, interceptados a cada 48 metros. A cada quatro tubos, um contem um elevador de alta velocidade, outro um elevador local, outro ainda um tubo de escape, e o último seria para abastecimento e serviços. Esta rede espacial seria também o traço mais permanente de *Plug-in City*, com uma vida útil estipulada em 40 anos, enquanto as unidades de comércio ou habitação durariam entre cinco e oito anos.

A hierarquia de permanência relativa dos componentes também estaria relacionada à posição ocupada por estes no conjunto. Os elementos mais duradouros tendem a colocar-se na base da seção, e àqueles de menor vida útil corresponde o topo, ou a periferia. A principal via férrea estaria na base; o monorail de trânsito rápido corre pelo último nível. As membranas leves para vedação ambiental de determinadas áreas abertas estariam no topo, enquanto os principais espaços pedestres estariam localizados preferencialmente nas regiões intermediárias, onde descarregam os elevadores: as praças e os equipamentos públicos.

Com *Plug-in University Node*, em 1965, Cook investiga a possibilidade de aplicar as estratégias compositivas e traços básicos de *Plug-in City* a um tipo específico de atividade, neste caso um complexo universitário. Produzindo uma visão em detalhe de como poderia ser um setor *plug-in*, Cook volta de certa forma à escala compacta do edifício. Essa seria a versão dos princípios desenvolvidos em *Plug-in City* que mais se aproxima à noção de cidade como *single building*, uma das idéias básicas da megaestrutura.

Depois disto, a seguinte versão de *Plug-in City* seria o estudo de uma aplicação do projeto à uma área de Londres (*Plug-in City* em Paddington, 1965-66), incorporando

²⁵³ Paul Virilio, *The Oblique Function* (*Architecture Principe*, n. 1, fevereiro de 1966), reproduzido em em Joan Ockman (ed.), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia University, 1993, p. 408-410.

um sistema de carros elétricos urbanos, e incluindo como tipologia preferencial de vivenda as Plug'in Clip Houses (1965), que como visto, o próprio Cook vinha desenvolvendo. Essa última versão sugere a idéia de uma *Plug-in City* que poderia dissolver-se progressivamente, em um processo de miscigenação com a cidade existente. Assim como no trabalho de Archigram as cápsulas começavam a ser “desmontadas” por volta de 1965, dando lugar a sistemas que pretendiam ser mais flexíveis e manejáveis, também a idéia da megaestrutura começava a sugerir uma saída diferente, através do desmembramento de suas partes, e absorção e integração das mesmas em um tecido tradicional, apontando antes uma situação híbrida entre preservação e invenção, que a completa reconstrução da cidade sob novos parâmetros.



8. Peter Cook, Plug-in City em Paddington, 1965-1966.

Na tradição da cidade-máquina

Sem dúvida o conceito *plug-in* - literalmente conectar, ligar a uma tomada de eletricidade - é indicativo de uma metáfora elétrica, da noção de rede e da possibilidade de acesso indistinto a todos os pontos da mesma, da diminuição da distância que supõe as tecnologias elétricas e eletrônicas. Neste aspecto, tem relação com a era das comunicações globais anunciada por Marshall McLuhan, e com todo este giro do pós-guerra em direção às teorias dos sistemas e aos entornos cibernéticos que os escritos pioneiros de Norbert Wiener²⁵⁴ poderiam sugerir. De uma forma geral, existe uma influência destas idéias sobre a megaestrutura como conceito de projeto, tal como se entende a partir da seguinte passagem redigida em 1966 por Arata Isozaki, envolvido com o grupo metabologista e interlocutor de Archigram nessa discussão:

“Como explica Norbert Wiener, a cidade nem é tão rigidamente agrupada que a transformação de um aspecto necessite a destruição da unidade de outros, nem tão livremente agrupada que todas as coisas da mesma opção possam emergir com a mesma facilidade. Wiener está descrevendo o mundo do processo, o mundo que prescinde ao mesmo tempo da rigidez das imagens da física quântica e

²⁵⁴ Norbert Wiener, *Cybernetics*, 1948.

da entropia máxima (...) da qual nada verdadeiramente novo pode nascer.²⁵⁵

O deslocamento da tradição da esfera pública, antes constituída na cidade, ao globo de McLuhan, “que eletricamente contraído não é mais que uma aldeia”,²⁵⁶ coloca o problema central das comunicações de massa e das novas tecnologias da informação: aquilo que é produzido de forma independente no espaço pode ser experimentado de forma simultânea no tempo. Para McLuhan, a repercussão das novas tecnologias na indústria era uma revolução científica chamada ‘automação’ ou ‘cibernética’. Se a essência da tecnologia da máquina era a fragmentação, a essência da tecnologia da automação seria a simultaneidade:

“A automação não é uma extensão dos princípios mecânicos da fragmentação e separação das operações. É antes uma invasão do mundo elétrico em virtude do caráter instantâneo da eletricidade. Por isso, no campo da automação, se insiste em que esta é tanto uma forma de pensar como de fazer. A sincronização instantânea de numerosas operações acabou com o antigo padrão mecânico de dispô-las em seqüência linear.”²⁵⁷

Contudo, nos termos colocados por McLuhan, *Plug-in City* ainda seria antes uma metáfora da máquina, da lógica seqüencial e analítica da linha de montagem, que da simultaneidade, descentralização e do caráter integral dos sistemas elétricos e eletrônicos. Mesmo seguindo os raciocínios (sempre mais ou menos simplificadores) de McLuhan, ainda que “o espaço metropolitano seja igual de irrelevante para o telefone, o telégrafo, o rádio e a televisão”, não o é em absoluto irrelevante “para os antigos padrões de expansão mecânica e unidirecional” que encarnam, por exemplo, as estradas de ferro. Ao contrário do avião e do rádio, que permitem a descontinuidade espacial, os caminhos de ferro “necessitavam um espaço político e econômico uniforme.”²⁵⁸

Plug-in City, estruturada basicamente por estas redes de comunicação (os tubos de elevadores que conduzem pessoas e coisas, os sistemas viários, a acessibilidade através de um canal de água) evoca as visões urbanas dos primórdios da mecanização - as propostas utópicas dos anos vinte e seu encantamento com a nova presença dos elevadores, do automóvel, do trem, e com a perspectiva de um entorno totalmente artificial, liberado com relação ao nível horizontal e utilizável em diversos planos.

Estas são referências assumidas por Archigram como grupo, e muitas estão publicadas no *Archigram* número 5 dedicado a megaestrutura: os arranha-céus do americano Hugh Ferriss com suas passarelas de circulação em distintos níveis; os blocos de habitação de Henri Sauvage; os desenhos de Antonio Sant’Elia; a Cidade do Futuro de Chernikhov. Um fotograma do filme *Metropolis* (1928), com os cenários de Hunte, Kettelhut e

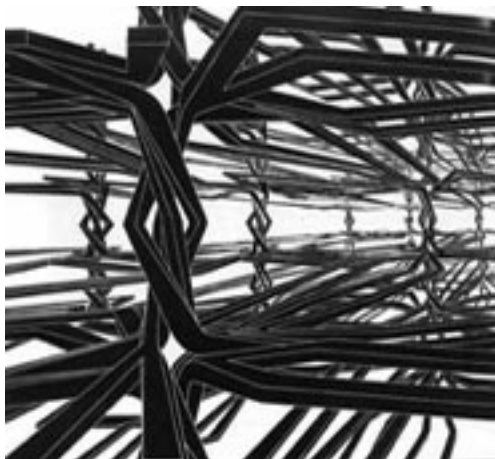
²⁵⁵ Arata Isozaki, *The Invisible City* (1966), em Joan Ockman (ed.), *Architecture Culture 1943-1968. A Documentary Anthology*, Columbia University, 1993, p. 403.

²⁵⁶ Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano* (1964). Barcelona, Paidós, 1996, p. 27.

²⁵⁷ McLuhan, op. cit., pp. 353-354.

²⁵⁸ Idem, p. 56.

Vollbrecht havia sido publicado em *Amazing Archigram*.



9



10

9. Konrad Wachsmann, estudo de dinâmica estrutural em *The Turning Point of Building*.
 10. Detalhe da torre Eiffel, publicado em *The Turning Point of Building* de Wachsmann.

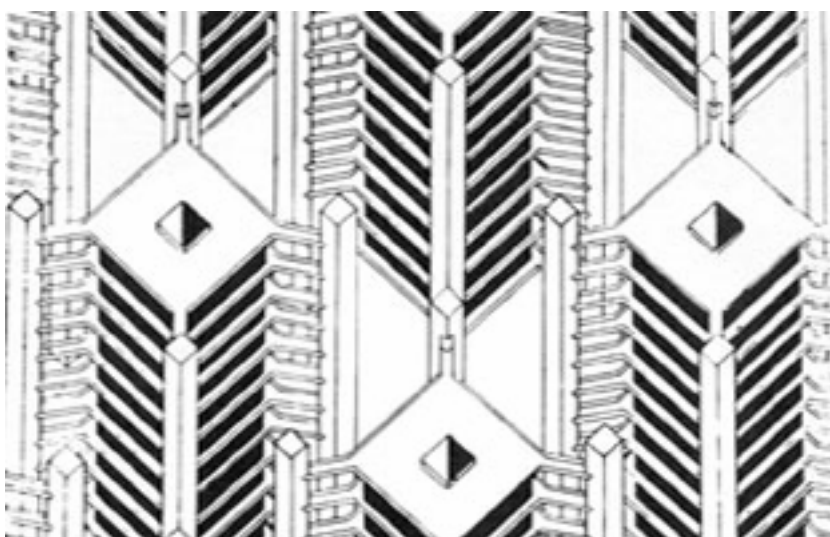


11



12

11. Iakov Chernikhov, *Fantasia arquitetônicas*, 1931.
 12. Vladimir Tatlin, monumento à Terceira Internacional, 1919-1920.



13. Theo van Doesburg, *Circulation City*, 1929.

Plug-in City está ligada a toda uma cultura industrial e à tradição da cidade-máquina: toda uma série de alternativas utópicas de ideário semelhante, inspiradas e tornadas viáveis, ao menos no plano do projeto, pela tecnologia mecânica. Uma página de ilustrações de *Architecture: Action and Plan* (livro individual que Peter Cook publica pouco tempo depois), colocando lado a lado as *101 Fantasias* de Chernikhov, as grandes estruturas metálicas e os detalhes estruturais de Wachsmann, condensa bem esse espírito do qual se alimentou a *Plug-in City*.²⁵⁹ Antes disso, algumas fotografias publicadas por Wachsmann em seu próprio livro sobre construção - detalhes técnicos de execução da torre Eiffel, de uma ponte de ferro em Edimburgo - indicam toda esta continuidade formal sugerida pela inegável semelhança entre essas tomadas parciais de estruturas realmente executadas e as fantasias construtivistas.²⁶⁰

A relação com a ‘tradição funcional’ inglesa

Ao mesmo tempo, existe a possibilidade de conexão entre toda esta cultura industrial e uma interpretação inglesa da tradição funcional. Um dos traços que caracterizava o trabalho de Archigram em geral, e que distingue *Plug-in City* em particular de outros esquemas megaestruturais era a insistência na representação técnica e no detalhe. Se o admirável mundo novo prometido pela tecnologia era uma das forças inspiradoras de Archigram, outras influências vinham de uma tradição funcional real, vinculada ao território da engenharia e das invenções mecânicas, bastante atrativa para uma cultura inglesa berço da revolução industrial, mas que havia perdido inteiramente o protagonismo na arquitetura da primeira era da máquina.

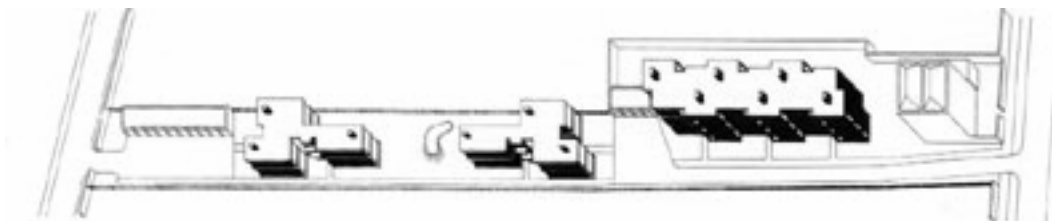
Na maior parte dos projetos de Archigram há uma clara intenção de demonstrar que, embora essas idéias sejam especulativas e tenham relação com o espírito inventivo das arquiteturas fantásticas, elas poderiam ser construídas dentro dos parâmetros profissionais correntes. “Muitos dirão: essa coisa de *zoom* está muito bem, mas vocês nunca poderiam construir isso...isso é para os pássaros... e assim é ... e está sendo construído.”²⁶¹ Esta observação vinha colocada significativamente em *Amazing Archigram*, em meio às inúmeras referências ao mundo da ficção científica que esta edição do magazine propunha, e referia-se a uma obra construída: o Aviário do Zoológico de Londres projetado por Cedric Price, concluído em 1962. Neste caso, cabe destacar a participação do engenheiro Frank Newby no projeto, como influência importante no contexto inglês, tanto para o trabalho de Price e Archigram, como para as primeiras obras de James Stirling e James Gowan.²⁶²

²⁵⁹ Peter Cook, *Architecture: action and plan*, op. cit., p. 86-87.

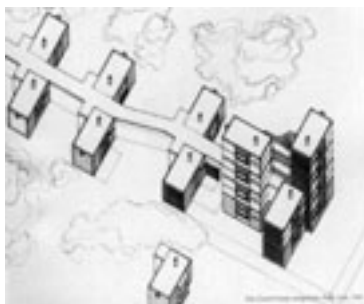
²⁶⁰ Konrad Wachsmann, *The Turning Point of Building, Structure and Design*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1961, pp. 23-27.

²⁶¹ Legenda para o Aviário do Zoo de Londres, de Cedric Price, em parceria com Lord Snowdon e o engenheiro Frank Newby. Magazine *Archigram* n.4, op. cit., p. 13.

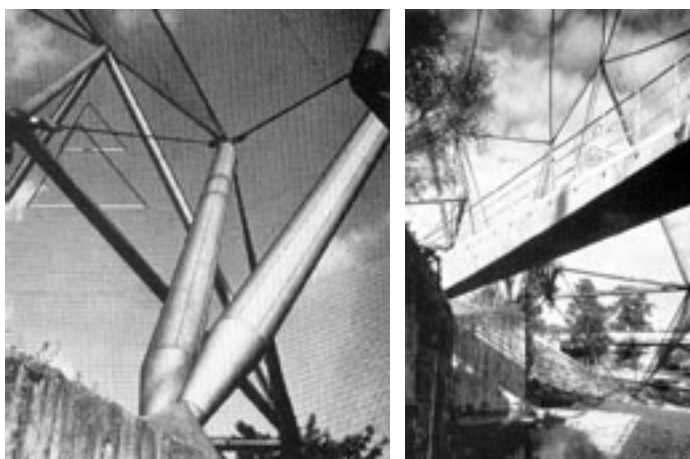
²⁶² Peter Cook, *The English Architectural Scene*, British Architecture, *Architectural Design*, Londres, Academy Editions, 1982, p. 7



14. James Stirling e James Gowan, apartamentos Ham Common, 1955-1958.



15. Peter Cook, participação no concurso Gas Council Housing, 1961.



16 e 17. Aviário de Londres, Cedric Price, Frank Newby e Lord Snowdon, 1961-1962.



18 e 19. James Stirling e James Gowan, Leicester Engineering Building, 1959-1963.

Em 1957, *The Architectural Review* havia publicado um número especial chamado ‘The Functional Tradition’, crivado de exemplos de arquitetura anônima inglesa destinada a edifícios e estruturas industriais e rurais.²⁶³ A esta edição refere-se James Stirling ao iniciar o conhecido artigo de 1960, ‘The Functional Tradition and Expression’. Neste texto, Stirling colocava em discussão duas acepções para o funcionalismo como conceito: uma atitude de projeto, gerando uma arquitetura que emerge do uso e função dos elementos principais (como no caso dos exemplos publicados pela *Review*); ou uma preocupação primordialmente estilística, mais na linha da estética da máquina, tal como Banham a havia definido (ainda que pejorativamente). Segundo Stirling, era este o dilema vivido pela arquitetura moderna naquele momento; porém, entre o puro estilismo ou o exibicionismo estrutural, haveria uma alternativa indicada por essa tradição funcional: “pela expressão direta dos volumes reais habitados em relação a cada elemento determinando a composição plástica do edifício”. Citando Le Corbusier, “a seção é a fachada”.²⁶⁴

Esse entendimento da tradição funcional, elaborado enquanto Stirling e Gowan trabalhavam juntos, e que teria seu ponto alto no Leicester Engineering Building (1959-1963), influenciou decisivamente sobre os membros de Archigram²⁶⁵ e todo um certo contexto generacional, permitindo ao mesmo tempo engendrar e valorizar alguma continuidade local, e conectar com a aproximação pragmática produzida alhures por Fuller, Wachsmann, ou Prouvé. Inglaterra não tinha uma tradição estilística moderna original, mas tinha uma tradição importante no campo da engenharia civil, das pontes de ferro ao Palácio de Cristal de Paxton e a Owen Williams. Recuperar essa tradição industrial de duzentos anos significava, conforme o próprio Cook, valorizar uma cultura da invenção e do deleite na presença de partes mecânicas, que estava relacionada à inspiração de Stirling, Gowan, Archigram, Grimshaw, Foster e Rogers.²⁶⁶

Stirling e Gowan demonstram uma continuidade com a arquitetura construtivista no Leicester Building, o que era também uma forte influência para Cook. O projeto que Cook submeteu ao concurso para Picadilly Circus (com Gordon Saintsbury, 1961) guardava relação com elementos tipológicos e formas de articulação geométrica presentes nas investigações soviéticas,²⁶⁷ e outro projeto de habitação da mesma época

²⁶³ The Functional Tradition, *The Architectural Review*, julho de 1957; ver também Eric de Maré, The Functional Tradition exemplified in new structures of Oil and Steel, *The Architectural Review*, julho de 1961, pp. 36-42.

²⁶⁴ James Stirling, ‘The Functional Tradition’ and Expression, *Perspecta* n. 6, The Yale Architectural Journal, 1960, p. 89.

²⁶⁵ “Um dia David Greene e eu nos infiltramos no escritório [de Stirling] e vimos os incríveis desenhos, olhamos uma vez, duas vezes, para ter certeza de que era verdade” - conta Peter Cook, sobre o impacto que lhe causou o Leicester Building, ainda como projeto. Peter Cook, Unbuilt England - It’s Structural Background, *A+U*, n. 83, Tóquio, outubro de 1977, p. 14.

²⁶⁶ Peter Cook, *The English Architectural Scene*, op. cit., p. 11.

²⁶⁷ Ver por exemplo alguns esquemas dos VkhUTEMAS, e sua insistência no rol do artista-construtor (cf. Catherine Cooke, ‘Form is a function X’: The development of the

(*Gas Council House Competition*, 1961) revela a influência da produção de *Tecton*, onde também o personagem principal, Berthold Lubetkin, apesar da obra madura desenvolvida em Inglaterra, estava ligado às vanguardas russas em seus anos de formação, e ao mesmo tempo do projeto de Stirling e Gowan para apartamentos em Ham Common (1955-58).

A cidade das gruas: o sítio da reconstrução contínua

A forma como interpreta Purini o surgimento e o declínio da cidade-máquina, e a esperança, ainda que breve, de substituir esta cidade do trabalho pela cidade do jogo, pode estabelecer um ponto de partida para entender a tradição perante a qual se alinha *Plug-in City*; tradição que pretende expandir, e com cujos limites, afinal estará enfrentada. Se a cidade tem que funcionar como uma máquina, “então o momento em que esta se torna legível é aquele da identificação, da disjunção entre as partes do mecanismo. Para usar a cidade, em definitivo, temos que perceber sua desarticulação em fragmentos, sentir sofrimento por seu *inacabamento*.”²⁶⁸ No entender de Purini, em consequência da moderna impossibilidade de experimentar a cidade como unidade, “desde então, e para sempre, o homem urbano será um homem com o corpo incompleto”.²⁶⁹

Anthony Vidler retoma a questão através da noção de uma “arquitetura desmembrada”, que coincide com a última transformação da proposição clássica de Alberti, de que “o edifício é em sua totalidade como um corpo composto de suas partes”, de tal modo que nada podia ser quitado ou acrescentado sem destruir a unidade deste todo: “A idéia do monumento arquitetônico como encarnação e representação abstrata do corpo humano, sua dependência com relação a uma analogia antropomórfica para a autoridade figurativa e proporcional, foi, somos levados a crer, abandonada com o colapso da tradição clássica e o nascimento de uma arquitetura tecnologicamente dependente.”²⁷⁰

Essa idéia de *cidade inacabada* que é própria de *Plug-in City*, e que emerge desde o primeiro desenho de 1964, é reveladora da situação a que se refere Vidler, em que o corpo completo perde autoridade fundacional para a arquitetura,²⁷¹ com a progressão em direção ao fragmentário, ao que pode ser infinitamente mutante, ao que está sempre em processo de construção e reconstrução. *Plug-in City* é *inacabada* como cidade

constructivist architect’s design method, em *Russian Avant-garde, Art and Architecture*, Londres, Academy Editions, 1983)..

²⁶⁸ Franco Purini, Una Perspectiva para el habitar (1978), em *La Arquitectura Didáctica*, op. cit., p. 124.

²⁶⁹ Franco Purini, op. cit., p. 125.

²⁷⁰ Anthony Vidler, Architecture Dismembered, em *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge e Londres, The MIT Press, 1992, p. 70-71.

²⁷¹ Sobre este processo ver Ignasi de Solà-Morales, Cuerpos Ausentes, em José Miguel Cortés et. al., *Contra la arquitectura, la urgencia de (re)pensar la ciudad*, Castelló, Espai D’Art Contemporani, 2000.

contínua - “me parece que tenho estado sobre esta cidade por muitas milhas” diz o super herói de *cartoon* no canto inferior da axonometria de 1964 -, e pela ausência de limites definidos; é *inacabada* por sua própria condição de reprodução através da lógica do consumo e da substituição - “a grua está sempre ali...” -; é *inacabada* na tendência ao entorno permissivo, na recusa em assumir uma hierarquia formal restritiva, que cristalize de forma definitiva a posição de todas as suas partes.

Os instrumentos para projetar essa cidade, - que não podia mais ser reduzida a uma imagem unívoca, da forma como havia sido a cidade burguesa através do artifício das grandes perspectivas -, serão a axonometria e as seções verticais. A ausência de croquis ou perspectivas desde o ponto de vista do observador relativiza a importância da experiência visual da cidade como ferramenta de projeto, e coloca toda a ênfase na maneira como suas partes se relacionam, ou seja, como esta funciona.

Existem na *Plug-in City* vestígios da composição construtivista, quer na importância que assumem os movimentos mecânicos, quer na necessária coordenação de partes que o esquema pressupõe, reforçando a ideia construtivista de “dependência funcional mútua entre uma série de objetos”.²⁷² A diferença fundamental com relação aos princípios construtivistas, no caso de *Plug-in City*, é que já não prevalece a ideia de que é a unidade que confere sentido à composição; e portanto, o tipo de representação da tecnologia mecânica que se pretende é, em parte, também outro.

Se para Ginzburg, em *Estilo e Época*, nada na máquina podia ser “supérfluo, acidental ou decorativo”, já que os construtivistas encontravam na máquina, “antes de tudo, a expressão mais próxima do ideal de criatividade harmônica há muito formulado pelo primeiro teórico italiano, Alberti,”²⁷³ da mesma forma deveria ser a composição construtivista, em que a dependência de uma parte com relação a outra serviria para criar um “artigo *acabado*”.²⁷⁴ Ao contrário, em *Plug-in City* a organização geral pretende ser sempre mais circunstancial que definitiva, e o resultado, em cada momento, deve voluntariamente refletir essa precariedade.

Metamorfose e indeterminação

Dois ideias básicas no vocabulário de Archigram são aqui pertinentes: *metamorfose* e *indeterminação*. A primeira delas, *metamorfose*, é também fundamental para o metabolismo japonês, e neste sentido é importante esclarecer o tipo de interpretação que Archigram dá ao termo. Conforme o magazine *Archigram* número 8, lançado em 1968, em que Archigram organiza uma espécie de dicionário de termos que vinham sustentando

²⁷² Iakov Chernikov, *Konstruktsiya arkhitekturnykh i mashinnykh form*, 1931. Utilizou-se a seguinte tradução castelhana: Iakov Chernikov, *La construcción de formas arquitectónicas y de la máquina*, em Pere Hereu, Josep Maria Montaner e Jordi Oliveras (eds.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Madrid, Nerea, 1994, pp. 226-243.

²⁷³ Moisei Ginzburg, *Stil' i epokha* (1924), p. 93; tal como citado por Catherine Cooke, op. cit., p. 39-40.

²⁷⁴ Iakov Chernikhov, op. cit., p. 228.

até então os principais conceitos de projeto trabalhados pelo grupo, *metamorfose* significava “evolução contínua de um estado (ou arranjo de formas, valores, etc.) a outro; sempre vivo porém nunca o mesmo; sempre em um estado transitório.”²⁷⁵ A habilidade para a transformação era percebida como uma característica do tempo: “a contínua reavaliação de tudo que era antes confiável, sagrado, hierárquico, reconhecido, é algo com o que se aprende a viver.” Essa pequena explicação da noção de metamorfose no contexto da obra de Archigram incluía ainda a seguinte lista:

“*Metamorphosis checklist*: Mudanças imperceptíveis numa rua metropolitana em poucos anos.... Mudança de humor....O ciclo dia/noite.... Desejos e caprichos... Mudança na composição familiar... Edifícios tendo ou não tendo relação com essa composição ... Desenvolvimento Evolução Deslocamentos imperceptíveis ... Carros que viram edifícios que viram peças de roupa que viram aparelhos... O serviço da máquina ao homem levando ao acoplamento simbiótico (sensores nervosos, mãos artificiais, etc.)...*Hovercraft* é um navio que se transforma em aeroplano... O Camaleão...O Pássaro...Ascensão e declínio do F-111...o que vem fácil e vai fácil.”²⁷⁶

Um cenário que o conceito de *indeterminação* corroborava: aquilo que é “de avaliação variável; sem uma única resposta, aberto”, e que por sua vez se corresponderia com traços como “dispersão natural...aglomeração natural...coisas brotando aqui e ali e logo desaparecendo.... o que é sem princípio e sem fim...”²⁷⁷ Metamorfose e indeterminação levam à precariedade, ou são modos de sobrevivência individual em um mundo cada vez mais precário. O final desta genealogia da *Plug-in City* é circular, e poderia fechar-se no desenho mais antigo publicado no magazine *Archigram* 5, a pequena reprodução da gravura de Jean-Baptiste Piranesi da série ‘Prisões Imaginárias’ (1743-44).

Ao contrário da máquina perfeita, da tecnologia limpa e sublimada das propostas racionalistas, que expressavam o controle da razão da máquina sobre o indivíduo (e mesmo sobre a natureza, que ocupará os lugares que lhe competem), esse caminho sugere a aceitação de um certo grau de irracionalidade que pode emergir de um todo hiper-taylorizado, no limite entre contínua transformação e eterna repetição. O magazine *Archigram* número 7, *Beyond Architecture*, que *Archigram* publicaria em 1966, trazia duas matérias sintomáticas de uma certa mudança de mentalidade: um texto de Cedric Price comentando a impossibilidade de seguir desenhando utopias, e uma última megaestrutura, desta vez na forma de um jogo para recortar e armar, para que cada um brincasse como quisesse com a própria idéia de cidade. De certa forma encerrava para Archigram esse período de extrema confiança nas possibilidades da arquitetura de transformar a sociedade, e indicava o abandono de soluções totalizadoras, como era em parte a megaestrutura.

²⁷⁵ Metamorphosis, Magazine *Archigram*, n. 8, abril de 1968, s/p.

²⁷⁶ Metamorphosis checklist, Magazine *Archigram* n. 8, op. cit., s/p.

²⁷⁷ Indeterminacy - Relaxed Scene; Indeterminacy checklist, idem.

Megaestrutura, arquitetura como jogo

No caso de Archigram, essa confiança se havia traduzido em uma expectativa concreta: a viabilidade de um *consumo diferenciado* dentro de uma lógica de *produção massiva*, noção que, como visto, dependia da capacidade individual de *jogo* (entende-se o termo no sentido proposto por Riesman) para construção de alguma autonomia.²⁷⁸ A idéia da arquitetura como um *jogo*, como arte lúdica, estava por trás do tema da cápsula, e de *Plug-in City* como experimentação de seus pressupostos à escala da cidade, e segue presente nas investigações seguintes de Archigram. No *cartoon* de apresentação de *Control and Choice* podia-se ler: “a arquitetura é um jogo, pode que sempre tenha sido”; se antes era um jogo entre, e para, especialistas, agora todos poderiam jogar.²⁷⁹

A expectativa de passar da cidade do trabalho à cidade do jogo havia sido um dos impulsos básicos das idéias megaestruturais, de Constant e Friedman a Archigram. À despeito das diferenças de projeto político que de fato existiam entre estas posturas, se supunha que a megaestrutura seria o novo habitat para o *homo ludens* de Huizinga. A relação entre jogo e arquitetura era um dos pontos a destacar na tradição experimental com a qual Archigram se identificava, e um dos livros básicos para o grupo nestes anos de formação, *Fantastic Architecture*, de Conrads e Sperlich, iniciava e terminava com a frase-poema de Paul Sheerbart: “O fim do estilo é o jogo. O fim do jogo, é o estilo. Finalmente, o estilo é o jogo.”²⁸⁰

Huizinga destaca como peculiaridade do jogo estar profundamente enraizado no estético, e ao mesmo tempo, a capacidade para oscilar continuamente entre o que é brinquedo e o que é sério. “O valor inferior do jogo encontra seu limite no valor superior do sério. O jogo se transforma em coisa séria e o sério em jogo. Pode elevar-se a alturas de beleza e santidade que estão muito acima do sério.”²⁸¹ Com o estilo, o jogo compartilha uma natureza supérflua; para Huizinga, o jogo “considerado desde o ponto de vista de um mundo determinado por puras ações de força, é, em pleno sentido da palavra, algo *superabundans*, algo supérfluo.”²⁸² E assim como o estilo, o jogo depende de uma estrutura interna com *ordem própria*, apoiada sobre alguma forma de *repetição*: “em quase todas as formas altamente desenvolvidas do jogo os elementos de repetição, o estribilho, a mudança na série, constituem algo assim como a corrente e seus diversos elos.”²⁸³

Da investigação de Huizinga sobre as possibilidades do jogo, estas seriam as idéias mais

²⁷⁸ Ver capítulo 1.1.3. desta tese.

²⁷⁹ *Archigram*, Londres, Studio Vista, 1972, p. 69.

²⁸⁰ Como visto, a edição inglesa é recomendada na “Bibliografia Zoom” de *Archigram* n. 4, maio de 1964 (Londres, Architectural Press, 1963, original alemão de 1960). Citação conforme a edição francesa: Ulrich Conrads e Hans Sperlich, *Architecture Fantastique*, Paris, Delpire, p. 8 e p. 129.

²⁸¹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 13 e p. 21.

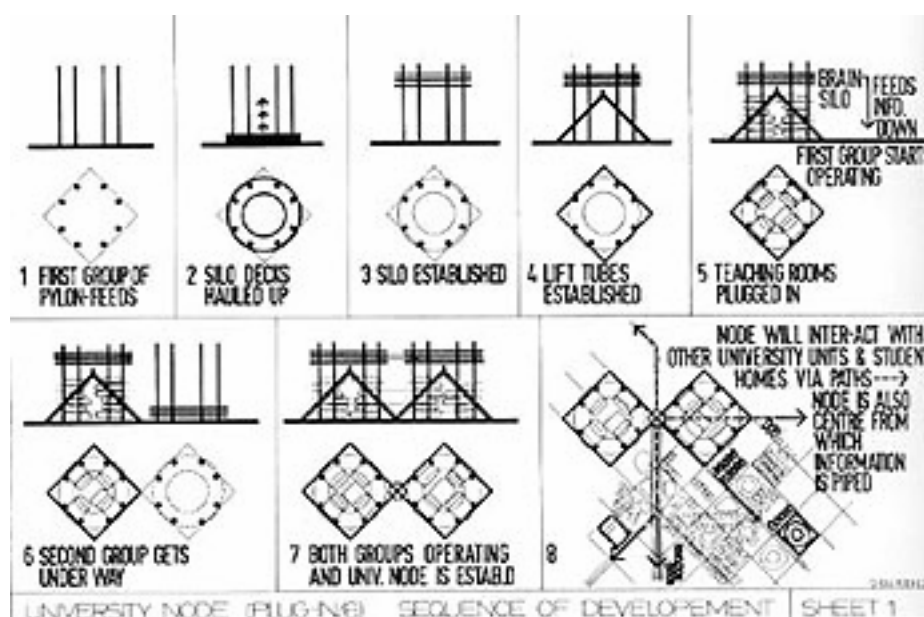
²⁸² Idem, p. 14.

²⁸³ Idem, p. 22.

relacionadas à interpretação de Archigram, e também à perspectiva de Riesman. A utopia de Archigram seria extrair do consumo a possibilidade de jogo, e aproximar a arquitetura à alguma forma de arte participativa, dependente da ação individual, ainda que através da eleição e da combinação de um conjunto de elementos basicamente repetitivos, e dentro de algumas regras pré-estabelecidas.

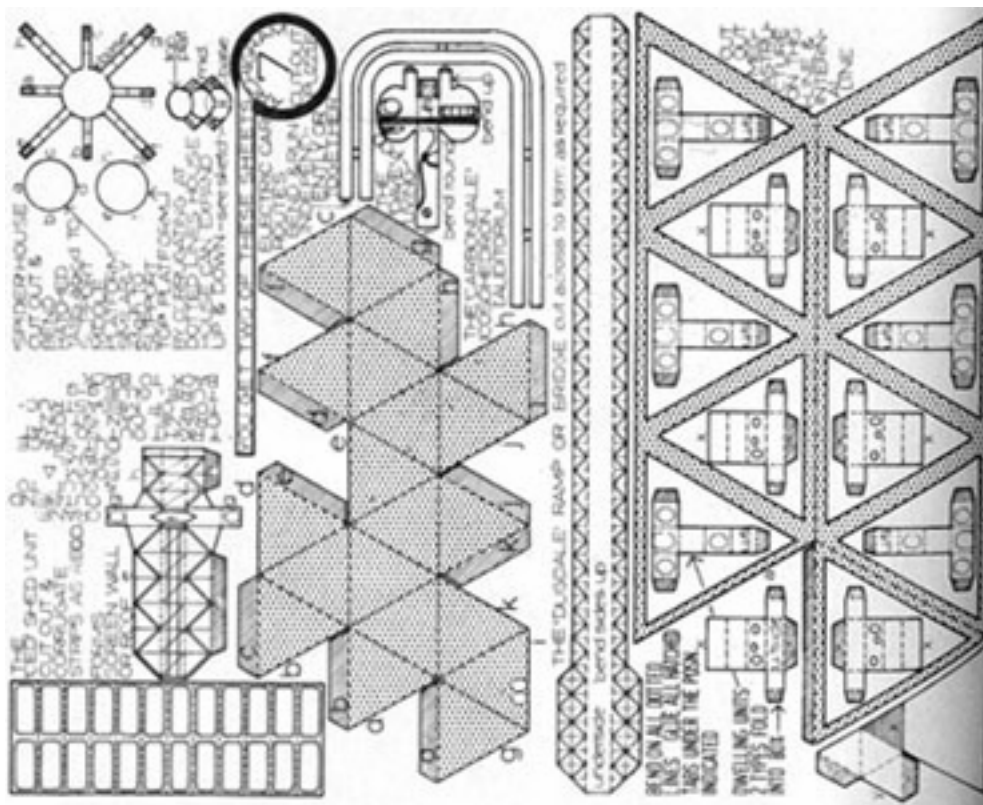
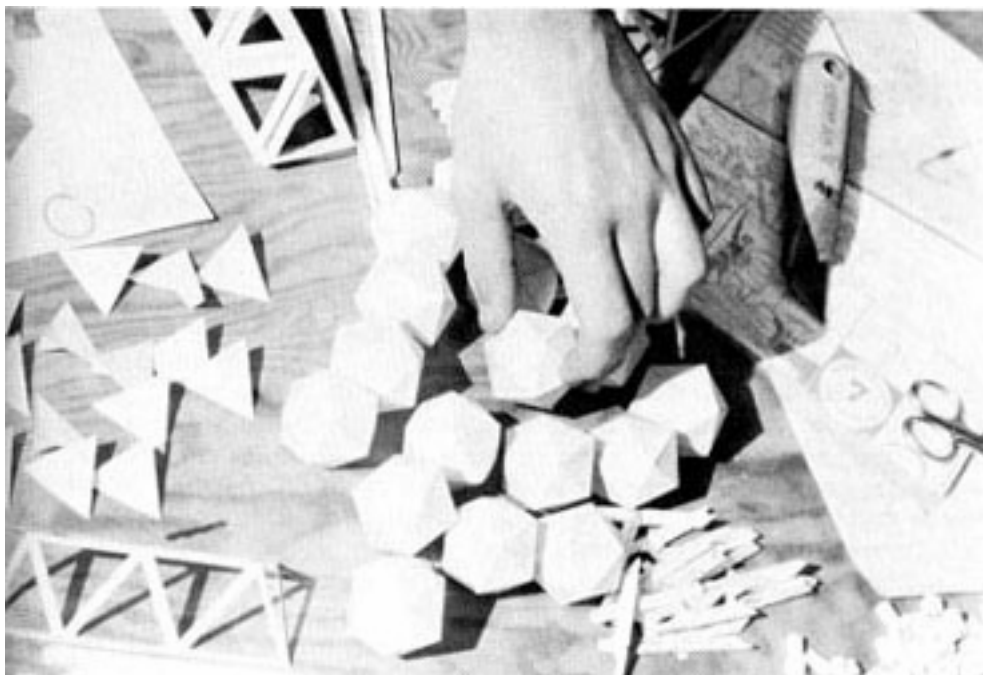
A saída intermediária para a aparente contradição entre a repetição e a standardização característicos do modo de produção em massa e a singularidade do indivíduo estaria em deixar que o homem tipo desse lugar ao *homo ludens*. Se a idéia de jogo persiste nas etapas seguintes do trabalho de Archigram, a noção de megaestrutura é abandonada. O tema do consumo perde protagonismo para temas como mobilidade, nomadismo e automação, ainda que o vocabulário e as noções básicas de projeto desenvolvidas neste período, como *plug-in* e *clip-on*, sigam sendo utilizados.

As direções seguintes no trabalho de Archigram, na linha anunciada em *Control and Choice*, reportam-se cada vez mais aos conteúdos híbridos, às máquinas ambíguas, que já não representam tanto limpeza, perfeição e eficiência, porém encarnam graus de integração antes impensáveis com os organismos vivos. Na obra de Archigram, a megaestrutura cedeu lugar às “máquinas de fim de século” a que se refere Donna Haraway, “inquietantemente vivas, e nós, atterradoramente inertes.”²⁸⁴



20. Peter Cook, Plug-in City University Node, 1965. A idéia da arquitetura como jogo: diversas combinações alcançadas a partir de um conjunto de componentes previamente definido, de acordo com algumas regras, mas incluindo a eleição e a escolha.

²⁸⁴ Donna Haraway, *Manifiesto para Cyborgs*, Centro de Semiótica e Teoría del espectáculo, Universitat de València e Associação Vasca de Semiótica, 1995, p. 4.



21. Megaestrutura para recortar e armar, que acompanhava o Magazine *Archigram* 7, dezembro de 1966.

Plug-in: A arquitetura como produto do consumidor e a crise do modelo industrial

“Felizmente, todo este simulacro de valores culturais é antecipadamente negado pela arquitetura exterior. Pois esta, com suas redes de canalização e seu ar de edifício de exposição ou de feira universal, com sua fragilidade (calculada?) disuasiva de toda mentalidade ou monumentalidade tradicionais, proclama abertamente que nosso tempo já nunca será tempo de duração, que nossa única temporalidade é a correspondente ao ciclo acelerado e à reciclagem, a do circuito e do trânsito de fluidos. Nossa única cultura é no fundo a dos hidrocarbonados, a da refinação, a do ‘cracking’, a do rompimento de moléculas culturais para voltar a combiná-las em produtos de síntese. Isto, Beaubourg-Museu quer ocultar, mas Beaubourg-armação proclama. E isto é também o que origina a beleza da armação e o fracasso dos espaços interiores.”
Jean Baudrillard, *El efecto Beaubourg*, 1978.²⁸⁵

Quando a retórica megaestrutural e a iconografia de Archigram encontram continuidade no Centro Pompidou de Piano e Rogers (1971-1977), o modelo estrutural de sustentação do estado do bem estar já estava em crise; o mito da sociedade da afluência derrubado pela crescente dificuldade deste mesmo estado protetor em seguir mantendo seu compromisso básico, ou seja, garantir a norma de consumo através das políticas salariais e da segurança social. Ao mesmo tempo, a questão ecológica já era uma referência assumida por várias áreas de pensamento e investigação.

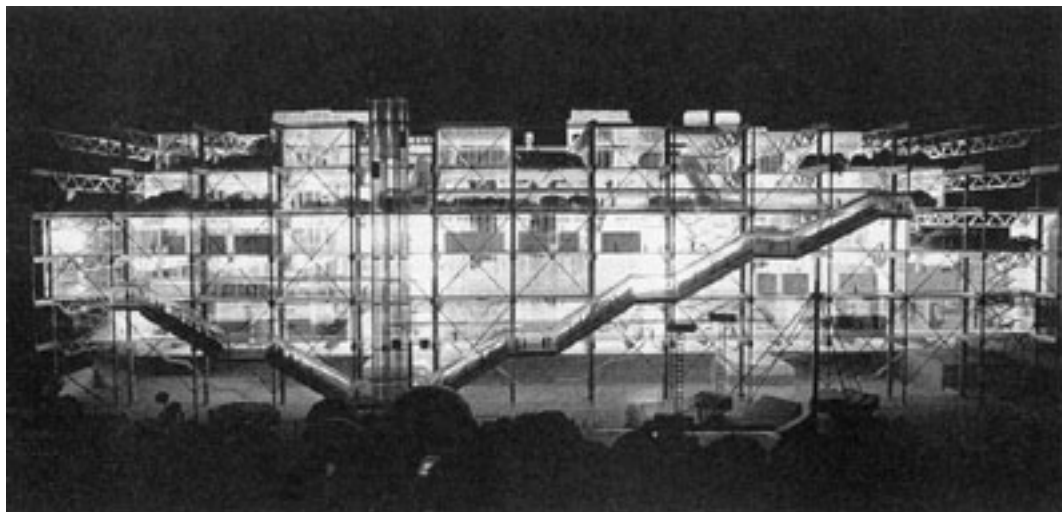
Talvez a verdadeira utopia deste Archigram da primeira metade dos anos sessenta fosse partir do princípio de que o modelo industrial era inesgotável, e era apenas uma questão de tempo expandir seus benefícios ao mundo inteiro, sem que isso representasse um custo ambiental definitivo, ou uma conta impagável. Segundo o historiador Arthur Marwick, os dois textos clássicos dos primeiros anos sessenta para uma reconsideração da questão ambiental fora das perspectivas tradicionais do planejamento seriam o livro de Jane Jacobs, *Death and Life of Great American Cities* (1961), e o livro da bióloga Rachel Carson, *Silent Springs* (1962). Se Archigram esteve desde o princípio bastante influenciado pelo primeiro, tardou em dar-se conta da importância das perspectivas abertas pelo segundo. O livro de Carson era uma investigação sobre o efeito nefasto do uso incontrolado de pesticidas sobre o ambiente natural, mas que no fundo alertava para o risco de um potencial tecnológico ilimitado, e questionava a arrogância implícita na idéia de um controle absoluto sobre a natureza através da tecnologia.²⁸⁶

Assim mesmo, o Centro Pompidou seria o edifício construído mais representativo das propostas e das esperanças dessa arquitetura dos anos sessenta, que se desenvolve em torno à megaestrutura como referência de projeto. A extensão da praça pública ao plano

²⁸⁵ Jean Baudrillard, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 88.

²⁸⁶ Cf. Arthur Marwick, *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-1974*, Oxford University Press, 1998, pp. 83-88.

fachada; o edifício que se pode *utilizar desfrutando*, através da qualidade ‘*climbability*’ que Peter Cook enxerga em sua armação exterior²⁸⁷; a idéia do edifício que não está “simplesmente ali parado sem fazer nada”²⁸⁸, que divertia a Michael Webb, são traços que reúnem aspirações não apenas de Archigram, como de muitos os que em algum momento apostaram pela idéia da megestrutura.



1. Renzo Piano e Richard Rogers, Centro Pompidou, modelo de uma fase intermediária de projeto, 1971.

Os limites das aspirações megaestruturalistas

Se estas megaestruturas desenhadas, e não construídas, continham uma expectativa crítica com relação à cultura arquitetônica, e mesmo à sociedade de seu tempo, não necessariamente as megaestruturas realizadas, muitas das quais condensadas por Banham em seu livro *Megastructure* de final dos setenta, realizaram este ideal de transformação social através da flexibilidade e da indeterminação. Com relação a este malogro, é pertinente a colocação de Jameson, quando identifica como um dos grandes enganos do ativismo dos sessenta a suposição de que as formas arquitetônicas podiam estar em si mesmas “dotadas de potencial político e revolucionário em virtude de suas propriedades intrínsecas”.²⁸⁹ E isso vale para posturas politicamente muito ou pouco radicais, no caminho que vai do Situacionismo a Archigram.

²⁸⁷ Ver comentário sobre o Centro Pompidou em Peter Cook, *Primer*, Londres, Academy Editions, 1996, p. 9.

²⁸⁸ A expressão não se refere concretamente ao Pompidou, mas serve em espírito. Ver Michael Webb, *The Notion of Motion*, em Dennis Crompton, (ed.), *Concerning Archigram*, Londres, Archigram Archives, 1999, p. 98.

²⁸⁹ Fredric Jameson, *The constraints of postmodernism (Extract)*, em Neil Leach (ed.), *Rethinking Architecture*, Londres, Routledge, 1997, p. 254.

Mais além, estaria em discussão a possibilidade mesma de uma crítica através da arquitetura no contexto de um capitalismo dinâmico, a cujas sucessivas idades históricas, como demonstram Boltanski e Chiapello, se corresponde um *espírito capitalista* capaz de permanente regeneração através de distintas vias, entre as quais não estaria descartada a absorção dos dispositivos da crítica, e sua reconversão em mais legitimização para este capitalismo.²⁹⁰ E também a este processo estariam igualmente submetidas a *crítica radical*, ou revolucionária (que podemos seguir exemplificando com o caso do Situacionismo), e a crítica reformista, ou *crítica corretiva*, com a qual se poderia identificar a posição de Archigram.²⁹¹ Neste caso, o argumento político que Jameson, nos anos noventa, arremete contra o regionalismo crítico de Frampton, não deixa de fazer sentido também para este momento precoce de reestruturação do capitalismo a partir da metade dos anos sessenta, se colocamos a *estratégia da flexibilidade* (que sustentava as megaestruturas desenhadas) no lugar da “*estratégia do regionalismo crítico*”:

“.. a intranquilidade decorre da própria natureza do capitalismo avançado, com respeito ao que se pode perguntar até que ponto pluralismo e diferença não estão de alguma maneira relacionados às suas mais profundas dinâmicas internas. É uma impressão suscitada, por exemplo, pelas novas estratégias disto que é agora chamado pós-fordismo: o termo pode ser visto como uma das variantes opcionais a termos como pós-modernidade ou capitalismo avançado, para os quais é aproximadamente um sinônimo. Entretanto, sublinha uma das originalidades do capitalismo multinacional de hoje de uma maneira que tende a problematizar os pressupostos da estratégia do regionalismo crítico. Onde o fordismo e o imperialismo clássico, em outras palavras, desenhavam seus produtos centralizadamente e logo os impunham a um público emergente (você tem opção de cor com o Modelo-T: preto!), o pós-fordismo coloca a nova tecnologia computadorizada para desenhar sob-medida produtos para mercados individuais.”²⁹²

Para Boltanski e Chiapello, as formas históricas da crítica ao capitalismo são, em si mesmas, indicativos das transformações deste capitalismo, e o que tem a dizer sobre elas serve para precisar o sentido, e também o limite, da qualidade de crítica que Archigram foi capaz de produzir com a idéia de uma arquitetura como produto de consumo e do consumidor. Segundo estes autores, entre a diversidade de formas históricas da crítica ao capitalismo poderiam distinguir-se dois grandes grupos: uma *crítica artista* e uma *crítica social*. Esta separação teria relação com as “fontes de indignação” que alimentaram estas críticas nos diversos planos culturais e ao longo de dois séculos, e que foram essencialmente de quatro ordens: o capitalismo como fonte de opressão, na medida em que oferece restrição à liberdade e à autonomia dos seres humanos; o capitalismo como fonte

²⁹⁰ Luc Boltanski e Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, p. 70.

²⁹¹ Para a definição dos conceitos de *crítica radical* e *crítica corretiva* ver Boltanski e Chiapello, op. cit., pp. 76-77.

²⁹² Jameson, op. cit., p. 255.

de desencanto e inautenticidade dos objetos, das pessoas e do modo de vida a que está associado; o capitalismo como fonte de miséria e desigualdade; o capitalismo como fonte de oportunismo e egoísmo.²⁹³

A maioria das teorias críticas privilegia alguns destes eixos em detrimento dos outros, de modo que a *crítica artista* tende a estar apoiada principalmente sobre as duas primeiras causas de indignação - opressão e inautenticidade -, enquanto a *crítica social* estaria identificada com as duas últimas. Se a crítica social rejeita o individualismo ou o neutralismo moral, a crítica artista, ao contrário, opõe a perspectiva individual à vocação do capitalismo e da sociedade burguesa em arregimentar, dominar e prescrever um modo de vida; ela insistirá em libertar as potencialidades humanas de autonomia, auto-organização e criatividade contra as racionalidades instrumentais e burocráticas.²⁹⁴

Ainda segundo estes autores, estas quatro temáticas de indignação não tem que ser imediatamente compatíveis; ao contrário, é mais provável que se encontrem associadas segundo estratégias e conjunturas históricas (ao risco de passar por incoerência), ou ainda, que entrem diretamente em tensão.²⁹⁵ Não só a crítica social pode entrar em tensão com a crítica artista, como cada uma delas possui uma versão modernista e uma versão anti-modernista, de modo que, historicamente, também existe uma segunda oposição entre uma crítica radical da modernidade, que conduz a “contestar o seu tempo sem participar”, e uma crítica modernista inclinada a “participar do seu tempo sem contestá-lo”.²⁹⁶ Ao parecer, se aceitamos a possibilidade de uma dimensão crítica para a arquitetura através do projeto, a perspectiva de Archigram estaria sempre muito mais identificada com esta *crítica artista* ao capitalismo, que com uma *crítica social*. E na maior parte do tempo, com sua versão modernista. Talvez nesse sentido seja significativo um evento como Folkestone (Inglaterra), em 1966, que reúne bom número dos partidários da megaestrutura, bem como a maioria dos grupos radicais do momento: Archigram, Claude Parent e Paul Virilio (identificados então como Groupe Architecture Principe), Joseph Weber, Hans Hollein, Cedric Price, Lionel Schein, Arthur Quarmby, Yona Friedman, Reyner Banham.²⁹⁷

Conforme conta Peter Cook, Folkestone foi um evento chave para Archigram, não apenas porque ali esteve reunida toda a conexão européia - “estes surpreendentes 300 que vieram em trem, bicicleta (ou Rolls-Royce), de Callais até Folkestone, para encontrar-se com outros 300, principalmente de Londres NW3”- , como porque ali começou o “longo período de amor e ódio que existiu entre nós e os corpos franceses e (depois) alemães de

²⁹³ Boltanski e Chiapello, op. cit., p. 82; no original *critique artiste e critique sociale*.

²⁹⁴ Idem, pp. 83-84.

²⁹⁵ Idem, p. 84.

²⁹⁶ Boltanski e Chiapello, op. cit., p. 86.

²⁹⁷ IDEA - International Dialogue of Experimental Architecture, Folkestone, 10 e 11 de junho, 1966.

intelectuais marxistas”.²⁹⁸ Folkestone deixou claro as tensões desta crítica, e a aproximação até certo ponto apenas estratégica desta ‘internacional da megaestrutura’: Archigram e Groupe Architecture Principe, a bem da verdade normalmente atacados pela direita e pela esquerda, poderiam estar juntos na crítica artista; mas separados em versão modernista o primeiro, e anti-modernista o segundo. Do ponto de vista da crítica social, Archigram seria acusado de materialista e individualista; enquanto Virilio e Parent eram tachados pelos estudantes de “Prix de Romistas do pensamento cósmico”.²⁹⁹

As possibilidades da estratégia plug-in

Entretanto, entre as idéias projetuais que manejou Archigram com relação ao problema de uma arquitetura descartável, especialmente as noções de *plug-in* e *clip-on* como ferramentas de projeto mantem seu interesse, à despeito do fim dos anos dourados, e mesmo do questionamento da cultura do consumo por parte do pensamento ecológico.

A produção de elementos seriais, inteiramente pré-fabricados, que podem ser agregados a um marco estrutural previamente executado tem sido recuperada em um contexto diverso dos anos sessenta, justamente como solução ao problema da reabilitação de edificações existentes. Um exemplo de aplicação recente deste conceito estaria nas unidades pré-fabricadas para vivenda e trabalho que desenvolveram e executaram Keim e Sill em Rathenow, próximo a Berlim, como recuperação de um edifício antigo. A intervenção foi realizada sobre a fachada de fundos do edifício em questão, que se abre a um pátio com jardim: doze *containers* foram apoiados em uma estrutura de concreto armado que parte da fachada existente, ampliando em 4,50 m a profundidade da edificação. Esses elementos, componentes seriais basicamente idênticos, logo são incorporados às dependências originais da edificação conforme a necessidade - cozinhas, serviços, salas de reuniões, etc.; gerando uma nova fachada.³⁰⁰

Mais que isso, a noção de uma arquitetura como *produto do consumidor* e o emprego das estratégias do tipo *plug-in* pressupõe o investimento no desenvolvimento de sistemas pré-fabricados que permitam uma transformação parcial das estruturas arquitetônicas. E, neste sentido, estas estratégias são consistentes com a idéia de que as partes das construções tem vidas úteis distintas, de que algumas partes dos edifícios serão modificadas com anterioridade perante outras, e sobretudo, com a possibilidade de investir em arquiteturas passíveis de transformar-se para seguir adaptando-se.³⁰¹

²⁹⁸ Peter Cook, Folkestone, em Dennis Crompton (ed.), *Concerning Archigram*, Londres, Archigram Archives, 1999, p. 106. (Em Rolls-Royce vieram Virilio e Parent.)

²⁹⁹ Comentário sobre Paul Virilio em Joan Ockman (ed.), *Architecture Culture 1943-68*, Columbia University, 1993, p. 409.

³⁰⁰ Jochen Keim e Klaus Sill, remodelação de edifício em Rathenow, Alemanha, 1995-97. Publicado em Manuel Gausa, *Housing. Nuevas alternativas, nuevos sistemas*. Barcelona, Actar, 1998, pp. 265-269.

³⁰¹ Sobre este tema ver Ignacio Paricio, *Construcciones par iniciar un siglo*, Barcelona,

tensões desta crítica, e a aproximação até certo ponto apenas estratégica desta ‘internacional da megaestrutura’: Archigram e Groupe Architecture Principe, a bem da verdade normalmente atacados pela direita e pela esquerda, poderiam estar juntos na crítica artista; mas separados em versão modernista o primeiro, e anti-modernista o segundo. Do ponto de vista da crítica social, Archigram seria acusado de materialista e individualista; enquanto Virilio e Parent eram tachados pelos estudantes de “Prix de Romistas do pensamento cósmico”.³⁰²

As possibilidades da estratégia plug-in

Entretanto, entre as idéias projetuais que manejou Archigram com relação ao problema de uma arquitetura descartável, especialmente as noções de *plug-in* e *clip-on* como ferramentas de projeto mantem seu interesse, à despeito do fim dos anos dourados, e mesmo do questionamento da cultura do consumo por parte do pensamento ecológico.

A produção de elementos seriais, inteiramente pré-fabricados, que podem ser agregados a um marco estrutural previamente executado tem sido recuperada em um contexto diverso dos anos sessenta, justamente como solução ao problema da reabilitação de edificações existentes. Um exemplo de aplicação recente deste conceito estaria nas unidades pré-fabricadas para vivenda e trabalho que desenvolveram e executaram Keim e Sill em Rathenow, próximo a Berlim, como recuperação de um edifício antigo. A intervenção foi realizada sobre a fachada de fundos do edifício em questão, que se abre a um pátio com jardim: doze *containers* foram apoiados em uma estrutura de concreto armado que parte da fachada existente, ampliando em 4,50 m a profundidade da edificação. Esses elementos, componentes seriais basicamente idênticos, logo são incorporados às dependências originais da edificação conforme a necessidade - cozinhas, serviços, salas de reuniões, etc.; gerando uma nova fachada.³⁰³

Mais que isso, a noção de uma arquitetura como *produto do consumidor* e o emprego das estratégias do tipo *plug-in* pressupõe o investimento no desenvolvimento de sistemas pré-fabricados que permitam uma transformação parcial das estruturas arquitetônicas. E, neste sentido, estas estratégias são consistentes com a idéia de que as partes das construções tem vidas úteis distintas, de que algumas partes dos edifícios serão modificadas com anterioridade perante outras, e sobretudo, com a possibilidade de investir em arquiteturas passíveis de transformar-se para seguir adaptando-se.³⁰⁴

³⁰² Comentário sobre Paul Virilio em Joan Ockman (ed.), *Architecture Culture 1943-68*, Columbia University, 1993, p. 409.

³⁰³ Jochen Keim e Klaus Sill, remodelação de edifício em Rathenow, Alemanha, 1995-97. Publicado em Manuel Gausa, *Housing. Nuevas alternativas, nuevos sistemas*. Barcelona, Actar, 1998, pp. 265-269.

³⁰⁴ Sobre este tema ver Ignacio Paricio, *Construcciones par iniciar un siglo*, Barcelona, Bisagra, 2000, pp. 78-79.



2. Jochen Keim e Klaus Sill, remodelação de edifício em Rathenow, Alemanha, 1995-97.