PAULO KIYOSHI ABREU MIYADA

**Supersuperfícies:
New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista,
1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73)**

O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica
no pós-guerra europeu

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

Área de Concentração História e
Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo

Orientação
Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

SÃO PAULO
2013

BANCA EXAMINADORA

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL AUTOR: pmiyada@yahoo.com

Miyada, Paulo Kiyoshi Abreu
M685s Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu / Paulo Kiyoshi Abreu Miyada. --São Paulo, 2013.
303 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – FAUUSP.
Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.História da arquitetura 2. Urbanismo 3.Utopia I.Título

CDU 72.03

Não trabalhar jamais.
Guy Debord (1953)

Agradecimentos

À Galciani Neves, por haver reinventado os conceitos de presença e afeto,
Aos meus pais, por terem me ensinado o que é a persistência,
A Agnaldo Farias, por sua prática desconcertante da generosidade,
A Ricardo Ohtake, por sua confiança inabalável,
À Julia Lima, por mostrar que sempre um pouco mais é possível,
À Fernanda Porto, por ter reajustado o ritmo do relógio,
À Carol Mologni, por sua paciência inquebrável,
A Pedro França, por sua capacidade de diálogo,
A Felipe Kaizer, por seu sorriso,
A Ricardo Miyada, por existir,
À Graziela Kunsch, Tom McDonough, Markus Richter, Martin Beck, Martin van Schaik, Julie Ault e Pier Vitorio Aureli pelo entusiasmo e conhecimento compartilhado.

Resumo

MIYADA, Paulo Kiyoshi Abreu. "Supersuperfícies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73); O pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica no pós-guerra europeu". 2013. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

A presente dissertação tem como objeto o conteúdo utópico de dois projetos produzidos entre 1958 e 1974: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1956-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). A investigação considera o debate político e cultural da época para organizar um quadro de comparativo. Aproximados e colocados à luz da discussão contemporânea sobre utopia, esses projetos revelam-se como iniciativas especulativas e críticas, estruturadas a partir da proposição de modelos espaciais e sociais. Tratam-se de ideais urbanos que respondem a transformações fundamentais no paradigma da urbanização no pós-guerra europeu. Ambos compartilham almejam um modelo urbano no qual infraestruturas automatizadas proveem recursos abundantes à uma sociedade liberada do trabalho e da propriedade privada.

Palavras-chave: New Babylon. Constant. Internacional Situacionista. Superstudio. Arquitetura. Urbanismo. História da Arquitetura. Anos 60. Utopia.

Abstract

MIYADA, Paulo Kiyoshi Abreu. "Supersurfaces: New Babylon (Constant Nieuwenhuys and Situationist Internacional, 1958-74) and Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73); Utopian thought inside architectural culture during the post-war years". 2013. Dissertation – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The object of the present dissertation is the utopian content of two projects developed from 1958 to 1974: New Babylon (Constant Nieuwenhuys and Situationist Internacional, 1956-74) and Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). This research considers the cultural and political debate contemporary to that time as a parameter for organizing a comparative scheme. To the light of a contemporary discussion of utopia, these projects reveal themselves as critical and speculative enterprises based on proposing spatial and social models for the future. They consist of urban ideals that relate with fundamental changes of the urbanization paradigm during the post-war years. Both yearn for an urban model in which automate infrastructures homogeneously provide abundant resources to a society that is free from both labor and private property.

Keywords: New Babylon. Constant. Situationist Internacional. Superstudio. Architecture. Urbanism. Architectural History. Sixties. Utopia.

Índice de Ilustrações

Introdução

1. Constant, Oriënt Sector (Setor Oriente, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 21
2. Superstudio, A Journey from A to B (Uma jornada de A para B, Vita, Supersuperficie, Gli Atti Fondamentali), 1972. SCHAIK, 2005, p. 21
3. Constant, Gezicht op een sector (Vista de uma seção, New Baylon), 1960. WIGLEY, 1998, p. 31
4. Superstudio, Vita, Supersuperficie, Gli Atti Fondamentali, 1972. SCHAIK, 2005, p. 31
5. Constant, Vergelijkende plattergrond New Babylon/Amsterdam Ookmeer (Mapa comparativo New Babylon/Amsterdam Ookmeer), 1962. SCHAIK, 2005, p. 34

Capítulo 1

6. Fra Carnevale, Città Ideale, c. 1480-1484, p.45
7. Francesco di Giorgio Martini, Città Ideale di Berlino, c. 1477, p. 45
8. Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, p. 46
9. Le Corbusier, Ville Radieuse, 1930, p.46
10. Ildefons Cerdà, Plano para Barcelona, 1860. AURELI, 2011, p. 72
11. Ludwig Hilbeseirmer, Hochhausstadt, 1924. AURELI, 2011, p. 75
12. Archizoom Associati, No-Stop City (planta), 1868-1972. AURELI, 2011, p. 77
13. Archizoom Associati, Interior Landscapes, No-Stop City, 1868-1972. SCHAIK, 2005, p. 77
14. Rem Koolhaas, The City of the Captive Globe, 1972. AURELI, 2011, p. 77
15. Peter Cook (Archigram), Plug-In City, 1964. DEYOUNG, 2002, p. 91
- 16-21. Michel Webb (Archigram), Cushicle, 1966-7. COOK, 1972, p. 91
22. Jean Tinguely, Homage to New York, 1960. LEE, 2006, p. 94
23. Andy Warhol, ampliação de frame de Empire, 1964. LEE, 2006, p. 94
24. On Kawara, da Today Series, New York, August 22, 1994. LEE, 2006, p. 94
25. Constant, Labyrintisch interieur (Interior labiríntico, New Babylon). WIGLEY, 1998, p. 96
26. Superstudio, móveis Misura, 1970. LANG, 2003, p. 96

Capítulo 2

27. Constant, colagem Fragment sectoren keten (Fragmento de cadeia de setores, New Babylon). WIGLEY, 1998, p. 99
28. Fotografia da Primo Congresso degli Artisti Liberi, em Alba, Setembro de 1956. Da esquerda para a direita: não identificado, Gil J. Wolman, Asger Jorn, Constant, Elena Verrone, Giuseppe Pinot Gallizio, Ettore Sottsass. SCHAIK, 2005, p. 101
29. Ralph Rumney, fotografia tirada em Cosio d'Arroscia, Julho de 1957. Retrato de Michèle Bernstein. WARK, 2008, p. 101
30. Ralph Rumney, fotografia tirada em Cosio d'Arroscia, Julho de 1957. Retrato de Guy Debord. WARK, 2008, p. 101
31. Fotografia de pichação de 1953 na Rue de Seine, atribuído a Guy Debord. Publicado em Internationale Situationniste n.8, Janeiro de 1963, p. 105
32. Cerâmica de Asger Jorn (primeiras experiências do MIBI), c. 1954. BAUMEISTER, 2011, p. 110
33. Cerâmica de Karel Appel (primeiras experiências do MIBI) c. 1954. BAUMEISTER, 2011, p. 110
34. Cerâmica de Matta (primeiras experiências do MIBI) c. 1954. BAUMEISTER, 2011, p. 110
35. Le Corbusier, Pavillon des temps nouveaux, 1925, p. 112

36. Le Corbusier, Pavillon des temps nouveaux, 1925. BAUMEISTER, 2011, p. 112
37. Asger Jorn, Komposition med Fabeldyr, 1950. SCHAİK, 2005, p. 115
38. Constant, Après nous la liberté, 1949. Tate Modern, p. 115
39. Karel Appel, Questioning Children, 1949. CAVAZINI, 2007, p. 115
40. Jean Fautrier, Tête d'otage, 1944, p. 119
41. Wols, Le grand orgasme, 1947, p. 119
42. Georges Mathieu, Les capétiens partout, 1954, p. 119
43. Christian Dotremont medindo uma pintura de Mondrian na casa de Aldo van Eyck, 1949. SADLER, 1998, p. 121
44. Constant e Aldo van Eyck, Voor een spatial colorisme (Por um colorismo espacial, exposição Mens in Huis, Stedelijk Museum, Amsterdam), 1952. WIGLEY, 1998, p. 121
45. Constant, esquema de cores para Woonsuggestie, projetado em colaboração com Gerrit Rietveld (Loja de departamento Bijenkorf, Amsterdam), 1954 . SCHAİK, 2005, p. 121
46. Le Corbusier, Alger: Urbanisme, Projet A, B, C et H (Maquete), 1930. RICHTER, 2008, p. 126
47. Le Corbusier, Alger: Urbanisme, Projet A, B, C et H (Perspectiva), 1976. RICHTER, 2008, p. 126
48. Le Corbusier, Projetos para América do Sul (São Paulo), 1929. LE CORBUSIER, 2004, p. 126
49. Le Corbusier, Projetos para América do Sul (Rio de Janeiro), 1929. LE CORBUSIER, 2004, p. 126
50. Le Corbusier, Projetos para América do Sul (Rio de Janeiro), 1929. LE CORBUSIER, 2004, p. 126
51. Constant, Coupe transversale de la Ville Couverte (Corte da Ville Couverte, publicado originalmente em Internationale Situationniste n.3), 1959. SCHAİK, 2005, p. 128
52. Constant, Plan de la Ville Couverte (Planta da Ville Couverte, publicado originalmente em Internationale Situationniste n.3), 1959. SCHAİK, 2005, p. 128
53. Superstudio, Monumento Continuo: Highway, 1969. RICHTER, 2008, p. 128
54. Kenzo Tange, Tokyo Bay Project, 1960. BANHAM, 1976, p. 128
55. Kenzo Tange, Tokyo Bay Project, 1960. MASSEY, 1995, p. 128
56. Geoffrey Copcutt, Cumbernauld Town Center, construção iniciada em 1955, p. 128
57. Constant, Gele Sector (Setor Amarelo, New Babylon, Originalmente publicado em Internationale Situationniste n. 4), 1960. McDONOUGH, 2009, p. 129
58. Constant, Gele Sector (Setor Amarelo, New Babylon), 1960. WIGLEY, p. 129
59. Palle Nielsen, Modellen – En modell für ett kvalitativt samhälle (Moderna Museet, Estocolmo), 1968. FARIAS e ANJOS, 2010, p. 131
60. Palle Nielsen, Modellen – En modell für ett kvalitativt samhälle (Moderna Museet, Estocolmo), 1968. DOMUS 473, 1969, p. 131
61. Marta Minujin, La Menesunda (Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires), 1965. FARIAS e ANJOS, 2010, p. 131
62. Marta Minujin, La Menesunda (Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires), 1965. FARIAS e ANJOS, 2010, p. 131
63. Murais produzidos coletivamente (CoBrA, Bregnerød), 1949. BAUMEISTER, 2011, p. 134
64. Murais produzidos coletivamente (CoBrA, Bregnerød), 1949. BAUMEISTER, 2011, p. 134
65. Guy Debord (com Asger Jorn), Naked City, 1957. McDONOUGH, 2009, p. 140
66. Internacional Situacionista, Nouveau theatre d'operations dans la culture, 1958. WARK, 2008, p. 141
67. Guy Debord, colagem feita para Constant, c. 1958. SCHAİK, 2005, p. 144
68. Madeleine de Scudery, Carte du pays de Tendre, 1665, p. 144
69. Paul Henry Chombart de Lauwe, Mapa dos deslocamentos de uma jovem garota por Paris, 1957. Mc-

DONOUGH, 2009, p. 144

70. Giovanni Battista Piranesi, *Ichnographia Campi Martii antiquae urbis*, 1762. AURELI, 2011, p. 144
71. Giovanni Battista Piranesi, *Pianta di Roma (Le antichità romane)*, 1756. AURELI, 2011, p. 144
72. Fotografia de Giuseppe Pinot Gallizio com um rolo de Pittura Industriale, 1958, p. 147
73. Giuseppe Pinot Gallizio, *Caverna dell'antimateria* (Galerie René Drouin, Paris), 1959. SCHAIK, 2005, p. 147
74. Giuseppe Pinot Gallizio, *Caverna dell'antimateria* (Galerie René Drouin, Paris), 1959. WARK, 2008, p. 147
75. Fotografia de Pinot-Gallizio e os ciganos em Alba, 1956. SCHAIK, 2005, p. 151
76. *Ontwerp voor zigeunercamp* (Projeto para um acampamento cigano), 1957. WIGLEY, 1998, p. 151
77. *Ontwerp voor zigeunercamp* (Projeto para um acampamento cigano), 1957. WIGLEY, 1998, p. 151
78. Constant, *Lijn zonder einde (Linha sem fim)*, 1958. WIGLEY, 1998, p. 152
79. Constant, *Nébuleuse Mécanique*, 1958. SCHAIK, 2005, p. 152
80. Fotografia de dança da companhia de balé de Maurice Béjart, com escultura de Nicolas Schöffer ao centro (Festival d'Art d'Avant-garde, na Unité d'Habitaion de Marseille), 1956. SCHAIK, 2005, p. 155
81. Anton Pevsner, *Maquette d'un monument symbolisant la Libération de l'Esprit*, 1952. Tate Gallery, p. 155
82. Vladimir Tatlin, *Monumento à Terceira International*, 1920, p. 155
83. László Moholy-Nagy, *Licht-Raum Modulator*, 1930, p. 160
84. Bureau de Recherches pour l'Urbanisme Unitaire, *Die Welt als Labyrinth* (planta da intervenção no Stedilijk Museum, Amsterdam). Originalmente publicada no artigo "Die Welt als Labyrinth", *Internationale Situationniste* n. 4, Janeiro de 1960, p. 160
85. Imagem ilustrativa originalmente publicada no artigo "Die Welt als Labyrinth", *Internationale Situationniste* n. 4, Janeiro de 1960, p. 160
86. Imagem ilustrativa originalmente publicada no artigo "Die Welt als Labyrinth", *Internationale Situationniste* n. 4, Janeiro de 1960.
87. Constant, *Constructie in onranje* (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 165
88. Constant, *Constructie in onranje* (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 165
89. Constant, *Constructie in onranje* (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 165
90. Constant, *Constructie in onranje* (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 165
91. Konrad Wachsmann, *Space-frame structure for aircraft hangar*, 1951-1953 WIGLEY, 1998, p. 165
92. Constant, *Gele Sector* (Setor Amarelo, New Babylon), 1960. WIGLEY, 1998, p. 167
93. Constant, *Gele Sector* (Setor Amarelo, New Babylon), 1960. WIGLEY, 1998, p. 167
94. Constant, *Gele Sector* (Setor Amarelo, New Babylon), 1960. WIGLEY, 1998, p. 167
95. Yona Friedman, *Ville Spatiale* (Paris), 1960. SCHAIK, 2005, p. 170
96. Yona Friedman, *Ville Spatiale* (Paris), 1960. SCHAIK, 2005, p. 170
97. Constant, *Groep sectoren* (Grupo de setores), 1959. WIGLEY, 1998, p. 172
98. Constant, *Groep sectoren* (Grupo de setores), 1959. WIGLEY, 1998, p. 175
99. Joost Schmidt, *Cartaz para exposição da Bauhaus*, 1923, p. 175
100. László Moholy-Nagy, *fotografia da série From the radio tower* (Berlim), 1928, p. 175
101. Walter Gropius, *vista aérea Bauhaus em Dessau*, 1925-26, p. 175
102. Constant, *Vogelvlucht groep sectoren I* (Vista aérea do grupo de setores !), 1964, p. 176
103. Alison e Peter Smithson, *Golden Lane Housing competition entry*, 1952. WEBSTER, 1997, p. 176
104. Alison e Peter Smithson, *Golden Lane Housing competition entry*, 1952. WEBSTER, 1997, p. 176

105. Alison e Peter Smithson, Sheffield University, 1953. WEBSTER, 1997, p. 176
 106. Constant, Sectoren in berglandschap (Setores em paisagem montanhosa, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, p. 176.
 107. Constant, Grote gele sector (Grande setor amarelo, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, p. 180
 108. Constant, Grote gele sector (Grande setor amarelo, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, p. 180.
 109. Constant, detalhe de Doorsnede voor grote gele sector (Corte do grande setor amarelo, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, p. 180
 110. Cidade Ideal do Renascimento, originalmente selecionada por Constant como ilustração relativa à Zion. SCHAİK, 2005, p. 183
 111. Torre de Babel, Pieter Bruegel, o velho, c, 1564, p. 183
 112. Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, frame de Novvy Vavilon (sequência musical nas barricadas da Comuna), 1929, p. 183
 113. Peter Cook. Instant City Airships: sequence of effect on a typical English town, 1968. COOK, 1972, pp. 98, p. 189
 114. Cedric Price, Potteries Thinkbelt em North Staffordshire, Plan of Desire Lines, 1964-66. DEYOUNG, 2002, p. 58, p. 193
 115. Cedric Price, Potteries Thinkbelt em North Staffordshire, Perspectiva e fotocoloragem, 1964-66. DEYOUNG, 2002, p. 193
 116. Cedric Price, Potteries Thinkbelt em North Staffordshire, Perspectiva e fotocoloragem, 1964-66. DEYOUNG, 2002, p. 193
 117. Constant, New Babylon/Amsterdam, 1963. SCHAİK, 2005, p. 197
 118. Constant, New Babylon/Ruhrgebiet, 1963. SCHAİK, 2005, p. 197
 119. Constant, Sectoren rondom een bos (Setores ao redor de uma floresta, New Babylon), 1967. SCHAİK, 2005, p. 198
- Capítulo 3
120. Critique de l'Urbanisme, Internationale Situationniste n. 10, Março de 1966. McDONOUGH, 2007, p. 208
 121. McDONOUGH, 2007, p. 213
 122. Constant, Verschroeide aarde (Terra em chamas, 1951), SCHAİK, 2005, p. 218
 123. Constant, Le Massacre de My Lai (O Massacre de My Lai, 1971). SCHAİK, 2005, p. 218
 124. Poster da exposição Superarchitettura (Pistoia, Dezembro de 1966), p. 224
 125. Superarchitettura (Modena, Março de 1967). LANG, 2003, p. 224
 126. Superstudio, Gherpe Lamp, 1967, p. 226
 127. Superstudio, Passiflora Lamp, 1966. LANG, 2003, p. 226
 128. Superstudio, mobília Misura em um campo, 1969. Domus, Dezembro de 1972, p. 227
 129. Mobília Misura no estande da empresa Zanotta (Salon Internationale du Meuble, 19-22 Janeiro de 1973). Domus, 521, Abril de 1973, 227
 130. Superstudio, Histogramme, 1969. Domus, Dezembro de 1972, p. 229
 131. Michellangelo Antonioni, frame do filme Deserto Rosso, 1964, p. 231
 132. Superstudio, Monumento Continuo, 1969, p. 234
 133. Superstudio, Monumento Continuo, 1969. SCHAİK, 2005, p. 234
 134. Superstudio, Monumento Continuo, 1969. SCHAİK, 2005, p. 235
 135. Cartão postal com imagem da inundação de Florença, Novembro de 1966, p. 245
 136. Superstudio, Rescue of Historic Centres, 1970. LANG, 2003, p.245

137. Superstudio, Monumento Continuo, 1969. LANG, 2003, p. 245
138. Superstudio. Le Dodici città ideali, Città delle Semisfere, 1970. LANG, 2003, p. 256
139. Superstudio. Micro Event/Micro Environment (Supersuperficie), 1972. SCHIAK, 2005, p. 259
140. Superstudio. Micro Event/Micro Environment (Supersuperficie), 1972, p. 259
141. Superstudio. Micro Event/Micro Environment (Supersuperficie, MoMA), 1972, p. 259
- 142, 143 e 144. Superstudio, Vita, Supersuperficie (Storyboard), 1972. LANG, 2003, p. 261
145. Superstudio, Vita, Supersuperficie, 1972. LANG, 2003, p. 264
146. Superstudio, Vita, Supersuperficie, 1972. SCHIAK, 2005, p. 264
147. Superstudio, Vita, Supersuperficie, 1972. SCHIAK, 2005, p. 265
- 148 a 155. Superstudio, frames do filme Vita, Supersuperficie, 1972, p. 268
156. David Greene (Archigram), Bottery/L.A.W.u.N., Park scene with mobot facilities, 1969, p. 269
157. David Greene (Archigram), Bottery/L.A.W.u.N., Imagining the Invisible University, 1971, p. 271
158. Superstudio, frame do filme Vita, Supersuperficie, 1972, p. 275
159. Michelangelo Antonioni, frame do filme Zabriskie Point, 1970, 276
160. Sol LeWitt, Variations of Incomplete Open Cubes, 1974, p. 282
161. Sol LeWitt, Variations of Incomplete Open Cubes, 1974, p. 285
162. Superstudio, Histogramme, 1969, p. 285
163. Superstudio, Monumento Continuo (Manhattan), 1970, p. 287

Sumário

Introdução	p. 19
Capítulo 1 – Sete teses sobre a utopia	p. 41
1.1 1a. A utopia não está em “parte alguma”	p. 43
1.2 2a. A irrealidade da utopia, como antecipação de uma vida melhor, pressupõe a crítica da realidade presente que, pela negação ou esquecimento dos valores e princípios assumidos para o futuro, é considerada pior.....	p. 49
1.3 3a. A distância, incongruência ou contraste que fica patente na crítica da realidade, que a utopia pretende superar, nunca é superada totalmente. O ideal não se esgota no real.....	p. 54
1.4 4a. A utopia se encontra vinculada com a realidade não só porque esta gera sua ideia ou imagem do futuro, mas também porque incide na realidade, com seus efeitos reais.....	p. 64
1.5 5a. Não obstante sua dimensão ideal, futura, a realidade presente marca com seu selo as modalidades históricas e sociais da utopia	p. 69
1.6 6a. Dada esta vinculação com determinadas posições sociais, a utopia e a ideologia se imbricam necessariamente. Toda utopia supõe ou traz entranhada uma ideologia, embora nem toda ideologia motive ou gere uma utopia	p. 81
1.7 7a. A utopia se move sempre entre dois extremos, o impossível e o possível. O impossível não dá impulso à sua realização; o possível, sim. Mas não só se assume como necessário e realizável, mas também como valioso e desejável	p. 87
Capítulo 2 – New Babylon: Constant Nieuwenhuis e Internacional Situacionista	p. 97
2.1 A formação da Internacional Situacionista: Internacional Letrista, Grupo CoBrA, Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a crítica às vanguardas	p. 98
2.2 Uma nova cidade por uma nova vida: experimentos ao redor da New Babylon	p. 124
2.3 O grande jogo porvir: o desenho da New Babylon	p. 150
2.4 Uma utopia heterogênea: desorientação e indeterminação como cerne da New Babylon	p. 184
Capítulo 3 – Supersuperfície: a utopia depois da arquitetura	p. 199
3.1 Os escritos situacionistas: Colocar a cidade de volta no jogo da vida	p. 201
3.2 Superstudio: O monumento se repete como farsa	p. 221
3.3 Supersuperfície: práxis vital sem arquitetura	p. 251
3.4 Demonstração por absurdo: repetição como utopia negativa	p. 278

Considerações finais p. 288

Referências bibliográficas p. 293

Introdução

*“A New Babylon não tem fim (já que o planeta é redondo); ela não possui fronteiras (já que não existem mais economias nacionais) ou coletivos (já que toda humanidade é flutuante). Todos os lugares são acessíveis para todos. A Terra inteira torna-se a casa de seus proprietários. A vida é uma jornada sem fim através de um mundo que está mudando tão rápido que parece sempre outro”.
Constant, “New Babylon: een schets voor een kultur”, 1960-65.*

*“Através da colagem e da extrapolação de tendências de diferentes disciplinas (de técnicas de controle corporal à filosofia, de disciplinas de lógica, à medicina, à biônica, à geografia...) uma imagem-guia é visualizada: uma vida não mais baseada no trabalho (e no poder e violência ligados a ele), mas em relações humanas não-alienadas. É a última chance para a arquitetura atuar como “planejadora”. Ao estabelecer uma série de processos redutivos, nós podemos passar das necessidades induzidas às necessidades primordiais; tecnologia, concentrada apenas nisso, pode satisfazê-las dispensando o trabalho (...) Vida será a única arte ambiental”.
Superstudio, “Vita, Supersuperficie”, in: “Gli Atti Fondamentali”, 1972.*

A malha intrincada do labirinto e a amplitude ilimitada do deserto são duas das imagens evocadas pelos projetos da New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1956-74)¹ e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). Esses, que são os objetos da presente pesquisa, fazem parte da história dos projetos visionários desenvolvidos em resposta às transformações urbanas do pós-guerra europeu. Apesar da distância aparente entre a monotonia do deserto e o excesso de barreiras do labirinto, ambos representam modelos que deveriam atender a uma sociedade liberada do trabalho e da propriedade privada. São visualizações de ideais urbanísticos baseados na distribuição isotrópica de recursos abundantes por infraestruturas automatizadas.

1. A datação do projeto da New Babylon encontra controvérsias entre os historiadores e críticos que a discutiram, foi adotada aqui a datação sugerida por Mark Wigley tendo em conta a venda do arquivo da New Babylon para o Gemeentemuseum em Haia, em 1974, como finalização do projeto. Outra decisão adotada que pode ser questionada por outros pesquisadores está em incluir a Internacional Situacionista como coautora do projeto, espera-se que essa decisão demonstre-se coerente com a leitura do projeto desenvolvida ao longo dos Capítulos 2 e 3 desta dissertação.

Esta dissertação avalia o conteúdo utópico desses projetos, tomando como parâmetro o debate político e cultural que lhes era contemporâneo. Organiza um quadro de análise em que New Babylon e Supersuperfície (principal elemento de Gli Atti Fondamentalli) são aproximados e colocados à luz da discussão contemporânea sobre o pensamento utópico. Além de oferecer uma entrada para o estudo da cultura arquitetônica do pós-guerra, essa abordagem matizada pela noção de utopia pretende enfatizar o caráter especulativo e crítico desses projetos.

Nas últimas duas décadas, a produção cultural e a pesquisa acadêmica redobram seu interesse pela produção crítica radical² dos artistas, arquitetos e agitadores ativos na década de 1960³, especialmente nos campos da arte, arquitetura e urbanismo, ativismo e crítica cultural. Como testemunham diversas publicações, exposições e referências⁴, o interesse pela produção dessa época tem sido crescente desde finais da década de 1980, em especial no que diz respeito aos agentes criativos e políticos cujas ideias estiveram de alguma forma implicadas nos acontecimentos que abalaram as instituições europeias no ano de 1968.

Assim como a presente pesquisa, muitos desses estudos encaram a produção do período como uma referência que extravasa a polarização entre o modernismo funcionalista e o pós-modernismo eclético, oferecendo um conjunto de projetos artísticos e culturais que reflete criticamente sobre as promessas e o limite legado pelas vanguardas estéticas e políticas e procura abrir novas chaves para sua interpretação e desdobramento. Como se verá nos capítulos que se seguem, trata-se de um embate com a narrativa modernista que se posiciona simultânea e contraditoriamente em um momento histórico distinto e em um projeto ideológico comum,

2. Há inúmeros chavões que são constantemente associados à produção desse período, dentre eles contracultura, crítico, radical, visionário e neovanguarda - cada um sutilmente impregnado por leituras apologéticas ou neutralizadoras. Ao invés de refutar completamente esses termos, a pesquisa os utiliza parcimoniosamente, procurando definir seus limites quando possível.

3. No contexto desta dissertação, as menções à década de 1960 direcionam-se ao período que Arthur Marwick e, depois dele, Lara Schrijver chamam de "extended sixties" (SCHRIJVER, 2009, p. 10). Para eles, o que chamamos de década de 1960 inicia-se em 1956 e vai até 1972. No campo da arquitetura, essas datas são marcadas, em um extremo, pelo fim dos congressos CIAM (fórum central para o desenvolvimento do discurso da arquitetura e urbanismo modernos) e pela exposição *This is Tomorrow* (marco na aproximação da arquitetura com a arte Pop) e, no outro, pela demolição do conjunto habitacional Pruitt-Igoe (interpretado como golpe fatal para o legado da arquitetura moderna no pós-guerra) e antecipa em um ano a crise do petróleo (quebra do paradigma do desenvolvimento tecnológico ilimitado). Assim, pode-se dizer que o recorte temporal tanto coincide tanto com as datas de desenvolvimento dos projetos aqui estudados quanto enquadra um processo de intensa revisão dos parâmetros na cultura arquitetônica.

4. Parte dessas publicações pode ser consultada na bibliografia desta dissertação, quanto às exposições, alguns dos exemplos mais importantes: "On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International, 1957-1972" (Centre Georges Pompidou, Paris, 1989); "Situationists. Art, Politics, Urbanism" (Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 1997); "Constant's New Babylon; The Hyper-Architecture of Desire" (Witte de With, Rotterdam, 1998); participação de Constant na "Documenta 11" (Kassel, 2002); "Superstudio: Life without objects" (Design Museum, Londres / Pratt Manhattan Gallery e Artists Space, Nova York, 2003); "Megastructure Reloaded" (Ehemalige Staatliche Münze, Berlin, 2008).

1. Constant, Oriënt Sector (Setor Oriente, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 100
2. Superstudio, A Journey from A to B (Uma jornada de A para B, Vita, Supersuperficie, Gli Atti Fondamentali), 1972. SCHAIK, 2005, p. 200

o que provoca impasses estéticos e políticos que desafiam esquemas duais ou dicotômicos entre a primeira e a segunda metade do século XX.

A abordagem ao pensamento arquitetônico desse período está, por este motivo, comprometida com empreitadas que visam compreender a formação do contemporâneo *em relação* com o modernismo e *frente ao* contexto atual de debate sobre o espaço e o tempo das cidades transformadas em razão e a despeito desse repertório. Essa vertente de estudos volta-se a proposições que apresentam contraposições e questionamentos sólidos ao projeto moderno e, ao mesmo tempo, refletem sobre seu conteúdo mais visionário diante de um conjunto de transformações econômicas, tecnológicas e sociais de excepcional velocidade e abrangência territorial.

Aqui é necessário fazer uma distinção: paralelamente ao interesse pelo conteúdo crítico desses objetos de estudo, encontram-se diversas empreitadas marcadas pela “recuperação” das propostas críticas da época, para empregar um termo utilizado por Guy Debord⁵ (1931 – 1994). São comuns as referências ao universo imagético e às palavras de ordem da Internacional Situacionista, por exemplo, que as reproduzem estilisticamente reduzindo ou suprimindo seu conteúdo crítico e político, aproximando-as das forças que enfrentavam pela inversão de suas diretrizes. Tal processo de “recuperação” das propostas visionárias da década de 1960, somado ao ceticismo de uma importante geração de críticos e historiadores de arquitetura e urbanismo acerca de suas premissas, vinculou-as ao que há de mais superficial na produção cultural e artística contemporânea, tornando-as ícones de uma postura que veicula a imagem de rebeldia enquanto renova o repertório de estratégias de consumo apenas aparentemente questionadoras do *status quo*⁶.

Em contraposição a esse movimento de descrédito e banalização, a presente pesquisa objetiva lançar mais um olhar sobre os projetos visionários elaborados pelo pensamento arquitetônico do período e discutí-los a luz da tradição crítica e literária de gênero utópico. A credibilidade de tal revisão dependerá, antes de tudo, da possibilidade de reabilitar a própria ideia de utopia, hoje profundamente desacreditada como sinônimo de escapismo e fantasia celebrativa ou, ainda, associada a operações ideológicas ou autoritárias. Assim, esta dissertação inicia-se por um capítulo que apresenta um conjunto de leituras sobre o conceito de utopia e seus usos na modernidade e, em especial, no pós-guerra europeu. Ao invés de adendo, esse foi escolhido como ponto de partida da dissertação, em relação ao qual é discutido o contexto arquitetônico e o modo como seus projetos visionários reinterpretaram o legado da utopia, atualizando-o tanto como tema quanto como modalidade de pensamento crítico.

5. Ver MCKENZIE, 2008, p. 8.

6. Para uma crítica precisa a tais processos, ver MCKENZIE, 2008 e SPERLING, 2008.

INTERDIÇÕES EM TORNO DO PENSAMENTO UTÓPICO

A presente abordagem do conteúdo utópico dos projetos da New Babylon e de Gli Atti Fondamentali foi vislumbrada a partir da leitura de um artigo publicado em 2005 pela historiadora do urbanismo Françoise Choay⁷ (1925), que, no contexto de um livro dedicado à memória do projeto da New Babylon, introduz o conceito de utopia a partir de uma leitura do livro ‘Utopia’ de Thomas More, obra literária de 1516 que descreve a ilha fictícia homônima e a sociedade modelar que a habita. Atenta para a forma e os temas desse livro, Choay identifica os componentes estruturantes de um lugar outro formulado por More, quais sejam: uma crítica radical à sociedade inglesa do seu tempo, o esboço de um modelo social que funciona como antítese à sociedade existente e a descrição narrativa de um modelo espacial perfeitamente ajustado ao modelo social esboçado. Para Choay, esses seriam os três elementos interdependentes que caracterizam o gênero utópico, campo ficcional que, quando elaborado e lido com seriedade, consegue formular e enfrentar problemáticas sociais de outra forma insolúveis ou impronunciáveis.

Choay lembra que o potencial desse gênero da ficção como forma de repensar e atuar criticamente sobre sua contemporaneidade foi especialmente explorado junto a irrupções de profundas mudanças da sociedade ocidental, como o Renascimento, em que se insere More, e a revolução industrial europeia, à qual William Morris (1834 – 1896) responde de forma crítica com sua utopia socialista “News from Nowhere” (1891). Essa convergência reforça a hipótese então apresentada por Choay de que as narrativas utópicas respondem diretamente a sua contemporaneidade e que, quando levadas ao seu limite, formulam propostas de apropriação das forças transformadoras existentes – tais como o desenvolvimento das forças produtivas e a renovação dos costumes sociais – e invertem seus significados mais fundamentais. Formalmente, esse movimento de inversão se manifesta no gênero utópico pela aproximação e tensão de antinomias, como, por exemplo, “vida fora do tempo e vida dentro do tempo”, “liberdade individual e padronização normativa”, “inovação e tradição”, “novidade e repetição” –, o que faz com que toda utopia possa facilmente ser invertida, transformando-se em seu contrário: uma distopia, ou uma demonstração por absurdo das perversões do mundo contemporâneo a ela.

Pela riqueza e complexidade dessa análise de gênero utópico, a presente pesquisa identifica no artigo de Choay um campo teórico, crítico e historiográfico a ser aprofundado pelos estudos sobre arquitetura e urbanismo, campo que parte das modalidades de pensamento, elaboração e apresentação das utopias para avaliar conceitos e modelos espaciais comprometidos

7. CHOAY, Françoise. “Utopia and the Anthropological Status of Built Space” (In: SCHAİK, 2005)

com formulações críticas e propositivas de sociedade. Em outras palavras, esta pesquisa simpatiza com a possibilidade de procurar nos próprios elementos que constroem os modelos utópicos os seus conteúdos críticos e criativos.

Por esse motivo, esta dissertação visa desdobrar esta postura delineada por Choay em um estudo de propostas utópicas formuladas na Europa entre 1958 e 1974. Tratam-se de projetos desenvolvidos por coletivos radicais de arquitetos, designers e artistas, que responderam ao salto tecnológico e às transformações políticas e sociais de seu tempo. Modelos de intervenção espacial que tensionaram o estabelecimento de novos paradigmas de ocupação do espaço articulados a ideais de uma sociedade futura.

É preciso ressaltar, entretanto, que a própria Choay oferece ressalvas à aproximação direta entre os objetos desta pesquisa e a matriz do pensamento utópico identificada nos escritos de More. No artigo citado, a autora avalia que o gênero utópico entrou em declínio paralelamente à consolidação da revolução industrial, quando os projetos visionários elaborados por arquitetos e urbanistas passam a priorizar a soberania do modelo espacial em detrimento da elaboração de uma crítica cultural extensiva e radical associada a um modelo abrangente de sociedade futura. Sobre os escritos sobre urbanismo de Le Corbusier (1887 – 1965), a autora fala mesmo em um projeto político “reduzido”, no que ecoa a crítica de Jürgen Habermas (1929), que também apontava para a insuficiência do projeto moderno para as cidades, dizendo: “Embora o movimento moderno reconheça o desafio das carências qualitativamente novas e das novas possibilidades técnicas de criação, e em princípio lhes responda bem, o mesmo não se dá quando em face da dependência sistêmica dos imperativos da administração planejada e do mercado, onde a sua resposta é inerte”⁸.

Feita essa ressalva incisiva em relação ao conteúdo visionário dos projetos modernos, Choay discute os projetos radicais dos anos 1950, 1960 e 1970, os quais chama de “tecnopias” ou ‘falsas utopias’. Sua avaliação é de que os projetos de arquitetos, artistas e coletivos como Nicolas Schöffer (1912 – 1992), Yona Friedman (1923), Iannis Xenakis (1922 – 2001), Constant Nieuwenhuys (1920 – 2005), Archigram, Archizoom, Group Utopia, Superstudio – apesar de sua linguagem e aparência subversiva – se revelam como anti-utopias, na medida em que, a exemplo de um texto de Cedric Price (1934 – 2003), Reyner Banham (1922 – 1988), Peter Hall (1932) e Paul Barker (1935), “negam ao espaço construído qualquer vocação fundadora”, formando um espaço que “longe de estar a serviço de uma mudança perene da sociedade-

8. HABERMAS, 1981, In: ARANTES, 1992

como-sujeito”, “promove a liberdade do indivíduo-como-sujeito”, isto é, um espaço que reduz o horizonte de liberdade e autonomia política e social, substituindo-o pela liberdade parcial dos indivíduos inseridos nas economias neoliberais. Nesse sentido, esses projetos teriam dispersado as tensões próprias dos impasses políticos e sociais do seu tempo e funcionado como representações amigáveis do que se tornou a economia globalizada contemporânea, com suas redes globais de informação e consumo associadas a um espaço tecnológico altamente protocolar e que tem papel hegemônico na organização do planeta.

Resumida como aparece no artigo, essa visada sobre a arquitetura visionária dos anos 1960 parece ter sido feita a partir de um voo de pássaro, de onde os alinhamentos de figuras tão dissonantes como Constant, Yona Friedman e Cedric Price podem parecer em tudo convergentes⁹. Diante desse indício de imprecisão, a presente pesquisa partiu da ambição de contrapor a leitura de Choay, identificando as particularidades de alguns dos projetos englobados por seu comentário e as analisando segundo os mesmos parâmetros e a mesma postura por ela adotados na análise da “Utopia” de More. A partir da leitura detalhada da *New Babylon* e de *Gli Atti Fondamentali*, pretendia-se identificar os conteúdos críticos e criativos presentes nesses esboços de uma utopia comum que foi formulada, reformulada e desenvolvida até seu absurdo por diversos projetos entre o final da década de 1950 e a primeira metade da década de 1970. A hipótese seria a de que esses projetos renovaram a pertinência do gênero utópico no pensamento arquitetônico, valendo-se das mesmas qualidades que tornaram esta uma categoria historicamente eficaz como vislumbre de alternativas marcadas por ideias e imagens críticas em relação ao existente.

No entanto, a leitura cuidadosa do livro “A regra e o modelo”¹⁰, que embasa o artigo mencionado, exigiu uma revisão parcial dessa hipótese. Em um extenso estudo publicado pela primeira vez em 1980, Choay volta-se aos “textos fundadores do espaço” e, portanto, originais da teoria do urbanismo, identificando a ausência até o Renascimento europeu de obras escritas que tratem o espaço como campo de saber específico, relativamente autônomo e, portanto, digno de um discurso fundador próprio que estabeleça seus sistemas de valores soberanos perante outros sistemas de saberes e crenças. Dentre os documentos que analisa em busca de iniciativas aptas a “entregar à organização do espaço edificado uma formação discursiva autônoma”¹¹, encontra exemplares casos inaugurais no tratado “*De re aedificatoria*”(1952)¹² de Leon Battista

9. A introdução ao pensamento das figuras citadas e a diferenciação entre seus alinhamentos pode ser encontrada no Capítulo 2 desta dissertação.

10. CHOAY, 2007.

11. op. cit. p. 17 (a grafia da edição portuguesa foi mantida nessa e em outras citações).

12. Data de apresentação do manuscrito ao Papa Nicolau V, a primeira impressão foi realizada em 1485 e alterações ao

Alberti (1404 – 1472) e no livro “Utopia” (1518) de Thomas More. De um lado, o primeiro tratado, o qual formula uma associação de conhecimentos e parâmetros para a prática da construção do espaço em escalas e contextos diversos, de acordo com a qualidade dos materiais, a comodidade dos usos e a justeza formal; do outro, o primeiro “modelo” espacial, que designa (desenha) a cidade e seus espaços como um sistema ajustado a uma sociedade também modelar que representa a crítica de uma realidade presente. Ambos são confrontados a uma leitura epistemológica, que não apenas identifica suas propriedades como as estabelecem como paradigmas teóricos para a formação da teoria do urbanismo.

No caso da utopia de More, Choay estabelece o seguinte conjunto de constantes que doravante emprega para estabelecer os limites do campo do pensamento utópico: “[1] uma utopia é um livro assinado; [2] neste livro, um sujeito exprime-se na primeira pessoa do singular, seja o próprio autor ou o seu porta-voz, visitante e testemunho da utopia; [3] a utopia apresenta-se sob a forma de uma narração, na qual se insere, no presente do indicativo, a descrição de uma sociedade-modelo; [4] esta sociedade-modelo opõe-se a uma sociedade histórica real, cuja crítica está indissociável da descrição-elaboração da primeira; [5] a sociedade-modelo tem como suporte um espaço-modelo de que é parte integrante e necessária; [6] a sociedade-modelo está situada fora de nosso sistema de coordenadas espaço-temporais, num algures; [7] ela escapa ao domínio da duração e da mudança”¹³. Sua análise detém-se a diversos recursos narrativos e discursivos da versão latina e da tradução francesa do livro de More, identificando cada uma das características mencionadas e dando particular destaque aos detalhes referentes a configuração espacial presente na descrição de Amaurota, capital de Utopia.

Até aqui, não há senão elementos que fortalecem a argumentação encontrada no seu artigo publicado em 2005. O que se mostrou particularmente significativo para os rumos da presente pesquisa foram as exclusões operadas por Choay - todos os escritos aos quais ela recusa o estatuto epistemológico de utopias. Tudo que foi produzido na Antiguidade e na Idade Média está de partida excluído¹⁴, assim como mundos fantasiosamente invertidos como a Cocanha,

manuscrito original foram feitas até a morte de Alberti em 1472 (op. cit., p. 15).

13. op. cit., p. 44.

14. O livro dedica especial atenção em sublinhar as diferenças essenciais entre a Utopia de More e os escritos de Platão, enfatizando que, embora More tenha remetido-se a inúmeros princípios de Platão, o papel regulador e modelar que atribui ao espaço é completamente contrastante com a abordagem da Antiguidade. Quanto à Idade Média e às civilizações orientais, Choay enfatiza logo ao princípio de seu livro: “Esquecemo-nos que o sagrado e o profano sempre foram, tradicionalmente, os grandes ordenadores do espaço humano através do jogo da palavra ou da escrita, o qual, nos tempos arcaicos, lançava sobre os monumentos as prescrições dos deuses. (...) Esquecemo-nos igualmente que a cultura árabe nunca pode dispor de um único texto especializado para estruturar os seus espaços urbanos (...) ignoramos ou não reconhecemos o facto de que a constituição e a autonomização de um discurso fundador do espaço tem

construção coletiva da Europa medieval que inverte as restrições e proibições em promessas de abundância, mas que “não procede de uma crítica” e indica uma “libertação virgem de qualquer contra-organização e que não promove nenhuma vontade individual deliberada”¹⁵. Também a Gallisforma descrita por Filarete (déc.1450) para o duque de Milão falha por não apresentar um conjunto de proposições sociais fragmentadas e delinear um modelo espacial que, em vez de se mostrar absoluto como o de More, se mantém aberto a “melhorias”. As famosas “cidades ideais” do Renascimento, a despeito de sua difundida leitura como exemplos de utopias, são consideradas desprovidas de espírito crítico por apresentarem-se como excessivamente icônicas, posto que “apresentam variantes onde a referência das imagens às instituições e pessoas é relativamente imprecisa e onde o texto ocupa, relativamente à figuração, um lugar mais ou menos limitado, que pode mesmo ser reduzido a algumas simples legendas”¹⁶.

O panorama não se torna mais inclusivo quando aborda textos posteriores à publicação de “Utopia”, mesmo quando estes deliberadamente espelham a abordagem e os recursos discursivos de More. Thélème, de Rabelais e Mundo de Mercure, descrito por Béthune, mostram-se excessivamente complacentes na imposição (ou na ausência dela) dos predicados de sua arquitetura sobre os hábitos de seus cidadãos. Mesmo a Nova Atlantis de Francis Bacon (publicada em 1627), abre-se demasiadamente às melhorias ao longo do tempo, trazidas pelo avanço científico e destinadas a superar a forma espacial prevista por Bacon, a qual se torna, portanto, não verdadeiramente modelar. E assim por diante, passando pela ficção científica e, inclusive, pelo que a autora chama de “textos comentadores” acerca do espaço urbano, como os escritos de Jean-Jacques Rousseau e Karl Marx, que destacam-se pelo papel central que designam à cidade e ao processo de urbanização, embora também recusem, com diferentes *pathos*, embora também prescindam da definição de espaços-modelo.

Quando alcança as teorias urbanísticas elaboradas em paralelo com a Revolução Industrial, Choay as identifica como pertencentes a um terceiro gênero, aquele do planejamento urbano, que carrega traços combinados tanto do tratado de Alberti quanto da utopia de More sem, tampouco, adequar-se a nenhum desses paradigmas. A essa altura, esse é o menor dos obstáculos para a sustentação da tese inicial desta pesquisa. A sequência de restrições que Choay impõe à congruência de uma narrativa visionária no escopo do pensamento utópico mostra-se muito mais absoluta do que o artigo primeiramente mencionado deixa ver. Quase todo o pen-

uma origem recente e ocidental” (op. cit. p. 14; ver também pp. 44-6).

15. op. cit. p. 47.

16. ap. cit. p. 49.

samento que se convencionou chamar de utópico é insuficientemente completo para dar conta da definição epistemológica da utopia, porque esta na verdade foi cunhada para funcionar de forma restritiva. A maneira pela qual a historiadora decidiu contrapor-se aos entendimentos generalizantes da utopia, que em 1980 já havia inflado a ponto de perder quase qualquer utilidade para uma pesquisa epistemológica como a que pretendia fazer, é de identificar um momento inaugural que é também um ponto a que não se pode retornar¹⁷.

A autora menciona especificamente as abordagens de Ernst Bloch (1885 – 1977)¹⁸ e Karl Mannheim (1893 – 1947)¹⁹ como exemplos que contradizem a forma e o conteúdo original da utopia ao identificarem-na com uma “forma de mentalidade”. Para Choay essa é uma tendência que, embora legítima no plano teórico de cada um dos autores e coerente com seus objetivos, “fez crescer ainda mais a polissemia de um termo que tenderíamos, por essa razão, a excluir da linguagem científica”. Como visto, a ambição de Choay é justamente estabilizar o conceito de utopia segundo parâmetros científicos, o que se reitera na seguinte consideração:

No que me diz respeito, tratando-se de uma categoria textual cuja criação postulo dever-se a More, o qual inventou um neologismo para a designar, era impossível recusar a palavra utopia. Eu tinha a obrigação de lhe atribuir a sua acepção original e tentar limitá-la o mais precisamente possível, insurgindo-me assim não contra as definições convencionais ulteriores da utopia, que não nos interessam aqui, mas sim contra o

17. Um afunilamento similar acontece também com maneira como Choay aborda o tratado de arquitetura, cujos exemplos produzidos depois do de Alberti são quase sempre retratados como empreitadas demasiado parciais, reduzidas ou formulaicas.

18. Filósofo alemão, 1885-1977, autor de *Espírito da Utopia*, 1918. Viveu em exílio durante o regime Nazista em diversos países, dentre eles o Estados Unidos, onde escreveu o livro em três volumes “*O Princípio da Esperança*” (1954-1959). Esse tornou-se seu livro mais popular, apresentando a defesa de um princípio utópico mais abrangente do que o gênero literário homônimo, operando como um princípio da esperança constante no pensamento humano que almeja transformar o desejo de melhoria em uma capacidade de antecipar o que está por vir, ao mesmo tempo em que confronta os limites reais de seu tempo: “(...) nós precisamos do mais poderoso telescópio, aquele da consciência utópica polida, para penetrar precisamente na proximidade mais próxima (...) na qual ao mesmo tempo o nó inteiro do segredo-mundial se localiza” e “E dessa forma toda a arte mostra-se como cheia de aparições que almejam tornar-se símbolos da perfeição, de uma finalidade essencialmente utópica” (BLOCH, 1954-9 in: NOBLE, 2009).

19. Filósofo e sociólogo húngaro, 1893-1947 (nascido Károly Mannheim), conhecido sobretudo pelo livro *Ideologia e Utopia* (1929), em que amplia o escopo do pensamento utópico a fim de contrapô-lo dialeticamente com a noção de ideologia, criando a base de uma “sociologia do pensamento” em que essas duas vertentes convivem em disputa entre uma tendência para a conservação e a mudança dos entendimentos do mundo. “Para o autor, são utópicas ‘todas as ideias situacionalmente transcendentais (...) que têm, de alguma forma qualquer, um efeito de transformação sobre a ordem histórico-social existente’, enquanto as ideologias, de igual forma ‘situacionalmente transcendentais’, estão de acordo com esta ordem e ‘nunca conseguem, de facto, realizar o seu conteúdo’” (CHOAY, 2007, p. 23).

emprego indeterminado e polivalente do termo²⁰.

Pela clareza desse projeto intelectual, não faz sentido apegar-se à possibilidade de contradizer a interdição de projetos como a New Babylon do terreno epistemológico da utopia tal como definido por Choay. Tampouco os pontos de contato e identidade que podem ser identificados entre esses projetos e os exemplos excluídos pela autora de sua episteme devem ser vistos como sinais de demérito. Como demonstram os capítulos seguintes, o conteúdo utópico da New Babylon e de *Gli Atti Fondamentali* está profundamente comprometido com a tradição dos textos “fundadores de espaço” que pautam-se na criação de modelos-espaciais como princípio de conformação de uma sociedade ideal; no entanto, sua definição também flerta com “o emprego indeterminado e polivalente” da utopia, ao mesmo tempo em que o posicionamento discursivo de seus autores pode ser fértilmente contrastado tanto com a utopia de More como com “textos comentadores” como os de Marx e Friedrich Engels (1820 – 1895), com as “cidade modelo” do Renascimento, com os projetos de mundos invertidos como a Cocanha e com o espelho distópico das ficções científicas do século XX.

Por isso, a leitura de “A Regra e o Modelo” (1985) fez com que a hipótese inicial desta pesquisa fosse atualizada. O conteúdo utópico dos objetos de estudo não deve ser analisado de forma a mostrar-se congruente com a totalidade dos dispositivos discursivos do livro inaugural de More, mas sim visando identificar uma rede de relações conceituais e operativas com a miríade de entendimentos do pensamento utópico que estiveram em negociação e disputa ao longo do século XX. Ainda que o discurso formador do espaço tenha uma origem relativamente recente na história do pensamento ocidental, o conjunto de proposições urbanísticas visionárias dos anos 1960 está muito mais distante de um estado de inauguração discursiva do que de um momento de sua rearticulação nos campos de discussão da arquitetura, do urbanismo, da arte e da política.

A hipótese trabalhada ao longo desta dissertação é de que os projetos discutidos posicionam-se frente à teoria urbanística modernista e ao legado das vanguardas de maneira tal que eles revelam, criticam e reconfiguram a matriz utópica que lhes era estruturante no pós-guerra europeu. Quer dizer, que a posição estratégica desses discursos lhes atribui um papel de síntese crítica das aberturas, reduções e transformações do pensamento utópico desde sua fundação.

20. op. cit. p. 44.

Visando construir esse panorama, a dissertação inicia-se pela reunião de um corpo significativo de referências acerca da utopia, apresentadas de forma articulada com as aproximações desse termo pelos campos de debate da arte e da arquitetura. Como diretriz dessa etapa da pesquisa, que está apresentada no Capítulo 1, foi priorizado o esforço de identificar constantes no emprego do pensamento utópico, matizadas pela possibilidade de reajuste a partir das particularidades de cada objeto específico em relação ao qual ele é discutido. Escolheu-se elaborar um breve panorama em torno do sentido e funcionalidade²¹ da utopia, tomando como roteiro uma das mais profícuas abordagens do termo – as sete teses reunidas no livro “Entre a realidade e a utopia” (2001)²² pelo filósofo espanhol radicado no México, Adolfo Sánchez Vázquez (1915 – 2011). O mérito dessas proposições é manter um escopo bastante amplo, que pode ser referenciado historicamente quando contraposto a outras abordagens teóricas. O texto elaborado foi modulado pela transcrição dos enunciados das teses de Sánchez Vázquez, aos quais foram contrapostos os argumentos sobre o pensamento utópico identificados pela leitura de bibliografia relacionada ao tema.

A este trabalho de circunscrição da ideia de utopia, foi contraposto um panorama de argumentos e recursos empregados por artistas e arquitetos visionários atuantes na década de 1960 na Europa, como Archigram, Archizoom Associati, Yona Friedman, Cedric Price (1934 – 2003), Constant Nieuwenhuis (1920 – 2005) e Superstudio. O objetivo não é esgotar as particularidades desses autores e nem tampouco organizar uma história linear de suas produções como se fossem constituintes de um movimento utopista único, mas sim identificar o modo como a funcionalidade do pensamento utópico tornou-se elemento operante do pensamento arquitetônico no período estudado, apontando para um amplo repertório de modos de representação e procedimentos projetuais. Como resultado secundário, espera-se identificar o debate arquitetônico do período e iluminar o horizonte de possibilidades implícito às suas proposições visionárias. Além dos textos e projetos dos próprios artistas e arquitetos citados, o desenho desse panorama recorre a esforços críticos anteriores que objetivaram demonstrar aproximações e contrastes entre os projetos do pós-guerra europeu, mesmo que estes tenham deixado o conteúdo utópico dos projetos em segundo plano.

21. Notar que a hipótese de perseguir a função da utopia decorre diretamente da abordagem de Paul Ricoeur, que não está com isso procurando encerrar sua análise na atenção a causas, determinantes e padrões, mas sim abranger o modo como a utopia funciona efetivamente enquanto parte do campo social e imaginário – além dos sentidos acordados para ela semanticamente e linguisticamente.

22. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2001., pp. 351-373.

3. Constant, Gezicht op een sector (Vista de uma seção, New Baylon), 1960. WIGLEY, 1998, p. 129.

4. Superstudio, Vita, Supersuperficie, Gli Atti Fondamentali, 1972. SCHAIK, 2005, p. 197.

NEW BABYLON E GLI ATTI FONDAMENTALI, O ESPELHO DO ESPELHO DA CIDADE EM RUÍNAS

A partir do panorama formado pelo conjunto de argumentos sobre a ideia de utopia, é possível especificar o sentido que ela assume em relação aos objetos de estudo desta pesquisa, através da análise do encadeamento entre os recursos teóricos, estéticos, formais e retóricos que dão corpo a cada projeto e constituem conexões com suas raízes e desdobramentos. Os Capítulos 2 e 3 desta dissertação seguem por esse roteiro, voltando-se primeiro à New Babylon e, em seguida, ao Gli Atti Fondamentali.

O Capítulo 2 concentra-se na conformação discursiva e projetual da New Babylon, relacionando-a aos textos e documentos produzidos por Constant e demais membros da Internacional Situacionista e ao contexto em que foram elaborados. Procura identificar os vínculos da Internacional Situacionista com o repertório legado pelos artistas da vanguarda europeia e analisar sua condição como grupo de neovanguarda. Em seguida, apresenta experiências correlatas ao projeto da New Babylon e detém-se na definição dos elementos que compõe o projeto. Conclui acompanhando o desenvolvimento do projeto após a ruptura entre Constant e a Internacional Situacionista, quando a New Babylon ganhou visibilidade em plataformas voltadas à publicação e debate de projetos visionários de toda a Europa.

Essa narrativa espalha-se pelo Capítulo 3 da dissertação, que tem início pela avaliação das contribuições da crítica cultural situacionista ao urbanismo após o afastamento de Constant e então aborda a produção do Superstudio. Discute-se o processo de sua formação e as tensões críticas de seus membros relativas ao *status quo* da produção arquitetônica na Itália. As noções de monumento e serialização são discutidas em maior profundidade em relação aos projetos do grupo e, por fim, é analisado em detalhe o projeto Supersuperficie, integrante da apresentação Gli Atti Fondamentali.

A expectativa é de que o arco narrativo definido por esses projetos, que se inicia em 1956 e termina em 1974, colabore para a definição de um jogo de reflexões entre pensamento arquitetônico, desenvolvimento urbano e utopia. Choay associa a “crítica modelizante” que mobiliza o pensamento utópico ao “estádio do espelho”²³ lacaniano. “A cada uma das falhas que sua lente objectivadora inventaria corresponde, como se fosse devolvida por um espelho, a sua qualidade inversa (...) a elaboração das instituições-modelo não se faz *ex-nihilo*. O que não quer dizer que ela não dá lugar à invenção. Mas esta última só pode intervir secundariamente, a partir de um tra-

23. Tradução do francês “stade du miroir” para a edição portuguesa. No Brasil, a melhor tradução provavelmente seria “estágio do espelho”, vocábulo advindo da teoria de Lacan.

balho prévio sobre e contra dados reais, cujo valor se trata de inverter”²⁴. O recurso a uma imagem (*imago*, para More) invertida da cidade real é associado pela autora ao momento em que a criança recorre ao seu reflexo para conseguir reunir um “eu difuso e esparso na sua imagem especular e, assim, estabelecer ‘uma relação do organismo com sua realidade’”²⁵. A metáfora do espelho, que ecoa também nos comentários de Michel Foucault (1926 – 1984) sobre a utopia e a heterotopia, é desenvolvida no corpo do Capítulo 1. Por hora, é relevante pensar sobre a particularidade do efeito especular presente nos projetos de Constant, Internacional Situacionista e Superstudio.

De partida, pode-se dizer que o esvaziamento ideológico apontado por Choay como índice do declínio da potência política desses projetos não está em sua gênese, mas antes decorre de uma inversão dos termos das antinomias centrais a esses projetos, tais como “mobilidade espacial e imobilidade do sujeito”, “indeterminação e monotonia”, “evento e espetáculo”, “automação do trabalho e automatização do controle”. Antes de ser sinal de fraqueza ou compromisso dos arquitetos e artistas engajados na formulação de outro modelo de sociedade em torno da década de 1960, essa inversão pode ser lida como resultado de uma transformação política e social, em que o desenvolvimento tecnológico deixou de significar a esperança na sublimação das desigualdades econômicas e consolidou-se como eixo fundamental do capitalismo global.

Para os artistas, ativistas e arquitetos associados à contracultura dos anos 1960, a disputa pelo controle dos recursos garantidos pela transformação científica e tecnológica, mote recorrente nos discursos de artistas e arquitetos modernos, foi adotada como premissa primeira para a transformação das cidades e da vida, a começar pela Internacional Situacionista que, na primeira edição de sua revista, publicava em um editorial sem assinatura:

Todas as descobertas feitas pela pesquisa científica desinteressada foram até aqui negligenciadas pelos artistas livres, e empregadas imediatamente pela polícia (...) É preciso entender que devemos apoiar e participar de uma corrida entre os artistas livres e a polícia para experimentar e desenvolver usos das novas técnicas de condicionamento. Nessa corrida a polícia já saiu na frente. Do seu resultado depende o surgimento de ambientes apaixonantes e liberadores, ou o reforço — cientificamente controlável, sem fissuras — do ambiente do velho mundo de opressão e horror.²⁶

24. CHOAY, 2007, p. 161.

25. LACAN, *Écrits*, Paris: Seuil, 1965, “Le stade du miroir”, p. 96, apud. CHOAY, 2007, p. 164.

26. Nota editorial “La lutte pour le controle des nouvelles techniques de conditionnement”. *Internationale situationniste*, no. 1, Junho 1958.

5. Constant, Vergelijkende plattegrond New Babylon/Amsterdam Oostmeerpolder (Mapa comparativo New Babylon/Amsterdam Oostmeerpolder), 1962. SCHAIK, 2005, p. 114.

A avaliação crítica que começou a ser organizada na década de 1950 pela Internacional Letrista e pelo Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, coletivos depois reunidos na Internacional Situacionista¹, fundamenta-se no questionamento das aplicações anunciadas para os avanços tecnológicos do pós-guerra e defende como alternativa ao presente tecnocrático e capitalista a possibilidade desejável de uma série de viradas estruturais na organização da sociedade e no modo de construção de seu espaço, visando uma cidade que nem bem pode ser chamada de socialista, pois, já de saída, pressupõe a abolição do trabalho como atividade central do homem. O artista holandês Constant Nieuwenhuys, no projeto da *New Babylon*, desenvolveu um modelo diretamente relacionado com os textos situacionistas, realizando numa série de estudos de uma cidade suspensa sobre pilotis, abastecida por uma infraestrutura subterrânea automatizada, e (des)organizada como um labirinto infinito, composto por uma diversidade de ambientes totalmente controláveis e reconfiguráveis pelos seus habitantes. A *New Babylon* apresentava-se como esboço de uma cultura constantemente atualizada por uma sociedade de indivíduos nômades focados na vivência criativa do espaço móvel e em relações sociais lúdicas e prazerosas, descompromissadas com a sobrevivência do homem, esta já garantida pelas infraestruturas automatizadas e abundantes em seu fornecimento de água, energia e comida.

Mais de uma década após o início do projeto da cidade situacionista, o Superstudio, grupo de jovens arquitetos e designers de Florença, apropriou-se do gênero utópico e das projeções lançadas pela *New Babylon* e por inúmeros outros projetos visionários esboçados ao longo da década de 1960. Cruzando esse repertório com seu desejo de contestação ao *status quo* do debate arquitetônico do pós-guerra, esse grupo passou a explorar as tensões antinômicas em jogo nos modelos sociais e espaciais baseados na profunda transformação da infraestrutura tecnológica e da relação entre o indivíduo e o ambiente construído. Dispostos a assumir o tom da paródia e da auto-ironia, elaboraram projetos que, visual e textualmente, remetiam também aos textos do socialismo utópico e aos projetos visionários produzidos na primeira metade do século XX²⁷.

O raciocínio crítico e criativo de seus projetos, entretanto, não se limitava à ironia e à citação; em sua referência a todo o conjunto de projetos utópicos e/ou visionários do século, esse grupo desenvolveu uma sensibilidade notável ao modo como sutis diferenças nos paradigmas formais e organizacionais de cada projeto correspondem a enormes diferenças no modelo social e cultural a que está atrelado.

27. Além dos projetos visionários dos anos 1960, os projetos do Superstudio faziam referência às megaestruturas propostas por arquitetos mais diretamente filiados ao movimento moderno, como Le Corbusier, e aos planos construtivistas soviéticos. Ver Capítulos 2 e 3.

Desenvolvido como parte do roteiro de uma série de vídeos sobre os Atos Fundamentais da humanidade (Gli Atti Fondamentali), o projeto da Supersuperfície condensava, sem abrir mão da ambiguidade, uma das mais delicadas representações utópicas já produzidas. Na proposta da Supersuperfície, não apenas a passagem do tempo seria anulada pela homogeneidade do espaço, o próprio espaço anularia a si mesmo pela sua redução à representação simbólica de uma grelha ortogonal isotrópica que poderia cobrir toda a superfície do planeta e abastecer uma nova sociedade de nômades com suprimentos, energia e recursos de condicionamento ambiental. A Supersuperfície representa, pela sua complexidade, um ponto de chegada, exemplo maduro e ambivalente de uma utopia centrada num contexto social e político continuamente submetido ao aperfeiçoamento das estratégias de controle tecnológico e ideológico.

Existem duas diferenças decisivas entre as imagens refletidas do mundo contemporâneo pelos projetos destacados acima, com suas redes de comunicação e “livre trânsito”, e a *imago* moreana do mundo moderno Renascentista, com suas referências implícitas ao mítico Mundo Novo descoberto pelas navegações. São essas diferenças que provocam a inquietante e desorientadora percepção de um duplo espelhamento no caso dos projetos da década de 1960: (1) evidentemente, o momento histórico coloca esses projetos diante de uma cidade e sociedade que carrega em si o traço de seis séculos de incorporação do pensamento utópico em suas diversas modalidades, seja como legado das vanguardas políticas e estéticas, seja como resultado de intervenções urbanísticas que possuem em seu cerne elementos herdados do pensamento moreano; (2) a imagem da cidade do pós-guerra possui, por debaixo de sua face tecnológica e otimista, a imagem das cidades destruídas pela II Guerra Mundial, a destruição civil de maior escala na história da humanidade.

Esse segundo ponto dificilmente é abordado diretamente pelo discurso dos criadores dos projetos em estudo, mas sua pertinência não pode ser minimizada, pela própria escala dessa destruição. Constant, um dos protagonistas mais velhos envolvidos na formulação dos objetos de estudo desta pesquisa, oferece um depoimento contundente quando questionado por Linda Boersma sobre os motivos de seu interesse pela arquitetura e urbanismo, quando já tinha uma carreira internacionalmente reconhecida como pintor:

Isso aconteceu em Frankfurt no começo dos anos 1950. Eu estava sozinho com o meu filho, que tinha sete anos na época. Deve ter sido em 1951. Frankfurt foi arrasada (bombed flat) durante a guerra. Eu tinha estado em Essen, Buchum... (A região d)O Ruhr estava longe de estar tão ruim.

Frankfurt estava indescritível. Eu tinha emprestado um estúdio de um pintor que estava em Paris. Estava trabalhando lá para uma exposição na Zimmergalerie Franck, e a cada manhã eu levava meu filho para a escola. O caminho para a escola atravessava um enorme terreno bombardeado (bombsite). Um grande monte de escombros, com aqui e ali alguns pontos que tinham sido aplainados para que se pudesse caminhar sobre eles como caminhos. Havia algumas paredes externas de casas ainda de pé. O batente de uma porta e alguns trechos de uma parede. Era uma paisagem surreal e ela me inspirou enormemente. Se você caminhar por uma cidade que está em ruínas, a primeira coisa que você pensa é em construir. Então, enquanto você reconstrói tal cidade, você se pergunta (wonder) se a vida que existirá será a mesma ou se será diferente. Então você pensa na influência do ambiente.²⁸

Muitas das pinturas de Constant desde meados da década de 1940 fazem referência a temas de guerra, mas geralmente ficam em segundo plano diante da euforia de um novo tempo apresentado nos textos escritos pelo pintor acerca da *New Babylon*. A contraposição à miséria do trabalho e da propriedade privada, ofuscou o desespero do trauma da grande guerra²⁹. Do lado do Superstudio, apesar de haver raríssimas menções diretas ao fascismo italiano, anedotas exemplares acerca de sua formação – como a inundação histórica do rio Arno em 1966 – revelam uma espécie de fascinação pela destruição e um interesse pela retórica do Monumento que dificilmente seria possível antes do advento do fascismo italiano³⁰. É precisamente por essas omissões que o depoimento de Constant se torna tão impactante - ele não só menciona a destruição da guerra como um dado biográfico como o associa com a decisão primeira de dedicar-se à arquitetura e ao urbanismo, encarando a destruição como provocação para o impulso de reconstrução e, se possível, melhora do havia antes.

Diante da extensão da destruição de cidades como Frankfurt, o otimismo implícito no final da resposta de Constant ganha ares inquietantes. Se seis anos após a conclusão da guerra

28. BOERSMA, 2005

29. Para mais sobre referência à II Guerra Mundial na formação do grupo COBRA e no interesse pictórico pela produção dos povos primitivos, dos loucos e das crianças, ver BUCHLOCH, Benjamin. "A conversation with Constant", in: ZEGHER e WIGLEY, 2001. Na mesma entrevista, Buchloh chama atenção ao fato de que Constant já estava em contato com o campo de debate da arquitetura desde que conheceu Aldo van Eyck em 1947, que o aproximou de grupos dos arquitetos do Grupo dos Oito [Den Acht]. A sua resposta a Boersma talvez esteja focada no momento em que ele decidiu que atuar propositivamente no campo da arquitetura.

30. Para mais detalhes sobre esses pontos na formação do Superstudio, ver Capítulo 3.

ele ainda estava diante de um “monte de escombros”, o que havia de surreal na situação para inspirá-lo a imaginar o ambiente reconstruído e melhorado? Talvez o engajamento de Constant na arquitetura ressoe a dificuldade de aceitação e processamento da destruição que se manifesta em várias esferas nos traumas inenarráveis de uma guerra que trouxe a público “inovações” como a *solução final* dos campos de concentração, a bomba atômica e o bombardeio aéreo em escala massiva. São traumas tão extensivos e incompreensíveis para os sujeitos que estiveram suficientemente implicados neles para testemunhá-los (como vítimas ou perpetradores³¹) que muitas vezes só puderam ser processados por amnésias parciais ou totais sobre essa experiência. Os debates sobre esse bloqueio amnésico são centrais para autores que vão de Hannah Arendt (1906 – 1975) a Rosalind Deutsch, passando por Claude Lefort (1924 – 2010), Jean-Luc Godard (1930), Samuel Beckett (1906 – 1989) e Krzysztof Wodiczko (1943), quase sempre ressoando o alarme de Walter Benjamin (1892 – 1940) diante do testemunho mudo dos soldados que viveram a I Guerra Mundial e voltaram “não mais ricos, sim mais pobre de experiências comunicáveis”³². Concernente ao caso específico da guerra aérea que resultou nos bombardeios britânicos de diversas cidades alemãs, o escritor alemão W. G. Sebald (1944 – 2001) oferece um dos olhares retrospectivos mais pungentes.

Em “Guerra aérea e literatura”³³, Sebald compila e edita os materiais referentes a um conjunto de conferências que proferiu na Universidade de Zurique em 1997, em que sublinhava a gritante ausência na literatura alemã de relatos precisos e comentários atentos aos bombardeios britânicos. Para Sebald, mais arrebatadora do que a desproporção entre a grandeza e a brutalidade da destruição e a quantidade de escritos, é o modo fantasioso e artificialmente otimista que a pequena parcela de textos que comentam o período assume. Para o autor, esse silêncio resulta de uma combinação incerta entre a incapacidade de compreender o que havia acontecido, o sentimento de culpa mal processado, o trauma direto dos sobreviventes e, principalmente a ansiedade por apagar quaisquer traços da destruição, mesmo que às custas da possibilidade de construção de uma perspectiva histórica.

Na cidade de Frankfurt, em 1951, Constant estava vivenciando não só as marcas da destruição das cidades alemãs como seu ímpeto desesperado (mesmo que insuficiente) de apagar as marcas da guerra. A imagem que seu pensamento utópico poderia projetar a partir daí não deveria, portanto, oferecer o reflexo invertido da cidade contemporânea, mas também da ruína

31. O anglicismo da palavra perpetrador, normalmente substituída em português por criminoso, aqui se justifica pela complexidade ética da personalização da barbárie da guerra na figura dos agentes que operavam sua máquina.

32. Benjamin, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: BENJAMIN, 1985. p.198.

33. SEBALD, 2011.

da cidade moderna. O mais notável é que, embora tenham sido introduzidos como variáveis paralelas, a promessa do controle tecnológico da totalidade das condições ambientais das cidades e o trauma da cidade em ruínas não são variáveis independentes entre si.

(...) dificilmente se pode refutar que a forma planificada da destruição, que Kluge atribui ao desenvolvimento das relações de produção industriais, já não parece mais poder justificar o princípio da esperança. A elaboração da estratégia de guerra aérea em sua complexidade gigantesca, a profissionalização das tripulações dos bombardeiros em funcionários especializados na guerra aérea, a superação do problema psicológico de manter aceso o interesse das tripulações em sua tarefa, apesar do caráter abstrato de sua função, a questão de garantir o curso disciplinado de um ciclo de operações em que ‘duzentos parques industriais de médio porte’ voavam em direção a uma cidade, que técnica usar para que o efeito das bombas acarretasse incêndios de superfície e tempestades de fogo - todos esses aspectos, que Kluge aborda do ponto de vista dos organizadores, permitem reconhecer que o montante de inteligência, capital e força de trabalho envolvidos no planejamento da destruição era de tal ordem que, por conta do potencial acumulado, ele precisava ser executado.³⁴

De certa maneira, o desenvolvimento tecnológico/produtivo e a destruição em massa são reflexos invertidos entre si, e é no meio desse jogo de espelhos que o “estádio do espelho” da utopia do pós-guerra se posiciona. Esse é o tamanho da dívida com o passado que os projetos aqui estudados carregam - os três capítulos da dissertação propõem-se a colocar em cena o modo como eles puderam lidar com seu fardo.

34 op. cit. p. 62.

CAPÍTULO 1: SETE TESES SOBRE A UTOPIA

*When Loie Fuller's Chinese dancers enwound
A shining web, a floating ribbon of cloth,
It seemed that a dragon of air
Had fallen among dancers, had whirled them round
Or hurried them off" on its own furious path;
So the platonic year
Whirls out new right and wrong
Whirls in the old instead;
All men are dancers and their tread
Goes to the barbarous clang our of gong.*

*W. B. Yeats : "Thoughts upon the present
state of the world"*

Utopias, eutopias, ucronias, distopias, anti-utopias, utopias experimentais, heterotopia. São infinitas as variantes formuladas em torno do conceito de utopia, seja por oposição ao termo original, seja por tentativas de corrigi-lo ou relativizá-lo. Embora por vezes profícua, essa afluência de neologismos colabora para a imensa confusão construída ao redor do termo desde, pelo menos, o começo do último século.

Se o nome Utopia remonta ao livro homônimo de Thomas More, a ideia de utopia espalhou-se por casos muito diversos, configurou-se como gênero literário e encontra precedentes que podem ser associados ao seu escopo pelo menos desde a República, de Platão. A despeito das investigações internas a essa própria história e às genealogias que poderiam dali ser traçadas, o senso comum – alimentado por críticas pungentes formuladas por grandes pensadores – encurralou o termo na definição, por extensão de sentido, de ideia irrealizável, quimera, fantasia¹.

Conforme os argumentos apresentados na Introdução desta dissertação, o escopo deste Capítulo não se concentra na reelaboração da genealogia do pensamento utópico, tarefa

1. Definição do dicionário Houaiss online, consultado em Outubro de 2011.

que, ademais, já foi feita na forma de extensos manuais². Tampouco dedica-se, como Françoise Choay (1925), a isolar e parametrizar uma definição epistemológica do termo a partir de sua formulação inaugural no livro de More. Consiste, sim, em tornar o termo operativo, dotado de dimensão crítica em relação ao seu tempo e articulado com o desenvolvimento da história, da ciência, da política e do urbanismo. Tal possibilidade encontra consonância em abordagens mais e menos recentes ao tema, tais como as do pensador francês Paul Ricoeur (1913 - 2005)³ e do artista, curador e escritor inglês Liam Gillick (1964)⁴.

A primeira aproximação a esse objetivo consistiu em procurar definições ontológicas alternativas ao senso comum, busca que acabou por levar a uma encruzilhada, pois parece ser da natureza de muitas das definições de utopia a exclusão de aspectos importantes de sua operação ao longo da história. Em outras palavras, é difícil determinar uma definição ontológica una em torno da utopia pois as tentativas dessa natureza, revelaram-se contraditórias entre si, refletindo a distinção entre os contextos históricos. Assim como espera-se que a utopia possua dimensão crítica em relação ao seu tempo, também as definições de utopia acabam por partir de uma crítica implícita ao uso corrente do termo em sua época.

Tornou-se necessário traçar outro caminho que não se exima de esclarecer o que se entende nesta pesquisa por pensamento utópico e que, por outro lado, pudesse relocalizar a utopia de forma ainda dinâmica e passível de reajuste congruente com as especificidades do pós-guerra europeu. Escolheu-se elaborar um breve panorama em torno do sentido e funcionalidade⁵ da utopia, tomando como roteiro uma profícua, posto que abrangente, abordagem do termo por

2. Para citar apenas um: MANUEL, Frank E. e MANUEL, Fritz P. "El Pensamiento Utópico en el Mundo Occidental: . Trad. De Bernardo Moeno Carrilo; Madrid: Taurus, 1984.

3. Em 1975, Paul Ricoeur apresentou um curso na Universidade de Chicago, depois transcrito como o livro "Ideologia e Utopia" (RICOEUR, 1991). "Não podemos portanto definir as utopias de uma maneira comum pelos seus conceitos. Na ausência de uma unidade temática da utopia, temos de procurar unidade na sua função" (p. 88). Ao abrir mão de uma análise ontológica dos conceitos da utopia, Ricoeur parte para um enfrentamento da utopia a partir de seus usos e funções, seu caráter ôntico.

4. Em 2003, no lançamento de seu projeto artístico Utopia Station, para a Bienal de Veneza, o artista, curador e escritor inglês Liam Gillick faz referência ao modo como, num momento em que todo pensamento progressista é taxado de forma acusatória como utópico, a figura do visionário barroco produtor de paisagens fantásticas está alijada de sua eficácia verdadeiramente utópica, enquanto formulação crítica de novos modelos. Frente a esse movimento de neutralização, Gillick lembra que não é qualquer pensamento progressista que tem significado e constituição utópicos e pergunta se "é necessário reviver a noção de uma utopia funcional que forneça um conjunto de ferramentas retóricas que possam ajudar-nos a sair da situação reativa que encontramos na esquerda progressista ou nós devemos nos ater a uma forma de desenvolvimento relativista e multifocada que permanece mutável, flutuante, reativa e inclusiva"?

5. Notar que a hipótese de perseguir a função da utopia decorre diretamente da abordagem da Paul Ricoeur, que não está com isso procurando encerrar sua análise na atenção a causas, determinantes e padrões, mas sim abranger o modo como a utopia funciona efetivamente enquanto parte do campo social e imaginário – além dos sentidos acordados para ela semântica e linguisticamente.

Adolfo Sánchez Vázquez – as sete teses reunidas no livro. O mérito dessas proposições, como se verá, é manter um escopo bastante amplo, que pode ser referenciado historicamente quando contraposto a outras abordagens teóricas. O texto que se segue está modulado pela transcrição dos enunciados das teses de Sánchez Vázquez, entremeados por notas e comentários elaborados a fim de desenvolver e comparar seus argumentos e, ainda, aproximá-los de outras referências teóricas e contrapô-los a argumentos elaborados pelas vanguardas e neovanguardas artísticas e arquitetônicas.

Antes ainda de avançar sobre as sete teses, um comentário sobre o preâmbulo apresentado pelo autor. Suas teses são formalizadas como parte de um retrospecto histórico da utopia ocidental, o qual procura identificar elementos utópicos em projetos bastante diversos, desde a antiguidade grega até o pensamento de Karl Marx (1818 - 1883), ao mesmo tempo em que sublinha as diferenças fundamentais entre esses projetos. Suas teses aparecem, então, como pontos de contato recorrentes e que permitem discutir de forma abrangente os elementos que constituem o pensamento utópico, ou antes, a função utópica dos projetos mesmo quando estes se apresentam como não utópicos ou anti-utópicos.

1ª A UTOPIA NÃO ESTÁ EM “PARTE ALGUMA”.

A primeira tese de Sánchez Vázquez praticamente equivale à etimologia mais conhecida da palavra inventada por Thomas More para nomear seu livro e a ilha ideal que descreve. Utopia, o nome, deriva da raiz grega “topos” (lugar), qualificada pelo prefixo “u-”, contração da negativa “ou-” (não): não-lugar, nenhum-lugar. Utopia, a ilha, é apresentada por More, através do relato de uma conversa com o viajante Raphael Hythlodæus, como um lugar desconhecido para a sociedade britânica e que, não obstante, pode ser reconhecido por esta como um lugar ideal, perfeitamente harmônico em seu arranjo social e espacial. Infere-se aí, na sugestão de um espaço e tempo modelares e estáveis, uma segunda etimologia possível para o u-topos, indicada por Françoise Choay⁶: “eu-topos”, bom lugar.

Aqui, o autor da tese procura especificar o referente em relação ao qual o “lugar nenhum” da utopia se afirma. Ele diz: “Mas é preciso deixar claro que se refere a “lugar nenhum” real, pois a utopia existe em outro mundo – ideal – como projeto ou antecipação do que pode

6. CHOAY, 2005 IN: SCHAIK, 2005, P. 96.

ser”⁷. Utopias, portanto, não são lugares que se pode visitar a fim de verificar a eficácia de sua organização, senão através do texto literário e outras representações. Baseando-se estritamente neste traço do pensamento utópico, é possível identificar uma longa tradição de exercícios especulativos sobre a boa forma da cidade e a boa distribuição de seus equipamentos e funções. Destaca-se nessa tradição o gênero da cidade ideal iniciado no renascimento.

Sustentadas por representações virtuosas de uma espacialidade de qualidades e proporções excelentes, segundo os preceitos arquitetônicos então em fase de consolidação, esses modelos ilustram a possibilidade de convergência entre a configuração urbana e o refinamento e a coesão estética – de tal maneira que não poderiam ser implantadas através da reforma das cidades existentes, mas apenas estabelecidas sobre um lugar outro, uma tabula rasa adequada a um esquema urbano racional, harmônico e simétrico. Apesar do potencial evocativo de imagens como as pinturas atribuídas a Fra Carnevale (1425 - 1484) e Francesco di Giorgio Martini (1439 - 1501), essas cidades não são exatamente projetos, no sentido prospectivo do termo, estando mais atreladas à síntese de um repertório arquitetônico do que à demonstração do funcionamento de um espaço modelar⁸.

Apesar dessa relativa inconsequência enquanto tarefa crítica, o exercício arquitetônico de imaginação e representação de cidades ideais seguiu ocupando um lugar de destaque na prática da disciplina, resultando em imagens evocativas formuladas segundo variados graus de compromisso com sua viabilidade real, seja econômica, geográfica, política ou socialmente. No contexto do pós-guerra, o campo arquitetônico recebeu como legado visões grandiosas da cidade, elaboradas pela geração heroica da arquitetura moderna. Embora não possam ser reduzidos ao esquematismo descrito por Choay acerca da representação das cidades ideais, projetos como *Ville Contemporaine* (1922) e *Ville Radieuse* (publicado em 1935) de Le Corbusier partem da vocação arquitetônica *après tout* – sua concepção generalista e totalizante da cidade industrial só é possível pela consolidação disciplinar da arquitetura e de seus paradigmas formais.

Imediatamente após a II Guerra Mundial, essa tendência tornou-se ainda mais evidente, na medida em que o amadurecimento estilístico da arquitetura moderna, sua internacionalização e consolidação em torno dos princípios da Carta de Atenas convergiu com a urgente necessidade de reconstrução das cidades e ampliação de áreas residenciais e de trabalho. A construção

7. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2001, p. 361.

8. Ver comentário de Choay mencionado na Introdução desta dissertação.

6. Fra Carnevale, Città Ideale, c. 1480-1484.

7. Francesco di Giorgio Martini, Città Ideale di Berlino, c. 1477.

8. Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922.

9. Le Corbusier, Ville Radieuse, 1930.

de New Towns⁹ (na Inglaterra) e Villes Nouvelles (na França) trouxe, em algumas situações excepcionais, oportunidades para que arquitetos e planejadores urbanos realizassem experimentos de urbanização em novos territórios, seguindo paradigmas arquitetônicos herdados da vanguarda – e, portanto, desenhados como “máquinas de habitar” associadas à sintaxe modernista de um novo modo de vida –, sem, no entanto, basear-se em qualquer programa político ou econômico dedicado a estabelecer um modelo social contrastante com a situação vigente. Ao contrário, as cidades novas representaram, para a geração contra cultural das décadas de 1950 e 1960, um sinal derradeiro da instrumentalização da arquitetura moderna em favor da propaganda de um modo de vida alienante desde suas próprias condições espaciais¹⁰.

A restrição do pensamento utópico ao desenho *ex nihilo* de uma cidade segundo desígnios arquitetônicos artificialmente liberados de restrições sociais, políticas e econômicas, como nos exemplos citados, pode facilmente coincidir com momentos em que a autonomia do campo disciplinar da arquitetura revela sua face mais ingênua e, portanto, disponível para capturas e instrumentalizações pelas mesmas forças das quais supostamente estaria livre. Um dos pontos-chave que pode distanciar o pensamento utópico do exercício meramente técnico-especulativo da arquitetura está em sua relação com o tempo. A “Utopia” de More é descrita no tempo presente – e o artifício narrativo que engloba o relato de Raphael Hythlodæus no interior do discurso em primeira pessoa, fortalece sua verossimilhança. A utopia platônica e, posteriormente, a utopia cristã, descrevem um arranjo que está tanto em “nenhum lugar” como em “nenhum tempo”, são modelos que existem apenas no Mundo das Ideias, ou no plano espiritual/sagrado e que, portanto, não podem ser simplesmente alcançados – eles existem em todo o tempo, mas como ideias ou crenças¹¹. Assim, após o Renascimento, os relatos utópicos tornam-se cada vez mais comum a vinculação do modelo utópico ao contexto do “ainda não” – sugerindo que sua realidade reside no futuro possível.

Dessa forma, a uchronia do utópico, sua localização em um “tempo outro”, projeta-se sobre o fluir do tempo, conforme as sociedades idealizadas passam a ser entendidas como futuros possíveis dos momentos em que são imaginadas. Essa virada, que projeta o ideal como u-cronos, não-tempo e bom-tempo futuro que pode ser construído, antecipado ou evitado, caracteriza a

9. Ver STEPHENSON, Gordon. “New Towns” In: Architects Yearbook 3, Londres: 1949, pp. 39-49 e RICHARDS, J. M. “Failure of the New Towns” In: Architectural Review, Londres: Julho 1953, pp. 29-32.

10. Ver Capítulo 2 para exemplos de argumentos críticos elaborados por Henri Lefebvre e para Internacional Situacionista.

11. “A utopia platônica “não é nada que possa, deva ou tenha de realizar-se. Está dada como realidade: quer dizer, como a realidade mais alta e verdadeira para Platão: a ideal””. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2001, p. 354. Françoise Choay considera esse um dos principais fatores que fazem destas utopias incompletas, uma vez que elas não confrontam diretamente o contexto real de seu tempo.

modernidade das utopias. Também para os historiadores Frank Manuel (1910 - 2003) e Fritz Manuel, a utopia moderna se caracteriza por deslocar a utopia do eixo do espaço – lugar nenhum, algures – para o eixo do tempo: ucronia, tempo nenhum. Para eles, tal passagem se dá ao final do século XVIII, quando efetivamente as narrativas utópicas começam a estar vinculadas a um projeto progressista – social, política e cientificamente – e passam a localizar seus modelos em versões futuras das capitais do ocidente¹². Reforçam esse caráter progressista, aliadas aos escritos humanistas de pensadores como Immanuel Kant (1724 - 1804), as mudanças da literatura de gênero utópico do período, como a novela “L’an 2440” (1771), de Louis Sébastien Mercier (1740 - 1814), na qual o protagonista adormece e acorda 672 anos depois, numa Paris extremamente civilizada e harmoniosa¹³. Esse recurso narrativo consolidou-se como parte do repertório do gênero, sendo reproduzido, por exemplo, no célebre romance “News from nowhere” (1890), em que William Guest, personagem e espécie de avatar de William Morris (1834 - 1896), adormece e acorda no futuro idílico que é descrito ao longo do livro.

Para Sánchez Vázquez, essa virada tem seu prenúncio já no Renascimento¹⁴, com o próprio Thomas More que, como os autores que o seguiram desde o século XVI ao XVIII¹⁵, deixa clara a tensão entre o modelo que propõe e o lugar e o tempo de onde fala: “(Nas utopias modernas) a atenção se concentra nesse mundo terreno, cujos males não só são descritos, mas também têm apontadas suas causas fundamentais (a propriedade privada, a onipotência do dinheiro e o afã de poder), assim como os temas históricos da fome e da miséria sob as novas formas de produção social”¹⁶. De fato, o que More realiza é a construção de seu modelo como uma imagem crítica que responde aos limites e contradições de sua época. Utopia não apenas inaugura a hipótese de idealização de um espaço modelar que corresponde e consolida um modelo social, como também coloca em primeiro plano o ataque sistemático à propriedade privada: “Assim eu estou firmemente convencido de que não há maneira da propriedade privada

12. “Apenas Turgot, Condorcet e Kant conseguiriam transformar a ideia de progresso em uma utopia que seria capaz de abranger toda a existência. Sua utopia secular foi um voo da imaginação rumo a uma condição humana qualitativamente diferente. Porém, ainda que se buscasse as origens dessa utopia no Renascimento e, às vezes, na antiguidade, há de se convir que sua versão madura pertence a última parte do século XVIII, quando a velha utopia da tranquilidade deu um passo à uma visão dinâmica do futuro ideal ao homem. Conforme a doutrina do progresso infinito e indefinido foi sendo implantada no pensamento ocidental, a era da república se identificou, por definição, com o ponto mais distante no tempo” (MANUEL e MANUEL, 1984. p. 355).

13. MERCIER, Louis Sébastien. *L’An 2440*, nova ed. Paris: 1910 (1a. Ed. 1771). Apud MANUEL e MANUEL, 1984. p. 356

14. Ao indicar o Renascimento como primeiro momento das utopias modernas, o autor aproxima-se das diversas historiografias que localizam no Renascimento o advento da Era Moderna (coisa distinta da modernidade, convém lembrar).

15. O autor cita nominalmente Campanella (1568 — 1639, autor de *A cidade do sol*), Francis Bacon (1561 — 1626, autor de *Nova Atlântida*) e Morelly (1717-?, autor de *Code de la Nature*). Este último filia-se já, temporal e ideologicamente, aos pensadores iluministas.

16. SÁNCHEZ-VÁSQUEZ, 2001. p. 356.

ser igual e justamente distribuída ou os negócios dos homens mortais administrados de forma a fazê-los felizes a não ser que a propriedade privada seja absolutamente abolida. Mas se ela permanecer, permanecerá sempre uma inquietante e inescapável carga de pobreza e ansiedade nas costas da maior e melhor parte da raça humana”. Embora a possibilidade de engajamento político direto pela transformação da sociedade real não se anuncie explicitamente na obra de More, a persistência de seus ideais como elementos de oposição crítica à sociedade ocidental fez com que seus elementos pudessem ser mais e mais atraídos para um horizonte de transformações possíveis do futuro, o que convergiu com o fortalecimento dos ideais de revolução social, política e econômica, fossem eles de matriz progressista ou socialista.

Em todo caso, o deslocamento da utopia em relação ao fluxo do tempo simultaneamente aproximou-a e distanciou-a de seus escritores e leitores – por um lado ela escapa em direção a um futuro ideal que tende a se afastar conforme avança a humanidade, por outro lado seu endereço passa a ser aqui mesmo, apenas noutro tempo. O que leva à próxima tese.

2ª A IRREALIDADE DA UTOPIA, COMO ANTECIPAÇÃO DE UMA VIDA MELHOR, PRESSUPÕE A CRÍTICA DA REALIDADE PRESENTE QUE, PELA NEGAÇÃO OU ESQUECIMENTO DOS VALORES E PRINCÍPIOS ASSUMIDOS PARA O FUTURO, É CONSIDERADA PIOR.

O “nenhum lugar” da utopia se inscreve em relação com o real. Sua escritura se faz desde algum lugar e o ideal que projeta ganha relevância pelo contraste e distância, e ao mesmo tempo, congruência¹⁷, que possui em relação às condições e projeções correntes das quais parte e com as quais se embate seu autor. “Longe de aceitá-lo (o real), de conformar-se com o que é, distancia-se da realidade e a julga e critica a partir dos princípios e valores que predominam em sua imagem ou projeto de uma sociedade melhor e, portanto, preferível à existente”¹⁸.

Essa dimensão crítica é central em vários dos argumentos que buscam legitimar a relevância política da utopia. Espera-se que a utopia não apenas contraponha-se incisivamente ao real, mas que alcance, através de recursos narrativos, projetuais, retóricos e/ou representacionais, dimensões críticas de difícil acesso a partir da análise objetiva direta. De novo, Françoise Choay

17. O termo congruência, advindo da geometria e utilizado exaustivamente pela topologia, poderia ser explorado com mais profundidade em uma tentativa de definição ontológica da utopia. Um antecedente está no próprio livro de More, que deixa explícita a aproximação entre a ilha de Utopia e a Inglaterra pela coincidência de características geográficas na definição dos dois territórios.

18. SÁNCHEZ-VÁSQUEZ, 2001. p. 361

defende a pertinência crítica da Utopia de More: “Ela não vem do nada: por um lado, ela não pertence a uma imaginação arbitrária e ilimitada, mas é meticulosa e sistematicamente construída sobre uma crítica radical e sem concessões da sociedade existente (...) da qual ela constitui a antítese”¹⁹.

Como adiantado na Introdução desta dissertação, a inversão, embora não esteja em todas as leituras do utópico, é uma de suas operações centrais – pois remete metaforicamente a um espelho e seu reflexo. Embora em alguma medida limitante (pois se é reflexo não pode ser produto puro da imaginação e gênio humano), esta imagem garante a importância do utópico como lugar de alteridade em relação ao corpo-a-corpo imediato com as contingências do real. Para Ricoeur, é aí que se enraíza o que chama de função integradora da utopia, seu papel constitutivo enquanto lugar comum necessário para a integração simbólica de uma comunidade:

No meu entender, esta função é obtida exatamente pela noção do nenhures. Uma estrutura fundamental da flexibilidade que talvez possamos aplicar aos nossos papéis sociais é a capacidade de conceber um lugar vazio a partir do qual olhamos para nós mesmos (...) Deste ‘lugar nenhum’, é lançado um olhar exterior à nossa realidade, que repentinamente parece estranha, nada sendo já tido como certo. O campo do possível está agora aberto para além do atual; trata-se, portanto, de um campo para maneiras alternativas de viver. Este desenvolvimento de novas perspectivas alternativas define a função mais básica da utopia.²⁰

Inversão é também uma palavra-chave para a definição de ideologia, mas a isso se chegará adiante. Por hora, cabe ainda considerar outras implicações dessa imagem da utopia como visada, olhar e especulação alternativa sobre o real. Em 1967, Michel Foucault, no ensaio “Des espaces autres”, procurou – pautado pela constatação da modernidade como uma era da soberania do espaço sobre o tempo – reenquadrar o problema da utopia, contrapondo-o a um termo apropriado da medicina: a heterotopia.

19. “Yet this model society, as Raphael has discovered and describes it, does not come out of nowhere: on the one hand, it does not appertain to an arbitrary and unbridled imagination, but is meticulously and systematically constructed on the basis of a radical and uncompromising critique of existing society (...) of which it constitutes the antithesis”. CHOAY, 2005 In: SCHAİK, 2005, p. 96.

20. RICOEUR, 1991, p. 87.

A leitura da utopia por Foucault converge em geral com a aproximação que seria apresentada alguns anos depois por Ricoeur, entendendo-a como algo que não possui lugar real e que está em relação geral de analogia direta ou invertida com o espaço da sociedade. A utopia faz parte dos espaços que “estão em relação com todos os outros e, ainda assim, os contradizem”²¹. Tal espécie de espaço inclui, além das utopias, as heterotopias, espaços que existem em oposição mas simultânea e paralelamente ao espaço real. Das heterotopias, Foucault enumera casos díspares em funcionamento e valor, tais como hospícios, prisões, asilos e navios pirata. Ambos os conceitos se encontram metafórica e metonimicamente na experiência do espelho:

Entre esses dois, eu colocaria uma espécie de experiência misturada que compartilha das qualidades de ambos os tipos de lugares, o espelho. Trata-se, afinal, de uma utopia, pois é um lugar sem lugar. Nele, eu me vejo onde não estou, uma espécie de sombra que torna a minha aparência visível para mim mesmo, permitindo que eu me enxergue onde não existo: utopia do espelho. Ao mesmo tempo, nós estamos lidando com uma heterotopia. O espelho existe realmente, e possui uma espécie de efeito recíproco no lugar que ocupa: é a partir do espelho que eu me descubro ausente do lugar em que estou, pois eu me vejo ali dentro.

Assim, enquanto espelho, a utopia permite que alguém incluído no espaço da sociedade – condição inalienável exceto, em alguma medida, nos espaços limite apontados por Foucault – olhe de volta para o seu lugar e o identifique. “Começando pelo olhar que em alguma medida volta-se para mim, desde o fundo daquele espaço virtual que está do outro lado o espelho, volto-me a mim mesmo e começo a apontar meus olhos para mim mesmo e me reconstituo onde estou na realidade. Assim o espelho funciona como heterotopia no sentido em que ele torna o espaço que eu ocupo, sempre que olho para seu vidro, simultaneamente absolutamente real – conectado com todo o espaço circundante – e absolutamente irreal, pois para ser percebido ele precisa passar por aquele ponto virtual situado ali dentro”.

Assim, pelo menos enquanto for sustentável a aproximação ao espelho – espaço virtual e reflexivo –, a utopia pode operar como heterotopia, lugar presente, conectado com todo o espaço social, mas que permite prospectá-lo em seu avesso. Numa analogia mais complexa, a uchronia da utopia pode ser também heterocronia: temporalidade que permite ao homem olhar para o seu tempo a partir de um ponto futuro da história, percebendo de outra maneira o

21. FOUCAULT, 1967 in: OCKMAN, 1993, p. 422.

horizonte de possibilidades do presente, agora marcado pelo horizonte de possibilidades futuras que se encontram precipitadas no presente pela antecipação de uma novidade plausível²². A utopia torna o presente prenhe de futuro, ainda que de forma secular e dialética, distinta da cosmologia de Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716).

Como se verá a seguir, é essa possibilidade de abertura do panorama escópico voltado ao tempo e ao contexto presentes que aproxima o pensamento utópico da tradição de comentário crítico sobre a cidade e sua urbanização. No livro “A regra e o modelo”, Choay identifica como “escritos comentadores” aqueles que são formulados a partir de campos disciplinares, em princípio, externos à disciplina da arquitetura e urbanismo, mas que tomam a cidade como objeto de estudo que assume a posição simultânea de causa e consequência de determinado problema social, político ou econômico²³. Posicionada ao lado de uma definição epistemológica da utopia, Choay identifica nos escritos sobre a cidade industrial de Marx e Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778) casos que se aproximam da utopia, mas que permanecem distintos a ela.

O que os aproxima dos textos fundadores de espaços e os distinguem de outros documentos que apenas referem-se ao espaço urbano como contexto é o fato de que tanto Marx como Rousseau mostram-se predispostos a aceitar a imagem da cidade como lugar da formalização da sociedade a compreendem que o modelo espacial pode determinar o funcionamento de um modelo social. Seus textos não tratam a cidade como simples sintoma de uma sociedade, mas acreditam em uma determinação mútua. Em Rousseau, essa abertura se dá de forma negativa, na medida em que sua crítica vincula a depravação do homem, da sociedade e da cidade. Já em Marx, como em Friedrich Engels (1820 - 1895), o ataque às condições de vida do proletariado nas crescentes metrópoles industriais assume outra qualidade, pois identifica na organização urbana um estágio sem precedentes de organização da sociedade, no qual as mazelas sociais e espaciais são “falhas temporárias, positivas na medida em que clamam pela sua própria transcendência”²⁴.

22. Esse comentário, apresentado aqui de modo assumidamente descuidado, será fundamental para o desenvolvimento da conclusão desta pesquisa. A noção de um tempo outro – que a argumentação presente fez chamar de heterocronia – é um aspecto determinante para as adesões e críticas à utopia ao longo da modernidade e é abordada de maneira particularmente profícua no texto “A solidão do projeto”, de Boris Groys (GROYS, 2009). Ver conclusão desta dissertação.

23. “À medida que a cultura ocidental aprofunda a tomada de consciência de si própria por meio de uma reflexão sobre suas conquistas, a cidade tende a tornar-se um símbolo por excelência e o comentário sobre a cidade um espaço privilegiado para a expressão de uma visão do mundo e de uma ideia da natureza humana” (CHOAY, 2007, p. 72).

24. CHOAY, 2007, p. 74.

Choay percebe no *Capital* a interpretação da cidade industrial é retratada como superior às formas de aglomeração antecedentes, ainda que fadada a ser superada por uma forma mais aprimorada conforme seja ultrapassado o momento histórico que a corporificou. Mais ainda, encontra ali associações entre a realização do homem e a práxis que o leva a intervir no mundo construído, em um processo de construção recíproca, em que o homem transforma a natureza exterior enquanto constrói a si mesmo²⁵. Para ela: “É o processo de urbanização em si e para si que Marx exalta, tal como Alberti celebrava a edificação. Tanto para um como para o outro, os humanos têm a vocação de conquistar o espaço”²⁶. A relevância dessa vocação é central para a discussão do papel do pensamento utópico no campo de debate da arte e da arquitetura. A consolidação dos discursos dos movimentos de vanguarda, em especial, compartilha do enfrentamento com as ameaças e virtudes da cidade industrial – e, por consequência, esbarra no próprio potencial gerador do espaço em relação ao homem e à sociedade.

A importância desses textos comentadores é redobrada pela função inaugural que textos da juventude de Marx possuem em relação a uma enorme parcela do pensamento utópico elaborado pelas vanguardas e pelos que se posicionaram em resposta ou desafio a elas no pós-guerra europeu.

É extremamente difícil medir a amplitude das consequências dos escritos de Marx e Engels para a sociedade, a cultura, a economia e a política ao longo do século XX, sobretudo no contexto desta pesquisa. O que importa é compreender que no cerne da miríade de movimentos revolucionários e da vasta gama de reestruturações de campos de conhecimento que foram, ambos, explicitamente vinculados aos seus escritos, existe um componente atrativo e outro repulsivo ao pensamento utópico, cujos ecos ressoam por formulações acerca do futuro das cidades promovidas por figuras tão diversas como Le Corbusier, Walter Gropius (1883 - 1969), Hannes Meyer (1888 - 1954), Yona Friedman, Constant Nieuwenhuys e Andrea Branzi (1938). Porém, para melhor compreender esses componentes de atração e repulsão é necessário discuti-los sob a luz do próximo ponto acerca das utopias.

25. “Para Marx, a cidade não é valorizada enquanto modelo de urbanização - nunca chegamos a encontrar a nostalgia de um qualquer tipo urbano -, mas sim como símbolo da confiança que se deve ter no espaço para informar o projecto, incessantemente novo e inovador, através do desdobramento segundo o qual o homem se constrói, desnaturando a terra” (op. cit. p. 75).

26. Idem.

3ª A DISTÂNCIA, INCONGRUÊNCIA OU CONTRASTE QUE FICA PATENTE NA CRÍTICA DA REALIDADE, QUE A UTOPIA PRETENDE SUPERAR, NUNCA É SUPERADA TOTALMENTE. O IDEAL NÃO SE ESGOTA NO REAL.

A terceira tese sobre a utopia pressupõe, para Sánchez Vázquez, a ideia de que os valores e princípios criticamente formulados pela utopia, em alguma instância, podem ou devem se tornar realidade. No entanto, a utopia não pode chegar a se concretizar plenamente, pois sua distância em relação ao real não é apenas resultado das circunstâncias, ela é estruturante. Espera-se que o pensamento utópico aponte para algo que suplanta o provável e o plausível; de outra forma não seria necessário falar nos termos da utopia. Emprestando o termo cunhado por Marcel Duchamp (1887 - 1968)²⁷, poderia se chamar esta distância de “coeficiente utópico”.

“A utopia – como projeto ou ideal – é irreduzível à realidade. Sua redução significaria irrevogavelmente o fim da utopia” – afirma Sánchez Vázquez²⁸. E assim de fato é, da mesma forma que a supressão do “coeficiente artístico” implicaria no fim da arte. Alcançar plenamente uma utopia integral – como também lembra Choay²⁹ – significaria saltar para fora da história, viver na acronia de um sistema fechado a intervenções exteriores e, ainda assim, protegido do princípio da entropia³⁰.

O filósofo hispano-mexicano associa a essa irreduzibilidade o fato de que o movimento histórico não dá por realizadas as utopias, mas faz que elas se sucedam umas às outras. Trata-se de uma espécie de desdobramento da tese anterior: se as utopias são imagens construídas em

27. Referência ao “coeficiente artístico”, expressão cunhada por Marcel Duchamp acerca da distância e incongruência inalienável que separa a intenção do artista e a obra de arte que produz. DUCHAMP, 1965. In: BATTCOCK, 1986.

28. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2001.

29. Ainda baseada na Utopia de More, afirma Choay: “Como pode ser visto, a perfeição do espaço modelo elimina a transitoriedade em favor do quase eterno. A configuração espacial não só assegura uma reprodução idêntica da funcionalidade, mas consagra a presença da sociedade utópica por meio do princípio panóptico – que pode ser traçado a partir da mesa dos “syphogrants”, passando por ruas tortuosas até o interior do templo. A manutenção e o reparo de Constant também garantem a permanência da grelha ortogonal no espaço, protegendo o modelo de qualquer alteração.” (CHOAY. In: SCHAIK, p.97)

30. A segunda lei da termodinâmica define a entropia como a grandeza que representa o grau de desordem de um sistema termodinâmico, a qual inevitavelmente aumenta em qualquer sistema fechado. Num sistema fechado, podemos transformar trabalho em calor e vice-versa, mas sempre há alguma perda de energia na volta do calor ao trabalho. Por isso, reações intercambiáveis, se repetidas ilimitadas vezes, tendem a redundar numa matéria inerte e indistinta, que já não pode ser convertida em nenhum dos extremos da reação sem adição de nova energia. Para o artista Robert Smithson, o destino implacável da entropia era triunfar ao longo das eras geológicas. A erosão, o calor, as forças gravitacionais e, em menor escala, a ação do homem, inevitavelmente levariam o planeta Terra a graus cada vez maiores de indeterminação e entropia acumulada, até consumir a complexidade relativa de suas estruturas tais quais as conhecemos em nossa época. Numa escala mais singela, é possível pensar simplesmente que toda construção é também uma parcela da realização de uma ruína mais ampla, e que todo sistema equilibrado está contido em um sistema mais amplo sujeito à ação entrópica do tempo.

relação à imagem do presente, transformam-se em futuro do pretérito conforme alteram-se as condições da realidade, abrindo espaços para novos futuros do presente.

Pois, para o presente, carregar o reflexo de seu tempo virtualmente projetado desde um futuro possível – viver o “estádio do espelho”³¹ – pode equivaler à ingestão de um remédio com efeitos colaterais. É o escape aos limites de um tempo e um lugar de onde se lança uma visada crítica sobre o presente, mas é também uma promessa que advoga por uma imagem que, combinada com uma crença acrítica, transforma-se em quimera ou, o que é pior, em artifício sedutor, vago e, conseqüentemente, pouco operativo para a compreensão do presente. Remédio-veneno, como o *phármakon* apresentado nos escritos de Platão sobre os diálogos de Sócrates (ca. 469 a.C. - 399 a.C.) e Fedro (15 a.C. - 50 d.C.), nos quais a escritura aparece como uma substância de saneamento e, também, de exílio. Françoise Choay associa essa noção ambivalente precisamente com a produção de modelos espaciais de matriz utópica, transpondo para a produção do espaço a associação antes esmiuçada por Jacques Derrida (1930 - 2004) entre o *phármakon* a escrita³².

Não por acaso, é na passagem entre a segunda e terceira tese acerca da utopia – em que se sugere essa ambivalência entre remédio e veneno na sua aplicação – que reside o cerne da resistência e, mesmo, da repulsão da teoria marxista e relação aos princípios do pensamento utópico. O célebre ensaio de Engels, “Do socialismo utópico ao socialismo científico”³³, afirma desde seu título uma oposição entre o utópico, terreno da fantasia e o científico, resultado do pensamento dialético sobre as condições concretas da sociedade real. Seu objeto são os escritos dos utopistas do princípio do século XIX, Conde de Saint-Simon (1760 – 1825), Charles Fourier (1772 – 1837) e Robert Owen (1771 – 1858), contribuições propositivas elaboradas em uma época marcada pela Revolução Francesa e pelo aumento das forças produtivas pela crescente, mas ainda incipiente, industrialização.

31. Ver Introdução.

32. CHOAY, 2007, p. 159 e DERRIDA, 2005, pp 14-15: “O *phármakon* seria uma substância, com tudo o que esta palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria anti-substância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo. Operando por sedução, o *phármakon* faz sair dos rumos e das leis gerais, naturais ou habituais. Aqui, ele faz Sócrates sair de seu lugar habitual e de seus caminhos costumeiros. Estes sempre o retinham no interior da cidade. As folhas da escritura agem como um *phármakon* que expulsa ou atrai para fora da cidade aquele que dela nunca quis sair, mesmo no último momento, para escapar da cicuta”.

33. ENGELS, 2008.

A principal crítica desse texto volta-se à imaturidade de suas propostas e planos de um futuro harmonioso, ao fato de que em muitos aspectos esses pensadores ignoraram sua própria condição de classe e enfrentaram a harmonia social e produtiva como simples problema de intelecto e capacidade propositiva. No entanto, Engels não pretende desvencilhar-se de todo o legado desses pensadores: ele os valoriza justamente nos momentos em que souberam ver e criticar com clareza surpreendente as contradições de seu tempo e as potencialidades das transformações em curso³⁴. E mais, atribui parte do que julga serem equívocos de seus projetos aos limites de seu momento histórico, em que elementos centrais do capitalismo avançado eram ainda processos em fase de amadurecimento. “Às vésperas do século XIX, os conflitos que brotavam da nova ordem social mal começavam a desenvolver-se, e menos ainda, naturalmente, os meios que levam à sua solução. (...) Essa situação histórica informa também as doutrinas dos fundadores do socialismo. Suas teorias incipientes não fazem mais do que refletir o estado incipiente da produção capitalista, a incipiente condição de classe”, afirma Engels na primeira parte de seu ensaio.

O ataque mais duro feito por Engels, nesse momento, direciona-se àqueles que, ao longo do século XIX, pouco fizeram além de prestar homenagens a esses pensadores, lamentando seus insucessos práticos e criando miscelâneas de suas ideias, decaídas em imagens sugestivas as quais replicam-se praticamente isentas de uma leitura crítica da história e da realidade concreta. Em um sentido estrito, a verdadeira atualização do pensamento dos utopistas do final do século XVIII pode ser encontrada no pensamento dialético marxista que encara, por outros meios, o desenvolvimento do capitalismo, podendo apontar tanto suas contradições quanto caminhos desejáveis para sua superação. Para o filósofo Theodor Adorno (1903 - 1969), a aparente contradição entre o sentido utópico dos escritos marxistas e sua crítica veemente ao gênero resolve-se pela necessidade de evitar um efeito de ceticismo reacionário motivado pela identificação com os aparatos de controle que resistem a qualquer transformação estrutural da sociedade. Em um debate com Ernst Bloch realizado em 1964, Adorno dizia que as condições de vida contemporânea haviam tornado perfeitamente concebível um mundo pautado pela liberdade, em que ninguém precisaria passar fome ou mesmo viver numa condição de ansiedade constante e, no entanto, os aparatos de controle e repressão haviam se sofisticado a tal ponto que havia por toda a parte a certeza de que as mudanças necessárias para atingir esses objetivos eram impraticáveis – o que fazia com que os sujeitos, confrontados pelo desconforto imenso de vislumbrar uma possibilidade evidente de realização impedida

34. Para citar apenas um trecho, em que Engels destaca a acuidade crítica de Saint Simon: “Mas conceber a Revolução Francesa como uma luta de classes, e não só entre a nobreza e a burguesia, mas entre a nobreza, a burguesia e os despossuídos, era, em 1802, uma descoberta verdadeiramente genial”.

por uma impossibilidade radical de transformação, acabassem “identificando-se com essa impossibilidade” e “tornando-se promotores dessa impossibilidade”³⁵.

No campo da arquitetura e urbanismo, um dos exemplos mais explícitos do ceticismo reacionário descrito por Adorno, está na posição assumida pelo burocrata nova-iorquino Robert Moses (1888 - 1981), como no artigo “Mr. Moses dissects the ‘Long-Haired Planners’”, de 1944. Responsável por uma grande gama de intervenções urbanas e de infraestrutura na cidade de Nova York, Moses começa seu artigo com uma frase que estabelece o tom de toda sua argumentação: “No planejamento municipal precisamos optar entre a revolução e o senso comum – entre os lhamas subsidiados em seus templos em montanhas remotas e aqueles que precisam lidar com o mercado”. Daí em diante, alerta para o risco real que as teorias e devaneios (o “abracadabra”) dos arquitetos visionários propicia tanto para a profissão como para as cidades. Moses evoca os princípios da arquitetura moderna europeia que iriam ecoar pelas escolas de arquitetura norte-americanas no pós-guerra e as ridiculariza, muitas vezes apelando para a xenofobia diante da cultura europeia e da influência socialista na formação de professores como Walter Gropius. Sua defesa central, afinal, concentra-se em torno de um ideal de pragmatismo e realismo comprometido com as forças do mercado imobiliário e em tudo oposta ao desejo utópico de abolição da propriedade privada da terra e à aspiração do planejamento urbano moderno de controle total do desenho do espaço urbano a partir da máquina estatal.

O aspecto mais redutor dessa linha de argumentação – que em certos pontos é precisa em sua crítica – está na associação direta entre o compromisso em ater-se ao melhor possível em cada contexto com a restrição do pensamento crítico sobre a totalidade da cidade. Adorno especula que a motivação da crítica de Marx à utopia pode estar em evitar o ciclo de reação conservadora decorrente da armadilha armada pela ideologia dos mecanismos de controle:

E por isso eu acredito – tudo isso ainda é muito provisório – que o mandamento feito por Hegel e Marx de não ‘retratar’ a utopia ou não conceber certas utopias em detalhe... Hegel a fez porque desprezava o reformista global por princípio e estabeleceu a ideia de tendência objetiva como oposição a ele (é isso que Marx adota diretamente dele) e a realização do absoluto. Em outras palavras, aquilo que se poderia chamar de utopia nos trabalhos de Hegel, o que é necessário chamar de utopia em sua juventude, originou-se exatamente nesse momento.

35. ADORNO, Theodor e BLOCH, Ernst. “Something’s Missing”, 1964, In: NOBLE, 2009, p. 50.

O significado aqui é a proibição de moldar uma imagem da utopia, na verdade pelo bem da utopia, e isso é ligado ao mandamento: ‘Não farás para ti uma imagem de escultura’. Essa era também a defesa que estava na verdade voltada contra a utopia barata, a falsa utopia, a utopia que pode ser comprada...³⁶

Essa hipótese é convergente com a análise de Sánchez Vázquez³⁷, que identifica os esforços em desassociar o marxismo de qualquer vinculação utópica e também a discrição de Marx em suas projeções de uma possível sociedade ideal - contudo, relembra que é possível encontrar nos seus escritos tanto a crítica do existente quanto o embrião de um projeto de emancipação dotado com elementos plausíveis e também outros que a história provou irrealizáveis - que a sua maneira funcionava também como convocação prática, vinculada à ação³⁸. Nesse sentido, o autor destaca a “Crítica ao programa de Gotha”, escrito por Marx em 1875:

Aqui Marx se refere à nova sociedade e a outra superior, regidas respectivamente por dois princípios distintos de distribuição da riqueza social: 1) de acordo com o trabalho proporcionado por cada membro da sociedade, na primeira fase (que corresponde ao que entendemos por verdadeiro socialismo), e 2) conforme as necessidades de cada indivíduo, na segunda fase, propriamente comunista. Trata-se de uma nova sociedade necessária, desejável e possível; em suma, de uma utopia que parte de uma crítica ao existente e que para realizar-se necessita de um conhecimento da realidade, das possibilidades geradas por ela, dos temas e, por fim, requer a organização e a ação das forças sociais que podem e devem assumir essa utopia³⁹.

Reside aí, como talvez já tenha ficado claro na discussão da tese anterior, a atração que pode ser identificada entre os escritos marxistas e a utopia. No contexto de uma coletânea de es-

36. Op. Cit. p. 54.

37. Convém lembrar que, em 1975, Sánchez Vázquez escreveu o livro “Do socialismo científico ao socialismo utópico”, cujo próprio título rebate o ensaio de Engels. A contribuição do autor não está em pretender refutar o argumento de Engels, mas contrapor aos teóricos do que considera uma visão cientificista do marxismo, chamada por Ernst Bloch de “marxismo frio” e que pretende extrapolar os argumentos do texto de Engels em favor do apagamento dos elementos utópicos do pensamento marxista.

38. “O Comunismo para nós não é um estado das coisas que deve ser estabelecido, um ideal ao qual a realidade terá de ajustar-se. Nós chamamos de comunismo o movimento real que abole o estado presente das coisas. As condições desse movimento resultam das premissas agora existentes”. ENGELS, Friedrich e MARX, Karl. “The German Ideology”, 1945-6 in: NOBLE, 2009, p. 27.

39. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2001, p. 359.

critos voltada às relações entre a noção de utopia e a arte contemporânea, Richard Noble (1946) escolheu alguns poucos textos para introduzir temas correntemente associados ao pensamento utópico, criando assim um capítulo chamado “O Imaginário Utópico”⁴⁰. Dentro desse conjunto, destaca-se a clareza e o encadeamento dos argumentos presentes nos trechos selecionados da “Crítica da Ideologia Alemã”. Se antes foi sublinhado o sentido inaugural da utopia de More em sua crítica à propriedade privada, é preciso, aqui, destacar a radicalidade e originalidade da crítica à especialização do trabalho humano articulada nesse artigo. Associando a especialização profissional ao processo desencadeado pela manutenção da propriedade privada e a consequente divisão do trabalho, o texto especula sobre as conquistas que a totalidade da vida humana pode alcançar em uma sociedade comunista. Desvela-se aí uma das mais célebres defesas da autonomia do homem, com a descrição de um modo de vida integral em seus interesses e práticas:

Assim que se estabelece a divisão do trabalho, cada homem passa a ter uma esfera de atuação particular, exclusiva, a qual é forçada sobre ele e da qual ele não pode escapar. Ele é um caçador, um pescador, um pastor, ou um crítico, e deve permanecer assim se não quiser perder os seus meios de subsistência; enquanto em uma sociedade comunista, onde ninguém tem uma esfera exclusiva de atuação mas cada um pode realizar-se em qualquer área que desejar, a sociedade regula a produção geral e assim torna-se possível para fazer uma coisa hoje e outra amanhã, caçar de manhã, pescar de tarde, pastorear de noite, criticar depois do jantar, conforme minha vontade, sem me tornar um caçador, um pescador, um pastor ou um crítico⁴¹.

Todas as experiências socialistas reais do século XX demonstraram o grau de ambição implícito nessa passagem. A superação da divisão do trabalho e, sobretudo, a liberação do cotidiano do homem das amarras da especialização, são metas muito mais complexas do que a estatização da propriedade do solo e dos meios de produção. Trata-se de um panorama que não pode ser simplesmente instaurado por uma mudança na distribuição do poder, mas que depende de um desenvolvimento integral de todos os indivíduos, pois “o caráter já existente de relações e forças produtivas é universal, e somente indivíduos que estão se

40. NOBLE, 2009, pp. 20-30. Com fragmentos retirados de uma gama de autores que vai de Thomas More até Theodor Adorno, seu panorama não pretende, como o de Choay, encontrar uma definição epistemológica da utopia, mas sim enfrentá-la no nível do tema, explicitando assuntos e demandas recorrentes.

41. op. cit. p. 24.

desenvolvendo de uma forma integral podem se apropriar delas, i.e., podem convertê-las em manifestações livres de suas vidas”. Essa necessidade de desenvolvimento integral desafia todo projeto revolucionário e, paralelamente, coloca em cheque o lugar do pensamento artístico enquanto trabalho especializado – o que cria um paradoxo na possibilidade de colaboração dos artistas para a realização da sociedade comunista, conforme prenunciado pelos próprios Marx e Engels:

A concentração exclusiva do talento artístico em alguns indivíduos e, com isso, a sua permanente asfixia em meio às grandes massas é consequência da divisão do trabalho. Mesmo se, em certas condições sociais, cada um fosse um pintor notável, isso não excluiria de modo algum a possibilidade de que cada um fosse, além disso, um pintor original, de modo que também aqui a diferença entre trabalho humano e trabalho único se mostra como puro absurdo. Sob uma organização comunista da sociedade, permanece, de todo modo, a subordinação do artista à estreiteza local e nacional, que decorre totalmente da divisão do trabalho, e também a subordinação do artista a alguma arte determinada, de modo que ele é exclusivamente um pintor, um escultor etc. e até mesmo o nome de sua atividade expressa continuamente a estreiteza de seu desenvolvimento social e sua dependência da divisão do trabalho. Numa sociedade comunista não há nenhum pintor, mas, no máximo, homens que, entre outras atividades, também pintam⁴².

Assim, a Crítica à Ideologia Alemã estabeleceu uma meta visionária tanto para a sociedade que depende do absoluto do desenvolvimento integral dos indivíduos, da autonomia do trabalho humano e da dissolução da criatividade artística para um cotidiano que extravasa os limites do campo especializado da arte. Como será visto em detalhe no Capítulo 2 desta dissertação, esses são princípios fundamentais para a conformação do ideário da Internacional Situacionista e outros grupos formados no pós-guerra europeu. O que é particularmente notável porque, apesar da anunciada filiação de uma grande parcela dos arquitetos modernos aos escritos marxistas e, mesmo, a partidos comunistas de diversas partes da Europa, poucos são os ideários urbanos elaborados na primeira metade do século XX que podem ser lidos como congruentes a esses princípios.

42. Op. Cit. p. 27.

Tanto os projetos das cidades lineares soviéticas como os esquemas urbanos que informaram e foram informados pela Carta de Atenas⁴³ adotam como paradigma a setorização funcional do espaço urbano associada à especialização das atividades humanas que, mesmo considerando mecanismos de redução da jornada de trabalho e da exploração da mais-valia dos trabalhadores, manteriam os homens fixados aos seus papéis na divisão do trabalho. Existe alguma aproximação com os princípios apresentados na Crítica da Ideologia Alemã já nas iniciativas que combinaram o ideal da *Gesamtkunstwerk* (a integração das artes) e a ambição de ampla difusão dos processos criativos pela sociedade como um todo, como no caso da Bauhaus, por questionar o isolamento entre arte, arquitetura, design, música e teatro e, simultaneamente, pretender a democratização dos produtos da arte e a difusão pedagógica de seus princípios, a Bauhaus anunciou a possibilidade de ruptura com os limites disciplinares e profissionais do pensamento artístico, porém não alcançou suficiente escala propositiva para que pudesse realizá-lo – tendo se consolidado no pós-guerra como matriz para um novo perfil profissional, transversal em relação aos gêneros da arte acadêmica porém ainda mais integrado aos princípios da divisão do trabalho.

Não é sem motivo que o crítico Clement Greenberg (1909 - 1994) pôde, logo após a Segunda Guerra Mundial, integrar todo o espectro da arte moderna em uma narrativa de progressiva especialização das linguagens em torno da legitimação de seus próprios parâmetros autônomos e soberanos em relação ao cotidiano. Dentre as experiências estéticas, no entanto, existe uma exceção em relação à narrativa de Greenberg como em relação ao diagnóstico marxista concernente à especialização do trabalho artístico.

Trata-se da posição radical anti-arte promovida pelo movimento Dadá (sobretudo na Alemanha) e parcialmente desdobrado pelo movimento surrealista (principalmente na França). Em “Assalto à cultura” (1999), Stewart Home (1962), particularmente interessado no grupo dadaísta de Berlim, deu um lugar de destaque aos seus manifestos pela rebelião radical contra a instituição artística, atavicamente compromissada com a obra de arte enquanto mercadoria elitista. O programa iconoclástico defendido pelo Dadá, um movimento declaradamente comprometido com a prática revolucionária e com a produção artística supra individual, foi

43. Congrès internationaux d'architecture moderne – CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) foi uma organização fundada em 1928 e encerrada em 1959. Sua missão era organizar debates entre arquitetos proeminentes de diversas partes do mundo e construir plataformas de amadurecimento, comparação e divulgação dos ideais, referências e técnicas da arquitetura moderna. As edições dos congressos tornaram-se centrais para a historiografia da arquitetura moderna devido a embates entre distintas concepções de cidade e de metodologia arquitetônica defendidas por mestres como Le Corbusier e Ernst May e também por documentos de síntese como a Carta de Atenas (1933-1942) que, apesar de ter sido tendenciosamente editada por Le Corbusier entrou para a história como principal síntese do ideário urbanístico moderno em sua fase mais internacional.

definido em 1920 pelo poeta dadaísta Richard Huelsenbeck (1882 - 1974)⁴⁴: “Dadá é bolchevismo alemão. Os burgueses devem ser privados da oportunidade de ‘comprar arte’ com essa justificativa. Toda arte deve ser destruída, e o Dadá apoia essa destruição com toda a veemência de sua natureza limitada”⁴⁵.

No texto extremamente controverso – por sua hesitação entre a paródia política e a defesa revolucionária – “O que é o Dadaísmo e o que ele pretende na Alemanha”, de 1919, Huelsenbeck e Raoul Hausmann (1886 - 1971) já haviam apresentado um programa ainda mais amplo, que não apenas confrontava o campo da arte, mas também estabelecia os pontos de convergência entre o dadaísmo e a transformação radical da sociedade, ao demandar:

A introdução progressiva do desemprego⁴⁶ pela mecanização gradativa de todos os campos de atividade. Apenas pelo desemprego torna-se possível para o indivíduo alcançar a certeza sobre a verdade da vida e finalmente acostumar-se com a experiência; A expropriação imediata da propriedade (socialização) e a alimentação comunal de todos; mais ainda, a ereção de cidades de luz, e jardins que irão pertencer à sociedade como um todo e preparar o homem para um estado de liberdade; (...) O estabelecimento de um conselho dadaísta para a remodelagem da vida em todas as cidades com mais de 50.000 habitantes⁴⁷.

O herdeiro direto dessas demandas é reconhecidamente o Surrealismo, que deriva do grupo dadaísta na França, sob influência de Tristan Tzara (1896 - 1963). Para Home, entretanto, trata-se de uma continuidade marcada por uma traição ao princípio antiartístico Dadá, uma vez que recoloca no horizonte da produção artística o estatuto da obra de arte e desloca o

44. Sobre Huelsenbeck, Greil Marcus escreveu em *Lipstick Traces - uma genealogy sue conecta o Cabaret Voltaire sue define o Dadá em Zurich com o movement punk dos anos 1970, passband pela Internacional Situacionista*: “There is a figure who appears in this book again and again. His instincts are basically cruel; his manner is intransigent. He trades hysteria but is immune to it. He is beyond temptation, because despite his utopian rhetoric satisfaction is the last thing on his mind. He is unutterably seductive, yet he trails bitter comrades behind him like Hansel his bread-crumbs, his only way home through a thicket of apologies he will never make. He is a moralist and a rationalist, but he presents himself as a sociopath; he leaves behind documents not of edification but of paradox. No matter how violent his mark on history, he is doomed to obscurity, which he cultivates as a sign of profundity. Johnny Rotten/John Lydon is one version; Guy Debord is another. Saint-Just was an ancestor, but in my story Richard Huelsenbeck is the prototype. God only knows what he was like as a psychiatrist”. MARCUS, 1990, p. 218.

45. HUELSENBECK, Richard. “En Avant Dada: Um histórico do dadaísmo”, 1920. In: HOME, 2004, p. 17.

46. No excerto do manifesto presente no livro de Stewart Home, o tradutor para português preferiu traduzir desemprego como “tempo livre”.

47. Op. Cit. p. 16.

compromisso com a práxis revolucionária real em direção a “revoluções” subjetivas e, em certos momentos, claramente mistificadoras⁴⁸. Isso não impede, entretanto, que Home considere os textos Huelsenbeck exemplos definidores de uma tradição que percorre todo o século XX, dedicada “não somente à integração entre arte e vida, mas a de todas as atividades humanas”. Embora já naquele momento o Dadá – vanguarda essencialmente urbana – já clamasse por uma cidade de luz, com seus jardins abertos a todos e liberada da propriedade privada da terra, não houve um engajamento continuado que levasse ao projeto visionário de uma cidade dadaísta correspondente aos ideais aqui discutidos. Como mencionado acima, os caminhos da arquitetura moderna desviaram-se da pesquisa sobre uma urbanidade pautada pelo conceito de totalidade e pela crítica da separação social, e coube à Internacional Situacionista e seus membros tomarem a agenda dadaísta (claramente influenciada pelos escritos do jovem Marx) como motor essencial do debate artístico, arquitetônico e urbanístico.

Não é ainda o momento de esmiuçar as referências presentes no advento da Internacional Situacionista, mas é importante, antes de passar à quarta tese sobre a utopia, traçar o percurso pelo qual um dos vislumbres mais ambiciosos do discurso marxista alcançou o pós-guerra europeu reabastecido com sua pulsão utópica. O artista Constant Nieuwenhuys, figura central na elaboração da New Babylon, possui como referências em sua formação tanto os escritos marxistas como o legado do Dadaísmo, através da experiência do Surrealismo. No debate com Benjamin Buchloh (1941), ele afirmou: “Marx também escreveu *A ideologia Alemã*, e esse é um trabalho filosófico, que permaneceu escondido e perdido até 1936. Mas depois de 1936 ele foi redescoberto e tornou-se muito influente”⁴⁹. Já em 1949, e portanto sete anos antes da formação da Internacional Situacionista, Constant escreveu um artigo na quarta edição do periódico do grupo Cobra que deixa claro que, naquele momento, tão importante quanto o legado surrealista concernente ao interesse pelo primitivismo (evidente na pintura dos membros do Cobra), era a ambição de vincular a criação artística ao projeto de revolução da vida cotidiana pela descoberta e manifestação dos desejos de todos os homens:

Quando nós dizemos desejo no século XX, nós falamos do desconhecido, pois tudo que nós conhecemos do reino dos nossos desejos é que ele continuamente redunda em um desmedido desejo por liberdade. Como uma tarefa básica nós propomos a liberação da vida social, a qual irá

48. Sobre o afastamento da prática surrealista das premissas revolucionárias – sobretudo sob a tutela de André Breton – ver o Capítulo 2 desta dissertação.

49. BUCHLOCH, Benjamin. “A conversation with Constant”, in: ZEGHER e WIGLEY, 2001.

abrir caminho a um novo mundo – um mundo onde todos os aspectos da cultura e relações interiores de nossas vidas comuns irão tomar um novo significado (...) A humanidade (inclusive nós) está prestes a descobrir seus próprios desejos, e para satisfazê-los nós temos que torna-los nossos⁵⁰.

A última sentença aqui transcrita remete àquele “desenvolvimento integral dos indivíduos”, clamado por Marx, levando à necessidade de um novo estatuto do homem para que conquiste sua verdadeira liberdade. Para Constant, essa mudança seria realizada pela definição do homem enquanto *Homo Ludens* e, não mais, como *Homo Faber* – o homem trabalhador que habita toda a história da modernidade⁵¹.

4ª A UTOPIA SE ENCONTRA VINCULADA COM A REALIDADE NÃO SÓ PORQUE ESTA GERA SUA IDEIA OU IMAGEM DO FUTURO, MAS TAMBÉM PORQUE INCIDE NA REALIDADE, COM SEUS EFEITOS REAIS.

Esta tese, embora pudesse ser tomada como obviedade, posto que a utopia é produto e parte da imaginação e da história das ideias humanas, provocou ao longo do último século sérias querelas, muitas delas vinculadas ao alardeado ocaso das utopias. É da natureza da utopia, como já visto com Ricoeur, operar sobre a realidade, seja como meta que mobiliza a ação, seja como referente simbólico e lugar compartilhado de visada sobre o real. Porém, tal diagnóstico não se sustentou como ponto pacífico no debate sobre suas implicações práticas; a fim de descortinar o horizonte em que os efeitos reais do pensamento utópico mostram-se problemáticos, pode-se começar por uma referência literária. Nas palavras de Agnaldo Farias (1955):

No prólogo ao seu *O último leitor*, Ricardo Piglia, refinado leitor de Jorge Luis Borges, conta sobre um homem que tem em sua casa no bairro de Flores, Buenos Aires, uma réplica de sua cidade ‘concentrada em si mesma, reduzida a sua essência’. Esse homem ‘acredita que a cidade real depende de sua réplica, e por isso está louco’. O que não o impede de escrever logo adiante: ‘As modificações e os desgastes por que passa a réplica – os pequenos desmoronamentos e as chuvas que

50. CONSTANT, “Our own Desires Build the Revolution”, 1949. In: NOBLE, 2009, p. 40-1.

51. Sobre a relevância do conceito de *Homo Ludens* para Constant, ver Capítulo 2.

alagam os bairros baixos – tornam-se reais em Buenos Aires sob a forma de breves catástrofes e acidentes inexplicáveis’. E com essa descrição ambígua já não sabemos aonde começa a ficção e termina a realidade.⁵²

O narrador do prólogo acaba se contaminando com a loucura que percebe no criador da maquete de Buenos Aires, o fotógrafo Russell. Essa loucura, que parece emprestar ao construtor de maquetes algo da magia simpática que James George Frazer (1854 - 1941) identificou em rituais ancestrais, pode ser também a loucura que ameaça acometer todos os que sujeitam-se a elaborar cidades e sociedades modelo. O exercício, muitas vezes obsessivo, de detalhar, calcular e argumentar em favor de um plano pode acabar por suplantar a visada crítica sobre o real que embasa o pensamento utópico. O sintoma dessa situação está em tomar a utopia, e não o mundo, como objeto da ação histórica. Na narrativa de Piglia, entretanto, o foco não é a disfuncionalidade política, mas o caráter literário da construção de modelos.

Além de modelo do real, a maquete construída por Russell é, para Piglia, uma espécie de escrita que pode ser lida como um livro que compila incontáveis narrativas⁵³. “Privada” e “clandestina”, não consiste no exercício autoritário de um utopista delirante, mas como síntese da possibilidade de representação simultânea do passado e do futuro do presente: “A cidade trata, então, sobre réplicas e representações, sobre a leitura e a percepção solitária, sobre a presença daquilo que se perdeu. No geral, trata sobre o modo de tornar visível o invisível e definir as imagens que já não vemos, mas que vivem entre nós como fantasmas.”⁵⁴. Estranha em relação ao seu tempo, essa representação permite estar muito próximo mas infinitamente distante da cidade conhecida, como se diante de “uma síntese da realidade” e “um espelho que nos guia na confusão da vida”.

A loucura do personagem de Piglia, portanto, oferece-se como resguardo aos desvarios dos utopistas; oferece um lugar para as utopias que são sucedidas por novos futuros do presente e ainda assim resistem em ser abandonadas por seus autores e, principalmente, por seus leitores. Mesmo frustrada como projeção futura, a utopia continua incidindo sobre o real, agora feita modelo literário, um outro lugar de integração de onde se pode arremessar visadas sobre o real.

52. FARIAS, 2011.

53. “La construcción sólo puede ser visitada por un espectador por vez. Esa actitud incomprensible para todos es, sin embargo, clara para mí: el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo. Esa aspiración a la intimidad y al aislamiento explica el secreto que ha rodeado su proyecto hasta hoy. / La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica. A veces los lectores viven en un mundo paralelo y a veces imaginan que ese mundo entra en la realidad”. PIGLIA, 2005, p. 12.

54. Idem, p. 13.

Ainda assim, a loucura pode se instaurar no seio de uma utopia disfuncional de forma perversa, até mesmo patológica, sobretudo quando associada ao desejo ou exercício do poder⁵⁵. Dentre as várias denúncias feitas em nome da perversidade potencial do pensamento utópico, destaca-se o alarmado protesto pronunciado pelo filósofo Karl Popper (1902 - 1994) em junho de 1947, menos de cinco anos depois da declaração pública das Nações Unidas acerca do genocídio empreendido pelo Holocausto alemão, e catorze anos antes do julgamento do tenente-coronel da SS Adolf Eichmann.

Popper, que recém retornara à Europa após seu exílio na Nova Zelândia provocado pela iminente ascensão do nazismo na Áustria, protestou contra o vínculo que percebia entre a utopia e a violência. Seu argumento parte da defesa da razão como alternativa às soluções violentas de conflitos e como caminho para o debate respeitoso e interessado no consenso. Tal razão pacificadora, ele continua, é bastante distinta do racionalismo implicado na formulação e tentativa de implementação de utopias. O risco – a desrazão – desta última está em edificar fins políticos últimos que passam a orientar o processo político, moldando as decisões imediatas à imagem da meta a ser atingida. Popper elabora as consequências da submissão do presente a um modelo futuro:

Podemos demonstrar que o método utópico, que escolhe um Estado ideal da sociedade como objetivo das nossas ações políticas, tende à produção da violência. Como não temos condições de determinar de modo científico ou por métodos puramente racionais os fins últimos da ação política, as diferenças de opinião a respeito do Estado ideal nem sempre podem ser superadas pela troca de argumentos. (...) Os objetivos utópicos constituem a base da discussão e da ação política racional; ação que só parece possível quando há um adversário definido. Assim, o defensor de uma utopia precisa vencer os seus adversários, que não participam dos mesmos objetivos e da mesma religião; a alternativa é a derrota total⁵⁶.

O discurso de Popper desdobra-se, então, na defesa de uma atenção ao combate direto dos males concretos do presente, sustentada pela recusa de quaisquer fins abstratos que tenham como objetivo modelar o futuro. Pode-se identificar esta postura como anti-utópica, posto que

55. Para Paul Ricoeur: "(...) a patologia da utopia é escape. O nenhures pode tornar-se um pretexto para o escape, uma forma de fugir às contradições e à ambiguidade quer do uso do poder quer do postulado da autoridade numa dada situação". (RICOEUR, 1991, p. 90)

56. POPPER, 1980. P. 391.

o filósofo chega a taxar como pseudo racionalista todo o pensamento utópico. Seu receio está na repetição da tragédia histórica do holocausto e da legitimação da violência a partir de um *a priori* ideal e presumidamente puro e predestinado. Trata-se da culminação de um trauma que foi alimentado ao longo de toda a primeira metade do século XX, confundindo-se com a história da expansão acelerada do movimento eugênico por todo o mundo ocidental⁵⁷.

Transbordando a biografia e o pronunciamento de Popper, é fácil reencontrar defensores do argumento anti-utópico advindos de diversos campos de conhecimento, como os urbanistas e engenheiros que, assim como Robert Moses, confrontaram as promessas visionárias do urbanismo moderno. O argumento, entretanto, merece relativização. É o que faz o historiador norte-americano Russell Jacoby (1945), no seu livro “O fim da utopia” (1999)⁵⁸. Ele recorre a estatísticas e à argumentação filosófica para afirmar que, em um século marcado por tantos conflitos, a parcela de mortes e genocídios comprovadamente provocados por pulsões e argumentos formulados por utopistas é relativamente pequena. Apoiado no livro “Eichmann em Jerusalém; Um relato sobre a banalidade do mal”, de Hannah Arendt⁵⁹, contrapõe diretamente o argumento de Popper, lembrando que a realização do holocausto não foi motivada, na escala dos indivíduos, pela pulsão de nenhum idealismo ou utopismo, mas sim por um desejo bastante mesquinho de sucesso profissional e adequação às estruturas de poder. Mais ainda, Jacoby enfatiza que é necessária alguma cegueira para ignorar as contribuições de pensadores associados ao pensamento utópico para a resolução pacífica de problemas concretos e presentes. O autor menciona Thomas More, Charles Fourier e William Morris, e o próprio Engels poderia ser citado como evidência das conquistas trabalhistas em nada fantasiosas ou tirânicas conquistadas na Inglaterra com o apoio decisivo de Robert Owen (1771 - 1858)⁶⁰.

Poderia-se também relativizar a identidade entre a pulsão utópica de artistas, arquitetos e reformistas modernos e aquela que caracteriza os regimes fascistas que atravessam o século passado: Marcus Greil (1945), por exemplo, sugere que há uma afinidade velada com o controle

57. GOLISZEK, 2004.

58. JACOBY, 2001.

59. ARENDT, 2007.

60. A continuação da defesa de Jacoby remonta às teses anteriores: “Depois de relacionar os defeitos (da utopia e dos utopistas), o livro de Mumford (The Story of Utopias, 1922) não acaba na página 3. Ele prossegue, pois encontrou nas utopias algo que não pôde encontrar em parte alguma: as utopias tratam a sociedade como uma unidade dinâmica, o oposto da ‘parcialidade, do provincianismo e da especialização’ predominantes. As utopias tratam do ‘reservatório de potencialidades’ do qual nenhuma sociedade está ‘plenamente consciente’. E descobriu que mesmo a ‘mais simplória’ das utopias ‘possui qualidades admiravelmente humanas’ que os céticos não são capazes de reconhecer. ‘Os idealistas utópicos que superestimaram a força da ideia podem ser considerados muito mais senhores de suas capacidades intelectuais e mais diretamente ligados às realidades humanas do que os ‘realistas’ científicos e militares”. (JACOBY, 2001, p. 224).

totalitário da vida em “O que é o Dadaísmo...?” de Helsenbeck e Hausmann, o qual assemelha-se com o regime estabelecido de fato sob o comando de Adolf Hitler duas décadas depois – o próprio ataque de Hitler ao Dadá como arte degenerada pode ser lido, diz Greil, como uma reação a um princípio de identificação e fascínio com uma mesma capacidade de destruição da história e da vida. A história das vanguardas, de fato, (em especial do Futurismo, do Expressionismo, do Dadá e do Surrealismo) não existiria desassociada da experiência da guerra, do caráter destrutivo do crescimento urbano industrial; o mesmo poderia ser dito sobre os regimes totalitários do século XX. Porém, é no mínimo um exagero concluir que exista entre as vanguardas e os regimes fascistas uma relação de completa identidade.

Alternativamente, Stewart Home caracteriza a genealogia que passa pelo Dadaísmo segundo uma característica que pode diferenciá-la definitivamente da genealogia do mal que culmina no Nazismo; Home acredita que o ideário das propostas artísticas de vanguarda está vinculado com uma tradição subversiva e libertária, cujos antecedentes remetem às heresias medievais em seu desafio aos dogmas do cristianismo. Home escreve:

Já que a arte como categoria regrediu aos ícones religiosos da Idade Média, não é surpreendente que aqueles que se opõem a ela se situem numa corrente utópica que, por sua vez, remete a heresias medievais. Percebendo isso, é fácil distinguir uma tradição vinda no Livre Espírito, pelos escritos de Winstanley, Coppe, Sade, Fourier, Lautreamont, William Morris, Alfred Jarry, atravessando o Futurismo e o Dadá – e depois o Letrismo, via Surrealismo, continuando através dos vários movimentos situacionistas, Fluxus, Mail Art, punk rock, Neoísmo, cultos anarquistas contemporâneos (...) Expressões medievais dessa corrente utópica são vistas geralmente como de conteúdo essencialmente religioso. Durante o século atual, no entanto, essa tradição utópica sempre almejou a integração de todas as atividades humanas. Os heréticos da Idade Média buscavam abolir o papel da Igreja e realizar o paraíso na Terra, enquanto seus equivalentes do século XX buscam o fim da separação social, confrontando política e cultura simultaneamente⁶¹.

61. Home, 2004, pp. 14 e 15. Sobre o Livre Espírito, Home esclarece em nota: “O termo Livre Espírito é usado para designar as mais diversas heresias cristãs surgidas a partir do século XIII. Como a seita dos Amaurianos, ou os seguidores das belgas Margarida Porète (queimada em Paris, em 1310) e Heilvígja Bluemardinne, e Guilherme Cornélio de Antuérpia”.

Por ser mais pautada em uma aproximação semântica do que de uma relação histórica concreta, a genealogia de Home está sujeita a toda ordem de polêmicas, porém é eficaz em relativizar o compromisso do pensamento utópico com sua instrumentalização pelos discursos políticos violentos e totalitários.

5ª NÃO OBSTANTE SUA DIMENSÃO IDEAL, FUTURA, A REALIDADE PRESENTE MARCA COM SEU SELO AS MODALIDADES HISTÓRICAS E SOCIAIS DA UTOPIA.

Aqui desdobra-se um ponto mencionado na discussão da terceira tese de Sánchez Vázquez, que em seguida redundará na sexta e penúltima tese sobre a utopia. Não é sem motivo que Engels sublinha a condição de classe dos socialistas utópicos; ele sabe que, ainda que objetivassem a liberdade do proletariado e de toda a humanidade, suas ideias e valores advinham de fora, ou de cima, da vida dos trabalhadores industriais. Sánchez Vázquez reconhece essa circunstância de forma bastante direta: “As utopias respondem a aspirações e desejos de classe ou grupos sociais que se mostram discordantes ou críticos em relação a determinada realidade social”⁶².

O filósofo enumera as utopias quiliásticas, renascentistas, iluministas e socialistas como exemplos desse tipo de filiação; cabe então procurar casos particulares que confirmem mas complexifiquem essa equação. Conforme as teses de Sánchez Vázquez se sucedem, cada vez menos remetem-se ao texto original de More ou ao modelo antigo de Platão, e cada vez mais indicam aspectos fundamentais das utopias modernas. O caso das vanguardas artísticas do princípio do século XX revela-se de forma particularmente interessante em vista de sua condição de classe. Isso porque nelas nem o conteúdo utópico de seu projeto, nem a questão de classe de seus promotores podem ser localizadas de forma plana.

O primeiro aparece como pedra chave para muitos de seus principais comentadores, entre os quais Jürgen Habermas⁶³ e Anatole Kopp (1915 - 1990)⁶⁴, se quisermos estender o debate para o campo da arquitetura. O impasse reside no fato de que, mesmo para estes autores, o sentido utópico das vanguardas está sempre sujeito a consolidar-se na história como desvairados “experimentos *nonsense*” ou irrelevantes “jogos de formas e volumes”. O diagnóstico é ainda

62. SÁNCHEZ VAZQUEZ, 2001, p. 363.

63. HABERMAS, 1980, In: ARANTES, 1992.

64. KOPP, 1990.

mais negativo para aqueles que, como Françoise Choay, chegam a negar que as vanguardas tenham em qualquer momento estabelecido metas verdadeiramente utópicas⁶⁵.

O segundo ponto problemático está na identidade dos artistas e arquitetos de vanguarda com uma classe social estruturada. Sua relação com o proletariado é, no mínimo, ambivalente, merecendo capítulos e livros inteiros dedicados a esmiuçar casos complexos como o do poeta André Breton (1896 - 1966) – auto-proclamado revolucionário, a despeito do olhar descrente mesmo de outros artistas surrealistas, como George Bataille (1897 - 1962) – e do arquiteto Le Corbusier – desejoso de uma *pax* universal assumidamente antirrevolucionária e comprometida com o poder do Estado. De uma mirada pautada pela dúvida, não escapam nem mesmo a escola alemã Bauhaus e o construtivismo soviético, muito embora a conclusão oposta, que tacharia as vanguardas de movimentos puramente burgueses, também seja controversa. É necessário, no mínimo, levar em conta o reduzido horizonte de possibilidades da burguesia no “auge do capitalismo”, em que o artista se vê assombrado pela possibilidade de identificar-se com a mercadoria, e assume certa hostilidade frente à circulação de sua própria imagem como produto difundido na esfera pública.

É justamente esse impasse que dá início ao estudo de Manfredo Tafuri (1935 - 1994) sobre a relação entre ideologia e utopia na modernidade, no ensaio “Progetto e Utopia”⁶⁶. Para o crítico italiano, a cultura Iluminista do século XVII introduziu a percepção de um dilema que tornou-se incontornável durante o crescimento das metrópoles industriais de meados do século XIX em diante: a hipótese de que a arquitetura – saber tradicionalmente entendido como estrutura estável que dá forma a valores permanentes e consolida a morfologia urbana ordenada – possui uma relação de antagonismo com a cidade e a urbanização. Identificada por pensadores como Marc-Antoine Laugier (1713 - 1769) com as leituras pitorescas da paisagem, a cidade tornou-se, a partir dos setecentos, um lugar de crescimento anti-prospectivo, marcado pelo acaso, pela variedade e pela irredutibilidade à ordem que caracteriza o pensamento arquitetônico. Essa resistência à prospecção da cidade tornou-se ainda mais severa com a revolução industrial, à medida em que ela se assumia como estrutura primeira da economia capitalista e, assim, eliminava qualquer possibilidade de soberania da arquitetura sobre a morfologia urbana. Daí decorre um cenário em que a arquitetura só pode participar se resignar-se a ser um “simples momento da cadeia produtiva”⁶⁷.

65. Conforme apresentado na Introdução desta dissertação, a autora associa o declínio do gênero utópico com a consolidação da revolução industrial.

66. TAFURI, 1985.

67. Op. Cit. p. 36.

É nesse contexto que emerge a concepção do urbanismo como campo de conhecimento divergente dos tratados de arquitetura. Tanto para Choay como para Pier Vittorio Aureli (1973), a referência inaugural para esse campo são os escritos de Ildefons Cerdà (1815 - 1876) publicados em 1867 (oito anos após seu projeto para a extensão da cidade de Barcelona), com o título “Teoría General de la Urbanización”. Segundo Choay, a principal inovação dessa publicação está em sua ambição em possuir um discurso científico que embase um método preciso, o urbanismo, que pode atuar sobre o fenômeno que a precede, a urbanização⁶⁸. Aureli enfatiza o cuidado com que o autor desse texto inaugural justifica a escolha do radical *urbe* como princípio para os neologismos urbanização e urbanismo: insatisfeito com o fato de que “cidade” deriva da noção de *civitas* no Império Romano, a qual remete à vida política de uma comunidade antes mesmo de ter implicações espaciais, Cerdà preteriu a palavra em prol da noção romana de *urbe*, a qual restringe-se ao espaço físico, à infraestrutura e à administração da cidade; a *urbe*, continua Aureli, está muito mais próxima à noção grega da *technè oikonomike* do que da *technè politikhè* que é usualmente associada à pólis e à *civitas*⁶⁹. Reunindo esse quadro de referências, é possível dizer que a urbanização é o fenômeno que consolida a soberania dos parâmetros de produtividade, economia, circulação e lucro sobre o campo do debate político/comunitário e sobre os preceitos ordenadores do pensamento arquitetônico.

A partir daí, a noção de modelo espacial passa a ser acessível apenas através da sombra de modelos econômicos, o que faz com que a ideologia e a “realidade presente” marquem de forma ainda mais decisiva as modalidades possíveis do pensamento utópico. Esse é o golpe que torna a abordagem da utopia tão mais complexa quanto mais avança o capitalismo; todo este capítulo da dissertação responde, afinal, a esse processo gradual que afeta também os objetos desta pesquisa.

Como foi introduzido logo acima, mesmo em relação às vanguardas modernas existem interpretações extremamente contraditórias acerca dos modos como suas propostas articulam-se entre os pólos da ideologia e da utopia. Para Tafuri, esse impasse se deve ao fato de que a soberania das necessidades do sistema produtivo capitalista sobre o fenômeno da urbanização implicou na transformação da utopia em modelo para a ideologia. Ele introduz seu argumento progressivo (matriz da utopia) seria aquele caracterizado pela significação das coisas de acordo com aquilo que está “à frente ou acima dela”, segundo uma “visão estrutural da totalidade que existe e há-de vir a existir” em um “sistema de orientação que tende a romper os laços da ordem existente”.

68. CHOAY, 2007, pp. 251.

69. AURELI, 2011, pp. 2-10.

10. Ildefons Cerdà, Plano para Barcelona, 1860. AURELI, 2011, p. 12.

Nesse esquema, existe uma relação dialética entre a ideologia, majoritariamente conservadora, e a utopia, pautada por uma ambição de transcendência revolucionária. Não obstante, enfatiza Tafuri, a crítica da ideologia atribuída ao pensamento progressista possui, justamente para os pensadores que a ela se filiam, um papel fundamental como parte da dinâmica de desenvolvimento histórico e material e, portanto, possui as principais qualidades necessárias para a lógica de progresso constante que está na base do sistema capitalista. Sugere-se daí uma identidade entre utopia e ideologia, que não apenas é significativa como constitui um ponto central da agenda moderna:

A improdutividade do trabalho intelectual é a culpa que a cultura oitocentista sente pesar sobre si, e que as ideologias avançadas têm de superar. Mudar a ideologia em utopia torna-se um imperativo categórico. Para sobreviver, a ideologia deve negar-se como tal, romper as próprias formas cristalizadas, projetar-se integralmente na construção do destino. A autocrítica da ideologia é, nesta medida, projeto de um domínio da ideologia realizada sobre as formas do desenvolvimento. e A ideologia passa de uma vez por todas a apresentar-se sob a forma de uma dialética que se baseia no negativo, que faz da contradição o elemento propulsor do desenvolvimento, que reconhece a realidade do sistema a partir da presença da contradição. (...) Não constituindo um esquema abstrato de comportamento, mas definindo, simultaneamente, os fundamentos reais da produção capitalista e uma estratégia de plano, faz jus a qualquer modelo utópico e a qualquer possibilidade de desenvolvimento da própria ideologia⁷⁰.

Nesse contexto totalizante, argumenta Tafuri, as vanguardas teriam, mesmo inconscientemente, se submetido à ideologia tornada utopia, ou seja, plano de transformação constante em favor da disseminação do progresso técnico. Desejosa de superar o isolamento do trabalho intelectual, a arte oscila entre converter-se em um trabalho especializado como qualquer outro ou tornar-se pura ideologia engajada. Em ambos os casos, “a salvação já não se encontra na “revolta”, mas na rendição incondicional”, e a vanguarda não consegue considerar a produção, a industrialização, a urbanização, a massificação e o plano como “algo diferente de si”, o que faz com que suas tendências iconoclastas em relação à tradição acabem revelando-se conver-

70. TAFURI, 1985, pp. 41 e 46.

gentes com as necessidades de renovação da eficácia dos modos de produção⁷¹. Para o crítico italiano, esse paradoxo vale tanto para as vanguardas negativas, como o Dadaísmo, como para as positivas, como o De Stijl, as quais não se mostram tão distintas quando vistas pelo prisma do compromisso com a cultura de choque promovida pela metrópole industrial.

Seguindo esse raciocínio, é fácil perceber como esse processo encontra-se também na matriz do pensamento dos arquitetos e urbanistas modernos, mesmo nos casos em que estes propuseram-se a resistir nostalgicamente ao processo de urbanização. O caso paradigmático da convergência entre a iconoclastia da arquitetura moderna com as demandas incorporadas pela urbanização conduzida pelo incremento do sistema capitalista é o projeto da *Groszstadt* (Grande cidade) de Ludwig Hilberseimer (1885 - 1967). No livro “Groszstadt Architektur” (1927), o arquiteto alemão apresentou um dos projetos mais radicais realizados durante o século XX, restringindo-se a demonstrar que um grande cidade deriva essencialmente da forma de sua unidade habitacional e da sua infraestrutura de circulação.

Os desenhos que acompanham sua explanação impressionam pela extrema seriação de seus elementos, uma vez que toda a complexidade programática da metrópole é resolvida por edifícios prismáticos idênticos que combinam escritórios e habitações padronizados, pousados sobre um embasamento que constitui um nível elevado para circulação de pedestres e conecta-se com grandes blocos de serviços, que por sua vez abrem-se para o nível térreo, em que grandes aberturas servem o fluxo de automóveis. Nenhuma calçada ou esquina, nenhuma citação das ordens clássicas e nem mesmo indícios de variação tipológica – o panorama descontextualizado da imagem de uma cidade tão ascética e sistêmica que só poderia existir se brota-se *ex-nihilo*, como uma nova e imensa fábrica.

Pier Vittorio Aureli, leitor de Tafuri e da revista “Contropiano”, onde a versão preliminar de “Progetto e Utopia” foi publicada, identifica, como visto acima, o fenômeno da urbanização como radicalmente oposto à disciplina arquitetônica, por assumir a lógica da economia e da otimização do sistema produtivo como seus princípios primeiros e últimos.

71. “Demonstrar sem possibilidades de apelação que a única via existente é a de anular o sujeito humano no sujeito do desenvolvimento constitui um axioma que tende a salvar a ideologia como último projecto cultural. A “libertação do valor”, o desaparecimento do Geist do processo geral de racionalização, a neutralização de qualquer projecto de justificação ética da lógica do sistema estão já consumados: devem agora apresentar-se com a força do dado, podem, no máximo, demonstrar sua eficácia. É por este motivo que qualquer resíduo de “valor” tem de ser atacado com a violência da dessacralização. A luta contra o homem é condicionada pelas exigências do desenvolvimento; só se esse último encontrar obstáculos – devidos ao apego dos “preconceitos” tradicionais – é que poderá repropor-se uma mitologia do humano. Mas deverá tartar-se de uma mitologia cínica e regressiva, funcional apenas para fazer desaparecer resistências igualmente débeis e incômodas”. Op. Cit. p. 55.

11. Ludwig Hilbeseirmer, Hochhausstadt, 1924. AURELI, 2011, p. 15.

Escrevendo em 2011, Aureli entende que nesse processo, mais importante do que a setorização funcional da cidade, é a valorização incondicional da circulação (de mercadorias, trabalhadores e, claro, de consumidores) e a convergência entre trabalho, vida, consumo e lazer como uma só totalidade orgânica. É essa a qualidade impressionante da grande cidade de Ludwig Hilberseimer, na qual a imagem do trabalho e da vida convergem em uma verdadeira projeção da cidade como máquina indiferente aos seus conteúdos, plenamente adaptável segundo uma arquitetura e um desenho urbano abstratos, que incorporam a seriação da grelha ortogonal como paradigma de uma rede que não oferece – nem pode oferecer – qualquer obstáculo à renovação continuada de seus produtos. Consequentemente, a Groszstadt ganha lugar central em uma genealogia da urbanização como contra-modelo do pensamento arquitetônico, usualmente centrado na possibilidade de formalização do espaço.

Na genealogia desenhada por Aureli, o papel inaugural é dado ao plano de expansão da cidade de Barcelona implementado por Cerdà, ao que se segue o plano de Hilberseimer, o projeto da *No-Stop City* (1968-1972) do Archizoom Associati e a representação por absurdo da urbanização de Nova York feita por Rem Koolhaas (1944) na “The City of the Captive Globe” (1972). Como será visto em detalhes no Capítulo 3 desta tese, o projeto do Archizoom consiste em uma projeção hipotética da totalização do modelo de urbanização alguns graus além do panorama seriado de Hilberseimer, na forma de um espaço completamente interior, expansível ilimitadamente como uma sequência de elementos infraestruturais – colunas, escadas, elevadores, banheiros – distribuídos em intervalos regulares e aptos a criar quaisquer condições artificiais de temperatura, iluminação e ambiência, oferecendo a mínima diferenciação e nenhuma resistência ao livre trânsito de mercadorias. A *Non-Stop City* constitui assim “um comentário empiricamente exagerado (e portanto crítico) do mecanismo biopolítico da cidade, no qual a infraestrutura, e portanto o controle social, não se restringe à fábrica, mas está em toda parte (...) onde a descrição alucinatória e exagerada das condições existentes pelas quais a economia reproduz sua força de trabalho é finalmente exposta como fundamento definitivo da cultura urbana”⁷².

O projeto de Koolhaas, por sua vez, revisita o tema da grelha ortogonal de livre circulação, ao passo que concebe as noções de cativeiro e diversidade tipológica, segundo as quais a integridade da urbanização não se enfraquece, mas sim se empodera, pela inclusão de elementos variados e segregados no interior de seus quarteirões. Como uma espécie de Campo Marzio

72. AURELI, 2011, pp. 19 e 20.

12. Archizoom Associati, No-Stop City (planta), 1868-1972. AURELI, 2011, p. 18.

13. Archizoom Associati, Interior Landscapes, No-Stop City, 1868-1972. SCHAIK, 2005, pp. 174-5.

14. Rem Koolhaas, The City of the Captive Globe, 1972. AURELI, 2011, p. 22.

piranesiano⁷³ em que monumentos se acumulam de forma a-histórica e absurda, a Nova York de Koolhaas aceita qualquer extravagância formal e toda espécie de segregação social, desde que estes se submetam à lógica totalizante do sistema de livre circulação do capital e das mercadorias e represente, em si mesmo, um estímulo à renovação do desejo de consumo e diferenciação de classe⁷⁴.

Em termos gerais, a genealogia de Aureli é congruente com a crítica de Tafuri à submissão da arquitetura à urbanização, no entanto, ao contrário deste último, o primeiro visualiza também uma contra-genealogia da arquitetura absoluta, a qual afirma sua profunda e incontornável distinção e separação da totalidade da cidade como ferramenta do desenvolvimento econômico. Para tanto, o autor defende as especificidades da arquitetura como disciplina responsável pelo desenho de limites, através da formalização de espaços de dimensão limitada e fronteiras evidentes, as quais respondem a qualidade agonística e dissensual que caracteriza a esfera política da cidade, a despeito da indiferença *blasé* de sua economia⁷⁵. Essa premissa, se radicalizada, pode até mesmo levar a uma nova possibilidade de concepção da cidade, contrária a vertente aparentemente inescapável da ideologia descrita por Tafuri. “Estou propondo uma maneira – diz Aureli – pela qual toda construção geral da ideia da cidade é concebida a partir dos limites da própria forma arquitetônica. Estou assim abrindo, de outra maneira, o problema da forma como uma relação crítica entre a arquitetura e a cidade...”⁷⁶.

Assim, recuperando um conceito de arquitetura que segue na contramão das palavras de ordem de toda uma geração de arquitetos que, embora interessados na manutenção da legitimidade do discurso arquitetônico, passaram boa parte do século XX dispostos a dissolver o objeto arquitetônico em uma relação de identidade com a urbanização, Aureli encontra uma alterna-

73. Para uma leitura das representações do Campo Marzio feitas por Giovanni Batista Piranesi, ver Capítulo 2 desta dissertação.

74. Vale ainda notar que o apelo feito por Aureli para compreender a leitura de Koolhaas do modelo de Nova York como estágio final de uma urbanização absoluta já havia sido, de certa forma, previsto por Tafuri, que identificou a cidade norte-americana como exemplo de uma tendência que nunca assumiu sua forma plena no tecido histórico das cidades europeias: “O uso de uma malha regular de artérias de escoamento como suporte simples e flexível, para uma estrutura urbana que deseja salvaguardar a mutação contínua, realiza o objectivo que a cultura europeia não conseguira atingir. A liberdade absoluta concedida ao fragmento arquitectónico isolado situa-se exactamente, aqui, num contexto que não é formalmente condicionado por ele. A cidade americana consegue atribuir o máximo de articulação aos elementos secundários que a configuram, mantendo rígidas as leis que a governam enquanto conjunto.” TAFURI, 1985, p. 33.

75. “Uma vez que o formal define-se em termos de limites mais do que de autossuficiência, ele é fundamentalmente relacional. Em sua finitude e especificidade, ele implica a existência de algo fora de si mesmo. Estando preocupado “consigo mesmo”, ele necessariamente diz respeito a um “outro”. Por isso, o formal é contrário a totalidade e a concepções genéricas de multiplicidade. O formal é portanto uma autêntica representação da política, já que o político é o espaço agonístico do confronto real, dos outros. Como tal, o formal é uma ideia

76. AURELI, 2011, p. 34.

tiva à armadilha da ideologia tornada utopia na construção da metrópole moderna. Trata-se de um caminho que opera pela recusa do futuro como paradigma, valorizando a irredutibilidade do presente à lógica articulada do Plano.

É imprescindível para este estudo, no entanto, introduzir uma outra possibilidade de resistência que é desconsiderada pelo esquema crítico de Tafuri: aquela que reconhece no compromisso das vanguardas com a utopia não apenas a aceitação do interesse ideológico na planificação, mas também uma tática de infiltração e inversão de valores, a qual desdobra a tradição herética mencionada acima. Recorrendo novamente a Ricardo Piglia, encontra-se uma associação possível entre as vanguardas e a ideia de complô, de conspiração secreta. Focado no que há de dissonante e contradito no lugar social e político ocupado por diversas das vanguardas no começo do século XX, Piglia sugere:

Assim, podemos considerar a vanguarda como uma resposta política própria, específica, ao liberalismo e aos procedimentos de construção do poder político e cultural nele implícitos, uma resposta às ideias de consenso e pacto como garantias do funcionamento social, de visibilidade do espaço público, de representação e maioria como formas de legitimidade. A vanguarda questionaria tais noções com sua política de intervenção localizada, com sua percepção conspiratória da lógica cultural e da produção do poder como guerra de posições. O modelo da sociedade é a batalha, não o pacto; é o estado de exceção, não a lei. A vanguarda se propõe a tomar de assalto os centros de controle cultural e alterar as hierarquias e modos de significação. Contra a falsa ilusão do acordo e do consenso, recorre a manobras de fraternidade e terror dos grupos em fusão, de que falava Sartre; contrapõe provocação à ordem, opõe seita à maioria, tem uma política decidida, a um só tempo escandalosa e hermética, contra o falso equilíbrio natural do mercado e da circulação de bens culturais.

A vanguarda artística se decifra claramente como prática antiliberal, como versão conspiratória da política e da arte, como complô que experimenta novas formas de sociabilidade, infiltrando-se nas instituições existentes, tendendo a destruí-las, e criar redes e formas alternativas. Antes de tudo opera um corte entre mundo cultural e democracia, os

quais apresenta como antagônicos. A democracia é uma superstição da estatística, dizia Borges, parafraseando as ações políticas paralelas de Macedonio Fernández. Obviamente, toda política da vanguarda tende a se opor ao gosto da maioria e ao saber submetido ao consenso. A vanguarda sempre coloca a necessidade de armar um complô para quebrar o cânone, para negar a tradição estabelecida e impor outra hierarquia e outros valores.⁷⁷

Nessa extensa citação, Piglia apresenta o complô – filho da heresia e irmão bastardo da utopia – como lugar no tempo presente mantido pela resistência tática e pelo dissenso, em que se vive em um sistema de projeção do futuro divergente em relação ao planejamento ideológico. Pode ser esta a marca do real mais profundamente infiltrada no pensamento utópico crítico durante a modernidade: um curto-circuito entre projeto e presente que não implica no habitar de uma ilha de harmonia, mas sim de uma rede submersa no tecido social, preparada para acolher e conformar um corpo de agentes que se pretende desviado da economia, da arte e da política consensualmente estabelecidas em seu tempo. Nesse sentido, a arte e o pensamento utópico aproximam-se de uma espécie de práxis política informada pela posição social contraditória que é também a sua condição de existência.

Do ponto de vista tático, esse é um aspecto que se intensifica no debate arquitetônico do pós-guerra, na medida em que a abrangência e ambição política dos CIAM – plataforma originalmente comprometida com a missão de sintetizar o conhecimento dos arquitetos modernos segundo uma agenda internacional voltada para a mediação com as estruturas de poder – passou por um processo de fragmentação e condução por grupos que cada vez mais assumiam a forma de complôs diminutos e dissonantes. Assim, iniciativas de grande visibilidade e transparência metodológica, como a célebre pesquisa da Frankfurter Küche e programas de ação eloquentes como a Carta de Atenas deram lugar a grupos majoritariamente formados por jovens arquitetos ainda sem projeção internacional e críticos ao risco de conformação tecnocrática da prática arquitetônica; em um processo que passa pela formação do Team 10, que se responsabilizou pela organização do CIAM X em Dubrovnik, Iugoslávia, o qual ficou conhecido sobretudo por ter sido a última das edições do congresso.

Da mesma forma, o Independent Group – formado em Londres pela reunião de arquitetos, artistas e críticos e considerado uma das principais referências tanto para a formação do

77. PIGLIA, 2009, p. 104.

Team 10 como para renovação do debate inglês acerca do ambiente urbano – possui uma narrativa marcada pela divergência com uma geração estabelecida como condutora das discussões realizadas no ICA de Londres e, na sequência, pela exclusão da geração mais nova de arquitetos que se espelhavam nas ideias divulgadas pelo Independent Group e, ainda assim, foram afastados de seu convívio direto⁷⁸. Poderia-se ainda adicionar a Internacional Situacionista, além dos grupos que constituem a sua árvore genealógica - o Letrismo, a Internacional Letrista, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, o Reflex, o Cobra.⁷⁹ São grupos cada vez mais restritos, até mesmo sectários em alguns momentos, e que, paralelamente, se vêm alijados dos principais veículos de comunicação.

Esse cenário se inverte, como veremos no Capítulo 3 desta dissertação, a partir da segunda metade da década de 1960, conforme o teor visionário dos debates desses grupos passa a ser visto como um campo de interesse de instituições de credibilidade e visibilidade internacional, como o MoMA e a Bienal de Veneza. Nesse momento, a tática do complô deixa de ser em si sustentável, exigindo um reposicionamento do teor crítico do pensamento arquitetônico.

6ª DADA ESTA VINCULAÇÃO COM DETERMINADAS POSIÇÕES SOCIAIS, A UTOPIA E A IDEOLOGIA SE IMBRICAM NECESSARIAMENTE. TODA UTOPIA SUPÕE OU TRAZ ENTRANHADA UMA IDEOLOGIA, EMBORA NEM TODA IDEOLOGIA MOTIVE OU GERE UMA UTOPIA.

A discussão da tese anterior já abordou um caso particular de imbricamento da ideologia com a utopia e suas implicações para o pensamento arquitetônico moderno. Cabe aqui, então, tratar essas noções em suas acepções mais amplas. Para Sánchez Vázquez, utopia e ideologia são balizas que oferecem visadas sobre a realidade, sejam elas verdadeiras ou falsas. Ambas são, também, marcadas pela posição social de seus portadores. Apesar de seu criticismo, a utopia não pode ser formulada sem embater-se com a ideologia de seu tempo e lugar: “não existe utopia pura, à margem da visão crítica e dos valores que a orientam, caso se aspire a realizar na alternativa social a realidade criticada.”⁸⁰.

É fundamental aqui entender ideologia como algo que não pode ser sempre associado à perversidade, pois seu conceito é de tal maneira amplo e inclusivo que pode dar conta inclusive

78. Sobre a formação do Independent Group, sua relação com o Team 10 (sobretudo através de Alison e Peter Smithson) e com a geração mais nova, notadamente o grupo Archigram, ver: MASSEY, 1995.

79. Para uma apresentação de cada um desses grupos, ver o Capítulo 2 desta dissertação.

80. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2001, p. 363.

de si mesmo. Essa inclusividade sem limites é conhecida como ‘paradoxo de Mannheim’, já que foi esse o autor que, ao desenvolver os entendimentos de ideologia formulados por Marx, acabou demonstrando o sentido ideológico do próprio conceito de ideologia. Paul Ricoeur debruçou-se sobre o tema, identificando antes de tudo o conceito de ideologia presente nos escritos do jovem Marx, nos quais ela aparece, em analogia com uma experiência física ou fisiológica, como imagem distorcida, por reversão, da realidade, a qual se dá pela inversão de vetores que relacionam o entendimento racional e a práxis: “separadas do processo da vida, do processo do trabalho comum, as ideias tendem a surgir como uma realidade autônoma”⁸¹. Daí o protesto à ideologia em favor de um “realismo da vida prática”, que antecede inclusive a defesa que Engels elaborará da metodologia científica como resistência à ideologia⁸². A fissura deste argumento está em que é impossível viver integralmente junto a parâmetros científicos e mesmo a obra de Marx não está isenta da inferência de sua subjetividade.

Desviar dessa fissura, que pode levar à inoperância de um paradoxo insuperável, implica então em considerar a operação integradora que também cabe à ideologia – suas “funções menos negativas”. Diz Ricoeur “Temos de integrar o conhecimento de ideologia como distorção num quadro que reconhece a estrutura simbólica da vida social. A menos que a vida social possua uma estrutura simbólica, não há maneira de entendermos como é que vivemos, fazemos coisas e projetamos estas atividades em ideias, não há modo de compreendermos como é que a realidade pode-se transformar numa ideia ou como é que a vida real pode produzir ilusões; tudo isto não passaria de simples acontecimentos místicos e incompreensíveis”⁸³. De forma que é possível recolocar o problema da relação entre ideologia e práxis não como uma alternativa (ou um ou outro), mas como um imbricamento inescapável nos processos culturais de formulação simbólica⁸⁴.

Este entendimento muito básico da ideologia permite também encarar a sexta tese de Sánchez Vázquez sem demonizar o processo de formulação do pensamento utópico. Falta porém identificar o ponto em que a função integradora da ideologia conecta-se com o conceito

81. RICOEUR, 1991, p. 71.

82. No limite, todos os postulados humanistas podem ser reconhecidos como ideológicos, na medida em que apostam na possibilidade de significação da realidade a partir do sujeito, ‘ilusão básica’ donde decorre a presença das ideias à práxis. (Op. Cit., p. 74).

83. Op. Cit., p. 75.

84. “O processo de distorção está encerrado numa função simbólica. Só pelo fato de a estrutura da vida social humana já ser simbólica é que pode ser distorcida”. e “A hipótese é pois que, onde existem seres humanos, não pode já subsistir um modo de existência não simbólico, e menos ainda um tipo de ação não-simbólica. A ação é imediatamente regida por padrões culturais que fornecem matrizes para a organização de processos sociais e psicológicos (...)” (Op. Cit., p. 78 e 81, respectivamente)

marxista de distorção e, em seguida, entender a relação da utopia com esse elo de ligação. Este está no problema da autoridade, dominação e poder, os quais, assim como toda ação que se dá em uma estrutura social, não podem justificar-se simplesmente pela racionalidade e nem tampouco apenas e tão somente por meio da força e do domínio. A hierarquização social pressupõe algum grau de consentimento e cooperação, conquistado e mantido através de legitimação simbólica, para a qual a ideologia possui um papel fundamental⁸⁵. Assim: “A ideologia ultrapassa a mera integração para atingir a distorção e a patologia ao tentar transpor a tensão entre pretensão de legitimidade e crença, mas fá-lo justificando o sistema de autoridade existente tal como ele é”⁸⁶.

Como quer Paul Ricoeur, a utopia pode ser entendida como um algures de onde se pode mirar o real. O decisivo aqui está em que o filósofo soube fazer convergir a função positiva da utopia justamente com a função perversa da ideologia, o que transforma o caráter aparentemente pejorativo da convivência entre ambas na qualidade que garante a relevância política do pensamento utópico⁸⁷. Ao introduzir variações imaginativas sobre os tópicos da sociedade, a utopia torna possível observar o sistema cultural em que se vive desde uma distância imensurável, desde o nenhures que, por definição, está além dos limites da autoridade dos sistemas de poder vigentes. Isso não exime o observador das dinâmicas de repressão e vigilância que atuam em seu tempo, mas dá a ele um ponto de referência de onde se pode medir o absurdo dos problemas de autoridade, poder e hierarquia que justificam, ideologicamente, essas mesmas dinâmicas. Seria assim possível dizer que a utopia alcança seus contornos mais dramáticos justamente quando diante de estados ideológicos que dependem de dispositivos de repressão ao pensamento crítico. Como diz Ricoeur, “Se toda a ideologia tende finalmente a legitimar um sistema de autoridade, não tenta toda a utopia, o momento “do outro”, debater-se com o problema do poder em si? (...) Não é a função da utopia expor o hiato de credibilidade em que todos os sistemas de autoridade excedem, como tentei dizer antes, tanto a nossa confiança neles como a nossa crença na sua legitimidade?”⁸⁸

O que ensina a história do século XX, tanto em seus governos ditatoriais quanto nos regimes fascistas que a marcaram, é que os dispositivos de afirmação ideológica de uma autoridade pode fechar de tal forma o cerco do pensamento crítico que o recurso da utopia torna-se, ele mesmo, quase ridículo. Tão ou mais rico em distopias e ficções científicas do que em utopias, o

85. Op. Cit., p. 83.

86. Op. Cit., p. 85

87. “Proponho pois que a utopia, tomada a este nível radical como função do nenhures na constituição da ação ou função simbólica, seja a contrapartida do nosso primeiro conceito de ideologia (como inversão da realidade)” (Ibidem, p. 89).

88. Op. Cit., p. 89.

século carrega um vasto repertório de obras cujo teor visionário identifica-se com o argumento lógico conhecido como *reductio ad absurdum* – a redução por absurdo. No campo da lógica formal, esse tipo de argumento é empregado para demonstrar que uma premissa deve ser verdadeira se todas as demais conduzirem a resultados inconsistentes, ou então que uma premissa é falsa se as consequências de sua aceitação forem insustentáveis, absurdas.

Nos modelos narrativos e nas produções literárias, a redução por absurdo possui funções análogas, desde que se tenha em conta que, em sua forma narrativa, o absurdo não apenas provoca desdém pelo que demonstra falso, mas também o torna fascinante. A produção pungente de um escritor como J. G. Ballard (1930 - 2009), autor de romances como “Crash” (1973), “High-Rise” (1975) e “The Atrocity Exhibition” (1969), demonstra que a redução por absurdo das premissas de desenvolvimento tecnológico, urbanístico e social das sociedades do pós-guerra europeu pode conduzir a cenários escatológicos, alienantes, violentos e, simultaneamente, eróticos, libertários e autênticos. Perversamente avesso à divisa lançada pelos Rolling Stones em 1968, “You can’t always get what you want” (Você não pode ter sempre o que quer), Ballard acompanha trajetórias limítrofes associadas ao que se pode ganhar quando se persegue toda e cada uma das pulsões alimentadas pelos mecanismos de propagação do desejo na sociedade de produção e consumo acelerado de automóveis, sexo, drogas e luxo imobiliário.

O refrão embutido nos romances de Ballard parece ser *you always get what you want* (Você sempre tem o que quer), enquanto o sujeito de suas narrativas realiza o lado mais desesperado, o demônio interior, do *homem do terno cinza* de Sloan Wilson (1920 - 2003), do *homem organização* de William Whyte (1917 - 1999), do *homem unidimensional* de Herbert Marcuse (1898 - 1979), do *homem alterodirigido* de David Riesman (1909 - 2002) ou do *nowhere man* da canção homônima dos Beatles. Essas são algumas das alcunhas criadas durante a década de 1960 por diversos pensadores e artistas que procuraram denominar uma figura social que, apesar de formada numa época de afluência e deslumbramento com a cultura e o consumo de massas, permanecia obscurecida pelo renovado aparato de controle social e afirmação da autoridade hierárquica de classes, assumindo então uma aparência genericamente asseada e não obstante opaca, ansiosa, desamparada e impotente.

É possível remeter as causas dessa ansiedade ao processo de modernização alavancado desde meados do século XIX, tal como sugerido pelas travessias literárias de Charles Baudelaire (1821 - 1867) por Paris: momento de acelerada transformação social associada a inovações técnicas no campo da comunicação de massa, da reprodutibilidade do objeto industrial, das relações de

trabalho e dos espaços de consumo, no qual a obra de arte e o artista não contam com os campos de ação que previamente lhes eram garantidos. Baudelaire encontrara um ponto contraditório e insustentável para assistir e participar desse processo: por um lado, diante da tradição acadêmica clássica, de valores atemporais absolutos, procurou descrever e valorizar o efêmero e o circunstancial da vida urbana de seu tempo e, por outro, frente a um ambiente acelerado e fugaz, evocou a permanência de uma porção eterna da beleza⁸⁹. Embora não seja o objeto deste texto, as vanguardas modernas podem ser discutidas como produto da contradição dialética desses termos.

Essa estratégia de Baudelaire, estratégia do artista moderno⁹⁰, ao mesmo tempo em que valoriza o transitório e o fugaz da metrópole moderna, manifesta uma nostalgia melancólica de “um presente imaculado, imóvel”⁹¹. Daí a possibilidade de resguardo do artista moderno da banalidade que o rodeia enquanto emula a postura observadora e descomprometida do *flâneur*: o indivíduo que circula na multidão sem misturar-se a ela e nem perder sua individualidade. É importante retomar um conceito com o qual Walter Benjamin discutiu o insustentável dessa estratégia, a fantasmagoria da *flânerie*:

(Para Benjamin), é fantasmagórico todo produto cultural que hesita um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante algum tempo a forma (...) da fantasmagoria: os métodos de construção modernos dão origem à fantasmagoria das galerias, a fotografia faz nascer a fantasmagoria dos panoramas, (...) o urbanismo de Haussman (...) se opõe à flânerie fantasmagórica⁹²

Benjamin entendia que a posição do artista junto ao *flâneur*, ainda que lhe garantisse um ponto de vista privilegiado das transformações sociais e dos tipos urbanos, não poderia permanecer isolada dos movimentos de massa por muito tempo. A ida do artista à galeria passaria a ser tanto uma atitude interessada quanto objeto de interesse: “como flâneur ele se dirige à feira;

89. Na argumentação de Baudelaire por uma definição do ‘belo’, apresenta o que chama de “teoria histórica e racional do belo”, em que este resulta de uma “dupla composição, ainda que a impressão que ele produz é uma só”, qual seja, a síntese de “um elemento eterno, invariável (...) e de um elemento relativo, circunstancial, que será (...) a época, a moda, a moral e a paixão.” BENJAMIN, 1993. p. 219.

90. “Apresenta-se, então, como moderno aquilo que proporciona expressão objetiva a uma atualidade do espírito do tempo que espontaneamente se renova (...) Todavia, enquanto aquilo que é meramente moda fica fora de moda quando se torna passado, a modernidade guarda um secreto vínculo com o clássico.” HABERMAS, p. 101.

91. HABERMAS, p. 102.

92. Nota de Jean Lacoste apud. BENJAMIN, Walter. “Charles Baudelaire; Um Lírico no Auge do Capitalismo”. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador”⁹³. O entendimento do artista como mercadoria seria o destino final de Baudelaire; o filósofo construiu o retrato de uma era capitalista corporificada em mercadorias, as quais, reunidas, constituem fantasmagorias de forma sempre cambiante (segundo o efêmero da moda e o desconcertante das novas tecnologias) e são consumidas pelas massas como a materialização de seus mais profundos desejos.

Após o final da segunda guerra constituiu-se um processo global de transformação produtiva e cultural. Tinha início o que o historiador de arte e arquitetura Reyner Banham chamou de *segunda era da máquina*, em que o advento da eletrônica simbolizava a criação de uma nova geração de objetos de consumo, uma fantasmagoria de escala mundial cujo ponto de irradiação era os Estados Unidos da América. Uma diferença entre este processo e o descrito acima é que o lugar por excelência da reunião dos objetos de consumo como fantasmagorias não era mais o espaço urbano capturado como espaço semi-público da galeria e da loja de departamento, mas o espaço privado das residências: o advento e rápida popularização dos equipamentos eletrônicos portáteis entre todas as classes sociais, acompanhado de intensa propaganda, trouxe para dentro dos lares a imagem de progresso, modernidade, velocidade e comunicabilidade própria da cultura de consumo em desenvolvimento.

Este processo de invasão do espaço privado pela tecnologia, através do qual “a produção em massa engloba o indivíduo no seu todo, mostrando ter deixado de estar confinada à fábrica”⁹⁴, foi abordado por Herbert Marcuse em seu livro “One Dimensional Man”, de 1964⁹⁵. Nesse texto, o filósofo descreve o que entende como uma nova etapa da sociedade capitalista, em que as transformações tecnológicas e a inclusão extensiva do proletariado como classe consumidora diluem as últimas barreiras entre espaço público e privado, imergindo o indivíduo em um conjunto homogêneo de referências que, do âmbito da política cultural ao da economia, trabalham por uma ideologia única - própria a uma sociedade *unidimensional*. Dessa convergência emergiram novos mecanismos de controle e de captura dos desejos individuais e da consciência de classe, “canalizando antagonismos de tal forma que os pudesse manipular. Material, assim como ideologicamente, as próprias classes entendidas como negação absoluta do sistema capitalista estavam agora mais integradas a ele”⁹⁶.

Perfeitamente integrado, o *homem unidimensional* vive em uma sociedade sem oposição

93. BENJAMIN, 1995. p. 30

94. BENJAMIN, 1995. p. 30

95. MARCUSE, 1964, p. 10.

96. Op. Cit., p. 140.

e, conseqüentemente, não percebe a distância entre suas necessidades essenciais e as necessidades de consumo criadas pelos “outros” e, mais do que isso, não percebe as possibilidades liberadoras que esse mesmo avanço técnico poderia propiciar à sociedade humana.

O homem unidimensional, no entanto, não existe verdadeiramente. Assim como o sujeito entregue às próprias pulsões dos romances de Ballard, trata-se de uma redução por absurdo frente aos impasses lançados pelos processos de modernização irrefreada e, cada vez mais, percebida como vertiginosa e, de acordo com os protocolos da tecnocracia, impossível de agarrar. As demonstrações por absurdo de Marcuse e Ballard são operações – uma teórica, outra literária – que visam transformar em imagem simultaneamente sedutora e repelente os pontos de máxima concentração dos sistemas de autoridade de seu tempo. Essas operações possuem ainda contrapartes que focam-se no espaço, e não no sujeito social, como epicentro da administração tecnocrática dos sistemas de autoridade: os projetos distópicos que emulam todo o mecanismo do pensamento utópico e, no entanto, projetam uma imagem ambivalente que propositalmente confunde o “princípio da esperança” da utopia⁹⁷ com uma “*reductio ad absurdum*”.

Esse é o caso de diversos dos projetos dos grupos italianos Archizoom Associati e Superstudio, os quais foram formados após os acontecimentos de maio de 1968 e iniciaram suas carreiras movidos por uma desconfiança acerca de toda soberania do gesto arquitetônico sobre os demais campos da vida social⁹⁸. Por absurdo, diversas de suas investigações projetuais procuravam identificar premissas presentes na relação do poder formal da arquitetura associado aos sistemas de autoridade vigentes e, então, experimentar sobre suas possíveis consequências em um futuro narrado como quase imediato.

7ª A UTOPIA SE MOVE SEMPRE ENTRE DOIS EXTREMOS, O IMPOSSÍVEL E O POSSÍVEL. O IMPOSSÍVEL NÃO DÁ IMPULSO À SUA REALIZAÇÃO; O POSSÍVEL, SIM. MAS NÃO SÓ SE ASSUME COMO NECESSÁRIO E REALIZÁVEL, MAS TAMBÉM COMO VALIOSO E DESEJÁVEL.

A última das teses de Sánchez Vázquez enfrenta ainda mais uma vez o estereótipo popular do pensamento utópico, tão fértil para os que desejam descreditá-la. Se é de praxe qualificar a utopia pelo que tem de impossível, o filósofo hispano-mexicano afirma que seu motor não reside aí,

97. De meados da década de 1950 em diante, Ernst Bloch popularizou o seu entendimento do “princípio da esperança”, o qual amplia o escopo do pensamento utópico, fazendo-o coincidir com toda a capacidade de expectativa de melhora das condições de vida da humanidade. Ver: BLOCH, Ernst, “The Principle of Hope”, 1954-9. In: NOBLE, 2009, pp. 42-5.

98. Ver Capítulo 3.

mas no que ela tem de possível. Parafraseando as teses anteriores, seria possível dizer: Toda utopia possui algo de impossível, embora nem tudo que é impossível motive ou gere uma utopia.

Uma preocupação análoga parece ter motivado o sociólogo Henri Lefebvre (1901-1991) a cunhar o neologismo “utopia experimental” no princípio dos anos 1960⁹⁹. Esta deveria se manter atualizada e conectada com as possibilidades reais através da “transdução”, outro neologismo: a constante prova da utopia através de experiências modelo e testes parciais, rigorosamente analisados em suas premissas e resultados a fim de serem incorporados como parâmetros para revisão da utopia inicial. Tal metodologia foi sugerida por Lefebvre visando evitar que o pensamento utópico se perdesse em conjecturas e detalhamentos sem fim. Olhar apenas para si mesma, tornaria a utopia irrelevante em relação ao presente, enquanto o recurso da “transdução” poderia reativar o pensamento utópico como alternativa experimental aos modelos tecnocráticos então revestidos de uma aura de objetividade neutra.

Na argumentação de Lefebvre, entretanto, ressaltam limitações. Primeiro, porque a adjetivação da utopia como “experimental” seria redundante não fosse pelo contexto histórico de onde ele fala. Depois, porque a definição de uma metodologia una e tão colada em testes imediatamente direcionados a problemas concretos parece anular parte da qualidade do pensamento utópico, restringir sua capacidade de fornecer planos e visadas alternativas, de fato subversivas em relação ao sistema vigente¹⁰⁰.

Com outra abordagem, pode-se demonstrar que a capacidade do pensamento utópico manter-se junto à pulsão por um objetivo realizável e também desejável transborda o requadro estreito de uma metodologia. Caminhando para a conclusão deste capítulo e visando antes desestabilizar o que foi já dito do que instigar uma hiper-coerência entre as teses apresentadas, interessa lançar outra hipótese sobre a função da utopia e sua operação em relação ao tempo presente.

Para tanto, convém retomar a noção de *complô* apresentada no debate da quinta tese de Sánchez Vázquez, a fim de identificar a temporalidade específica em que se lançam os utopistas e que os mantém, no presente, juntos a um futuro esperado. As teorias sobre o *complô* e as vanguardas de Ricardo Piglia convergem com uma passagem do artigo de Boris Groys (1947)

99. LEFEBVRE, 1961 e LEFEBVRE, 1967, In: OCKMAN, 20

100. Sua metodologia aproxima-se tanto do método empírico comum à ciência positivista que ele acaba sendo bastante simpático, apesar das críticas que levanta, ao trabalho dos técnicos responsáveis pelo plano de uma nova cidade na Suíça (LEFEBVRE, 1961); sua simpatia pelos relatórios tecnocráticos e especializados presentes no relatório “Die neue Stadt, eine Studie für das Fürttal” foi duramente criticada pelo Situcionistas, ainda em 1961 (INTERNATIONALE SITUATIONISTE, 1961 in: McDONOUGH, 2010).

acerca da “solidão do projeto”: “As linguagens da vanguarda podem ter sido concebidas com uma aplicação universal em mente, como a promessa de um futuro comum para todos e para cada um; mas, ao longo de seu próprio tempo, levaram ao (auto-)isolamento comunicativo de seus defensores — deixando-os claramente marcados para todos verem”¹⁰¹.

O curioso na argumentação de Groys é que ele identifica essa dinâmica de isolamento e exposição como uma condição geral da “vida no projeto”, quer dizer, como decorrência direta do engajamento em um projeto futuro. Tal engajamento implica na desobrigação e alienação do indivíduo ou grupo de uma parcela das obrigações e relações comunicacionais de seu tempo e lugar, permitindo-o que atue numa temporalidade e segundo um horizonte de possibilidades divergente da temporalidade e das possibilidades vigentes na sociedade em que vive. Como efeito colateral, essa dinâmica suspende temporariamente os resultados da dedicação a um projeto:

Cada projeto é acima de tudo a declaração de um outro, novo futuro que presume-se acontecerá uma vez que o projeto seja realizado. Mas para induzir tal futuro uma pessoa precisa de um período de afastamento ou ausência para si, com o qual o projeto transfere seu agente para um estado paralelo de tempo heterogêneo. Esse outro quadro temporal, por sua vez, está desatrelado do tempo experimentado pela sociedade — ele está dessincronizado. A vida da sociedade segue adiante de forma independente; o curso normal das coisas permanece inalterado¹⁰².

No entanto, a expectativa de quem vive, através do projeto, exilado no futuro que seu projeto estabelece é que “o curso geral das coisas será modificado e toda a humanidade será levada a um futuro diferente; exatamente o futuro que de fato esse projeto aspirava e pretendia alcançar. Em outras palavras, à primeira vista cada projeto aparentaria prosperar somente na esperança da sua ressincronização com o fluxo geral das coisas. O projeto é considerado um sucesso se essa ressincronização é capaz de dirigir o fluxo das coisas na direção desejada. E ele é julgado um fracasso se o fluxo das coisas permanece inalterado pela sua execução. No entanto, tanto o sucesso quanto o fracasso do projeto tem algo em comum: ambos os resultados marcam o seu fim, e ambos levam à ressincronização do estado de tempo paralelo do projeto com o do fluxo geral das coisas. E em ambos os casos essa ressincronização habitualmente causa desconforto, levando até a uma certa depressão. Não importa se o projeto termina em sucesso ou

101. GROYS, 2009.

102. Idem.

fracasso. Em ambos os casos a angústia que se sente é a da perda dessa existência em um tempo paralelo, o abandono de uma vida além do fluxo geral das coisas”¹⁰³.

Talvez esta seja a melhor descrição levantada por esta pesquisa do lugar e tempo que ocupam os utopistas enquanto elaboram e lutam por seus projetos. Está aí sintetizada a força e o risco carregados pelo desejo de estar junto de uma possibilidade futura e, também, o desconforto inerente ao olhar retrospectivo que direciona-se aos projetos utópicos que já conheceram seu fim. Esse desconforto se intensificou na década dos *extended sixties*, uma vez que a expectativa de revolução do presente pelo futuro deixou de ser uma exclusividade de utopistas e revolucionários, generalizando-se através de um processo midiático, cultural, acadêmico e político. É notável a profusão de trabalhos de futurologia produzidos nesses anos, assim como o interesse pelas novas teorias reunidas pela cibernética e pela teoria dos sistemas. Dentre os escritos advindos da teoria da arte, arquitetura, história, política, linguística e sociologia, aqueles de Norbert Wiener (1894 - 1964), Jacques Ellul (1912 - 1994), Marshall McLuhan (1911 - 1980), Theodore Roszak (1933 - 2011), Lawrence Wiener (1942), Reyner Banham, Herbert Marcuse e Pierre Restany (1930 - 2003) exemplificam atitudes diversas que têm em comum a projeção a partir das transformações tecnológicas de um horizonte de precipitação revolucionária do futuro sobre o presente. Dentre os mais célebres projetos arquitetônicos associados a essa atitude estão formulações realizadas pelo Archigram Group¹⁰⁴ entre 1961 e 1974. Desenvolvidos pelo grupo, projetos como a Plug-in City (1962-4), o Cushicle (1966-7), a Instant City (1968-70), e Bottery / L.A.W.u.N. (Locally Available World unseen Network) (1969) constituem uma série de respostas à agenda do desenvolvimento tecnológico iminente e de sua antecipação através da visualidade e funcionamento dos elementos arquitetônicos e do panorama da urbanização¹⁰⁵.

103. Ibidem.

104. Archigram foi um grupo formado pela reunião de dois trios de jovens arquitetos ingleses – os recém-formados, David Greene (1937), Peter Cook (1936) e Michael Webb (1937), e os mais experientes Warren Chalk (1927-1987), Ron Herron (1930- 1994) e Dennis Crompton (1935) – cuja produção se organizou em torno de uma publicação informal e independente homônima entre 1961 e 1974.

105. Estimulado por palavras de ordem herdadas dos manifestos futuristas e comprometido por organizar um novo léxico de variáveis constituintes para pensar a vida nas cidades, o Archigram seguia na esteira dos arquitetos do Team 10 que, em meados da década de 1950, procuraram inserir na pauta da arquitetura e urbanismo termos alheios ao cânone do urbanismo moderno condensado pela Carta de Atenas, defendendo parâmetros como as noções de habitat, associação, identidade e padrão de crescimento. Da mesma forma, por desenvolver suas ideias na forma de uma exposição tomada por uma compilação de fotos, textos, imagens, sons, luzes e projeções, os jovens do Archigram seguiam a trilha dos artistas, pensadores e arquitetos do chamado Independent Group, que vinha desenvolvendo no próprio espaço do ICA uma série de exposições que se valiam de inúmeras mídias como elementos espaciais de ensaios especulativos sobre o que poderiam ser os novos caminhos da cultura, arte e ciência na Europa pós-guerra, transformando colagens de imagens e referências em ambientes imersivos e polifônicos.

15. Peter Cook (Archigram), *Plug-In City*, 1964. DEYOUNG, 2002, p. 50.

16-21. Michel Webb (Archigram), Cushicle, 1966-7. COOK, 1972, pp. 64-5

Habitáculos na forma de cápsulas descartáveis após alguns anos; híbridos entre vestimenta, módulo de vida, veículo de transporte pessoal e cápsula de controle ambiental; estruturas urbanas adaptáveis e dotadas de peças intercambiáveis, redes de infraestrutura distribuídas e geridas por sistemas de informação e dispositivos cibernéticos; fragmentos da vida cosmopolita concentrados em dispositivos móveis e paisagens aparentemente naturais equipadas com discretos recursos midiáticos e de controle das condições ambientais – esses são alguns dos recursos mobilizados pelas tentativas do Archigram de dar forma aos mecanismos que deveriam acelerar a implementação de uma imagem futura em grande parte congruente com as projeções mais brilhantes da “aldeia global” prenunciada pelo teórico canadense Marshall McLuhan.

Entretanto, essa atitude visionária de adesão incondicional a aceleração rumo ao futuro não representa a única interface possível com o sentido de isolamento do presente que se insinua como efeito colateral desse mesmo processo¹⁰⁶. Em “Chronophobia: Time in the art of the sixties” (2004), a pesquisadora Pamela M. Lee alude ao processo de apreensão acerca da aceleração temporal, o qual oscila entre o envolvimento sensual – que poderia ser chamado de cronofilia – e a hesitação ansiosa – a cronofobia a que alude o título do livro¹⁰⁷.

Lee delinea a pulsão futuróloga dos anos 1960 em seu compromisso com a crença na infinitude do desenvolvimento tecnológico e organizacional. Demonstra como esses dois polos convergiram e passaram a se retroalimentar na história da modernidade e como, no contexto do pós-guerra, da corrida espacial e do advento da “Era da Informação”, criaram uma reciprocidade que, no desenrolar de uma década que parece ainda não ter se encerrado, levou a um curto-circuito. Ao invés de aproximar-se do estágio utópico de um “futuro sem futuro” – ou seja, um estado revolucionado que encerra a dialética da história por sua harmonia inquebrável – a futurologia tecnológica levou, segundo a autora, a um presente sequestrado pelo seu futuro inovador, este por sua vez destinado à obsolescência imediata e à substituição pela próxima novidade. Assim, por depender de forma tão patente do potencial de ruptura da inovação tecnológica, o projeto utópico moderno vê sua revolução destinada à realização, mas também ao esquecimento: um ciclo em que a revolução deixa de ser um processo de emancipação definitiva

106. Nem mesmo a produção do Archigram, marcada pelas cores vibrantes de suas colagens e referências às histórias em quadrinhos pode ser reduzida à integração que enfatiza, uma vez que sua adesão aparece em muitos casos orientada em direção a um horizonte de desierarquização social e espacial que representa a contra-imagem da sociedade unidimensional diagnosticada por Marcuse.

107. LEE, 2004.

para tornar-se um protocolo contínuo e infinitamente repetível¹⁰⁸. É possível identificar a natureza dessa armadilha – que arremessa a sociedade na solidão do projeto e veta sua possibilidade de retorno ao presente – a um conceito elaborado por Hegel (um dos suspeitos prováveis em toda discussão sobre o caráter teleológico da história e da historiografia). Em sua “*The Encyclopaedia Logic*”, diz Lee:

...Hegel definiu a má infinitude. No primeiro volume de seu tratado, ele submeteu os procedimentos da lógica ao seu método dialético. A seção sobre qualidade avisa sobre um momento dentro do pensamento crítico que pode sucumbir à repetição infinita. Algo se torna um outro, mas o outro é em si um algo, ele escreveu, então ele também se torna um outro, e assim por diante ad infinitum. Essa infinitude é espúria ou má infinitude pois não é nada além da negação do finito, mas o finito retorna da mesma forma, sem estar mais sublimado. Em outras palavras, essa infinitude expressa apenas a condição de que o finito deveria ser sublimado. Esse progresso ad infinitum não vai além da expressão da contradição carregada pelo finito, quer dizer, que ele é tanto uma coisa quanto o seu outro, e (esse progresso) é a continuação perpétua da alternância entre essas determinação, uma levando à outra¹⁰⁹.

Essa condição espúria, má, constitui o “pesadelo da dialética”, e sua associação com a ansiedade de toda uma época lança uma perspectiva sombria sobre o seu presente e, também, sobre suas possibilidades de alcançar verdadeiramente o futuro. Ainda mais atordoante é a maneira como eventos e iniciativas que pareceriam antagônicos convergiram para a constituição desse cenário. É por sua convergência indesejada com iniciativas extremamente conservadoras em torno da conformação dessa má infinitude, que o pensamento utópico e contra cultural enfrenta suas mais duras críticas. Entretanto, ambos os objetos de estudo desta dissertação, a *New Babylon* e a *Supersuperfície*, relacionam-se de forma maliciosa com o curto-circuito histórico que caracteriza os anos 1960. Tratam-se de projetos que subvertem a uchronia da utopia, seu futuro sem futuro, ao caracterizarem a temporalidade da vida em seus espaços como um estado de revolução permanente. Como se verá nos próximos capítulos, a *New Babylon* não possui uma forma definida porque está completamente disponível para o rearranjo constante do espaço em

108. Op. Cit. P. 265.

109. Op. Cit. pp. 276-7.

22. Jean Tinguely, *Homage to New York*, 1960. LEE, 2006, p. 136.

23. Andy Warhol, *ampliação de frame de Empire*, 1964. LEE, 2006, p. 282.

24. On Kawara, *da Today Series*, New York, August 22, 1994. LEE, 2006, p. 294.

consonância com o jogo permanente de seus habitantes; assim como a Supersuperfície assume a mais abstrata e seriada das formas – a grelha ortogonal isotrópica – como metáfora de uma completa vitória do homem sobre o que há de circunstancial e heterogêneo no espaço, o que levaria à revolução instantânea da vida a cada deslocamento.

Sem poder derrotar o princípio emergente da má infinitude, esses projetos a carregam para dentro do próprio pensamento utópico. Sem eliminar a solidão do projeto de um futuro outro, essas visões preveem a generalização dessa condição para toda a sociedade, dando ao espaço a vocação de abrigar e ratificar instantaneamente as consequências imediatas dos seus desejos. Ao invés de procurar ancorar o futuro de volta ao presente valendo-se da força, a New Babylon e a Supersuperfície assumem o presente como lugar grávido do futuro, sendo vivido de forma ainda mais intensa por seu comprometimento com a tarefa de construir o próprio tempo.

De forma inesperada, esses projetos instauram o estado utópico de uma vivência no tempo do projeto que não supõe solidão e descolamento, mas sim um profundo estado de comunhão propiciado pelo compartilhamento coletivo de um mesmo futuro que cai, como chuva pesada, sobre os ombros do presente.

Resta observar atentamente os recursos mobilizados por cada um dos projetos para alcançar essa intrincada concepção do tempo. Para a New Babylon, esse princípio foi enunciado como um horizonte emancipador, enquanto para a Supersuperfície como uma redução por absurdo da ideologia de seu tempo.

25. Constant, Labyrinthisch interieur (Interior labiríntico, New Babylon). WIGLEY, 1998, p. 130.

26. Superstudio, móveis Misura, 1970. LANG, 2003, p. 64

CAPÍTULO 2:

NEW BABYLON - CONSTANT NIEUWENHUIS E INTERNACIONAL SITUACIONISTA

"The true secret of happiness lies in taking a genuine interest in all the details of daily life in elevating them by art" William Morris, The Aims of Art, 1877¹

Conhecer a New Babylon começa sempre por deparar-se com alguma imagem ou informação marginal, um texto breve, um curta-metragem, uma maquete - algo que, bem ou mal, sintetize um estágio da elaboração desse projeto que transformou-se ao longo de duas décadas e recebeu contribuições diretas e indiretas de fontes extremamente diversas. Não há imagem, esquema ou texto definitivo, pois não há ponto de chegada - trata-se de um projeto que sustenta a inconclusão em todas as suas facetas, da diretriz de sua estrutura manipulável pelos usuários até a afirmação de que protótipos ou experimentos em trechos de cidades só seriam possíveis se vinculados a contextos de efetiva revolução social. Delineada pela soma de seus fragmentos, a imagem da New Babylon é o reflexo labiríntico de uma cidade que almeja ser lugar de constante reinvenção do cotidiano por indivíduos que cruzam e fabricam, eles mesmos, um labirinto em constante redefinição. Cidade de expansão ilimitada, baseada na hipótese de desenvolvimento dos meios de produção automatizados até a situação limite em que o homem estaria completamente liberado do trabalho e das atividades produtivas, o projeto da New Babylon nunca foi construído e nem mesmo finalizado, pois para isso seria necessária uma mudança integral do papel social e econômico do espaço urbano. Para torná-lo possível, o fenômeno da urbanização deveria alcançar um estado de retroalimentação positiva, sustentada por uma infraestrutura consolidada e não submetida à demanda de renovação e crescimento constante dos meios produtivos.

Enquanto o futuro não chegava, esse projeto, concebido pouco após a formação da Internacional Situacionista em 1957, foi mantido em aberto por quase duas décadas pelo artista holandês Constant Nieuwenhuis, que investiu nele seu tempo, energia e imagem pública. Diligente, Constant produziu dezenas de maquetes, textos e desenhos da New Babylon - que somavam-se a pinturas e palestras públicas - na tarefa de oferecer um relance de uma urbanidade orientada para o jogo permanente e na missão de argumentar sobre as razões que tornavam

1. In: NOBLE, 2009, p. 20.

essa uma oposição necessária como via de superação da cidade industrial moderna. De forma concomitante, Constant também avançava, ainda que um tanto relutante por não pretender formalizar demais um projeto baseado na mudança, no detalhamento das estruturas móveis e autoportantes responsáveis por corporificar um ambiente urbano plenamente disponível ao rearranjo contínuo por seus habitantes.

Em 1960, Constant iniciou a preparação de um grande manuscrito de três partes que deveria sintetizar seus argumentos e definições sobre a New Babylon. Com a alcunha de *Skizze zu einer Kultur* (Esboço para uma cultura, 1960-5), esse material nunca foi publicado e encontra-se parcialmente organizado em seus arquivos em Haia, Holanda. Mesmo que tivesse sido editado e estivesse amplamente disponível, *Skizze zu einer Kultur* provavelmente falharia em assumir o papel de formalização acabada do projeto da New Babylon - pois se é fato que foram os argumentos e definições de Constant que deram sobrevida a esse projeto, também é verdade que a conformação da New Babylon extrapola as suas próprias ideias, por incluir um conjunto mais vasto de reflexões e elaborações coletivas gestadas em torno do momento de formação da Internacional Situacionista. É preciso, por isso, aproximar-se desse projeto não por seu ponto de chegada, mas pelas ideias que o embasam, que podem ser rastreadas seguindo o curso dos principais personagens que convergiram para o grupo de neovanguarda que funcionou como seu catalisador.

A FORMAÇÃO DA INTERNACIONAL SITUACIONISTA: INTERNACIONAL LETRISTA, GRUPO COBRA, MOVIMENTO INTERNACIONAL POR UMA BAUHAUS IMAGINISTA E A CRÍTICA ÀS VANGUARDAS

A reunião da Internacional Situacionista (I.S.), na qual o próprio Constant estava envolvido e em cujos textos e periódicos encontram-se muitas das bases para a formulação da New Babylon, implicou no cruzamento de linhas de pesquisa e crítica arquitetônico-urbanísticas de matrizes surpreendentemente diversas. Seu advento data de 28 de Julho de 1957, quando foram unificados os grupos da Internacional Letrista (I.L.) e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI), além da não existente Associação Psicogeográfica de Londres². Estiveram presentes na conferência de unificação realizada em Cosio d'Arroscia, na Itália, os franceses Guy Debord e Michèle Bernstein (1932) representando a I.L.; o dinamarquês Asger Jorn (1914 – 1973) e os italianos Giuseppe Pinot-Gallizio (1902 – 1964), Walter Olmo, Piero

2. HOME, 2005, pp. 52-3. A Associação Psicogeográfica de Londres foi ficticiamente criada durante a conferência que ratificou a formação da Internacional Situacionista, tendo como único membro Ralph Rumney, talvez a fim de fortalecer a alcunha internacional do grupo.

27. Constant, colagem Fragment sectoren keten (Fragmento de cadeia de setores, New Babylon). WIGLEY, 1998, p. 196-7.

Simondo (1928) e Elena Verrone representando o MIBI; e o britânico Ralph Rumney (1934 – 2002), que tivera contato com os dois grupos e assinava em nome da Associação Psicogeográfica.

Tal reunião foi viabilizada após uma troca de correspondências entre Guy Debord e Asger Jorn, fundadores da I.L. e do MIBI, respectivamente, a qual teria sido iniciada após Constant, colaborador constante de Jorn, ter apresentado a ele um exemplar do periódico letrista *Potlatch*. Em decorrência dessa interlocução, a I.L. já havia enviado uma representação ao Congresso de Alba, organizado pelo MIBI em Setembro de 1956. Ali, o letrista Gil J. Wolman (1929 – 1995) leu um texto de Debord em resposta ao mote de articulação entre movimentos de vanguarda em torno de uma organização unificada³. O texto aclamava as “possibilidades superiores de ação sobre o mundo” abertas para a arte no momento. Sublinhava também a importância de uma arte contrária ao desejo burguês de fragmentação e ao isolamento do objeto artístico, defendendo operações de síntese voltadas à “construção integral do entorno, de um estilo de vida”. Para tanto, designava um papel central à disputa pelo papel simbólico das cidades como metáfora concreta de uma estrutura social e clamava pela fundação de um urbanismo verdadeiramente moderno⁴, o Urbanismo Unitário:

“Nós sabemos que as formas materiais das sociedades, a estrutura das cidades, expressão a ordem de interesses peculiar a essas sociedades. E se os templos foram, mais até do que as leis escritas, os meios para expressar a representação do mundo que uma determinada comunidade histórica foi capaz de formar, resta construir monumentos que expressem, com o nosso ateísmo, os novos valores de uma nova maneira de viver cujo triunfo seja garantido. (...) Um Urbanismo Unitário – a síntese, apropriando artes e tecnologias, que estamos exigindo – deve ser construído alinhado a novos valores de vida, esse é desde o momento uma questão a ser adotada e espalhada”⁵.

Essas bases foram aceitas e incorporadas à ata do congresso, tendo sido promovidas por uma exposição realizada em Turim em dezembro do mesmo ano, com trabalhos de Constant, Guy Debord, Jacques Fillon, Giuseppe Pinot Gallizio, Franco Garelli, Asger Jorn, Walter Olmo, Piero Simondo e Sandro Cherchi (1911 – 1998). Elas permanecem também na fundação da Internacional Situacionista, em que a hipótese de construção geral de um modo de vida passa

3. DEBORD, Guy, “Statement by Lettrist International delegate to the Alba Congress”, In: McDONOUGH, 2009, pp. 90-2.

4. Ao contrário do urbanismo moderno representado por Le Corbusier, que teria transformado “o seu trabalho em uma ilustração e um poderoso meio de ação para as piores forças opressivas”.

5. Op. Cit. p. 91.

28. Fotografia da Primo Congresso degli Artisti Liberi, em Alba, Setembro de 1956.

Da esquerda para a direita: não identificado, Gil J. Wolman, Asger Jorn, Constant, Elena Verrone, Giuseppe Pinot Gallizio, Ettore Sottsass. SCHAIK, 2005, p. 55.

29. Ralph Rumney, fotografia tirada em Cosio d'Arroscia, Julho de 1957.

Retrato de Michèle Bernstein. WARK, 2008, p. 52.

30. Ralph Rumney, fotografia tirada em Cosio d'Arroscia, Julho de 1957.

Retrato de Guy Debord. WARK, 2008, p. 52.

a figurar associada à noção de Situação. O documento “Toward a Situationist International”⁶, produzido por Debord para a ocasião, principia por colocar a construção de situações – “a construção concreta de cenas temporárias da vida e sua transformação em uma natureza passional mais elevada” – como objetivo central do movimento, através de um Urbanismo Unitário que concatene as artes e as técnicas como meios para “a composição integral do ambiente”⁷.

Ao longo do texto, são enumerados os recursos que poderiam colaborar para uma realização tão ambiciosa. Primeiro, a ampliação do campo de interesse do urbanismo de forma a incorporar elementos de controle ambiental, como: a acústica e a distribuição de diferentes variedades de comidas e bebidas. Depois, a distinção dos trechos da cidade como diferentes setores de qualidades ambientais e comportamentais distintas. O foco em uma escala mais ampla do que a da casa familiar, a escala do complexo arquitetônico (“que é a união de todos os fatores de condicionamento de um ambiente ou uma sequência de ambientes colidindo na escala da situação construída”⁸). E por último, a definição da liberdade arquitetônica como manipulação autônoma de seus elementos pelos usuários e não pela liberalidade da composição pictórica na definição de sua morfologia por um arquiteto maneirista. Todos esses parâmetros são relevantes para a formulação da New Babylon, assim como o itinerário crítico que levou aos grupos implicados na formação da I.S. a aderirem a esse programa.

Seja por afirmação, seja por negação, muitos dos caminhos legados ao pós-guerra pela arte e pela arquitetura moderna estão referenciados criticamente pelas trajetórias que convergiram na formação da I.S.. A começar pelos periódicos da I.L., que já haviam publicado diversos artigos de ataque ao urbanismo moderno em sua faceta reformista, ou seja, aquela que refletia a posição ideológica de Le Corbusier (“Arquitetura ou revolução. É possível evitar a revolução”) e que tomava corpo com o crescente aparelho estatal de Planejamento Urbano no contexto de reconstrução e ampliação das cidades europeias.

Na própria história da I.L. essa crítica resulta de um processo conturbado. A I.L. foi formada como uma célula dissidente do Movimento Letrista, em 1952, o qual por sua vez foi fundado em Paris em 1946 pelos poetas Isidore Isou (1925 – 2007) e Gabriel Pomerand (1926 – 1972). O movimento original resiste a definições sintéticas por, segundo a descrição de Stewart Home, estar profundamente vinculado ao espírito polemista e egocêntrico de

6. In: McDONOUGH, 2004, pp. 94-99.

7. Op. Cit. p. 94.

8. Op. Cit. p. 95.

Isou, cujas principais premissas consistiam na desconstrução dos elementos que compõem a poesia e outras linguagens até suas mínimas partículas, que poderiam então ser integradas em uma arte única e liberada de toda convenção clássica. Esse programa iconoclástico era alimentado pela afirmação de Isou de que o “Surrealismo morreu”. Para Home, “Isou e o Movimento Letrista foram o primeiro grupo a fazer essa importante ruptura (com o Surrealismo), e foi através dessa brecha que outras heresias de vanguarda puderam romper com a influência maligna e ditatorial de Breton”⁹.

Entre 1950 e 1951, o grupo de Isou recebeu uma leva de jovens que incluía Wolman e Debord. Já em 1952, eles constituíram o núcleo da dissidência do Movimento Letrista que se nomeou como Internacional Letrista, apesar de estar majoritariamente baseada em Paris. A alcunha Internacional respondia ao desejo de radicalização da crítica à vanguarda surrealista, buscando extravasar o escopo da prática artística através da alusão às famosas Internacionais Comunistas. Politicamente, o grupo alinhava-se ao conteúdo utópico do marxismo da Crítica da Ideologia Alemã¹⁰, manifestamente no que tange à crítica ao trabalho artístico especializado e à manutenção da obra de arte como produto de exceção disponível ao consumo burguês. Como práxis, esse objetivo refletia-se na recusa ao trabalho e à profissionalização (“Ne travaillez jamais”) e, como pesquisa, desdobrava-se no interesse pelo espaço urbano como cenário de reinvenção criativa da vida cotidiana liberada de valores recebidos de funcionalidade, moralidade e hierarquia social. Na evocativa descrição de McKenzie Wark (1973), a Internacional Letrista pode ser vista como:

Alguns aventureiros que encontraram-se naquele quarteirão perdido de Paris, o melhor labirinto para aprisionar os errantes. Ali eles encontraram, em suas peregrinações, os presságios do declínio e queda desse mundo. Entre essa micro-sociedade provisional estavam aqueles que você poderia definir apenas pelo que eles não eram. Desertores, crianças perdidas e as

9. Home, 2005, p. 28. O uso do adjetivo “maligno” acerca do controle de Breton sobre o núcleo surrealista pode ser exagerada, mas existe uma ampla variedade de autores que questionam a autenticidade dos jargões revolucionários dos manifestos surrealistas elaborados pelo poeta francês, assim como as verdadeiras motivações de seu controle autoritário sobre quem deveria ser aceito ou excluído em seu círculo. Dentre as dissidências à condução do surrealismo por Breton, destaca-se a de Bataille, que sempre atou pelas suas bordas, organizando suas próprias plataformas de fala, como a revista *Documents*, de onde atacava duramente as pretensões humanistas de Breton, que, para ele, criticava a ideologia da sociedade burguesa enquanto mantinha-se apegado a sua condição intelectual superior, sobrevoando a realidade em um voo de águia, sem se deixar macular pela sujeira e ruído do proletariado. Segundo Bataille, Breton sofria do que chamava de “complexo de Ícaro”, uma espécie de desejo de morte que se constrói pela crítica idealista da sociedade, pela ambição de fazer ruir os valores absolutos de uma época com o peso de novos valores ainda mais formalizados e fechados (ver: Hollier, 1989).

10. ver Capítulo 1 desta dissertação.

garotas que fugiram de casa e do reformatório. Todos profissionais – de nenhuma profissão. O que começa mal pode, por sorte, nunca melhorar.

Os poetas modernos os levaram até lá. Eles eram os pouco felizardos que sentiram que era necessário implantar o programa da poesia na realidade. Não poderia haver mais poesia ou arte. Eles tinham que encontrar algo melhor. Aqui a revolta declarou-se independente de qualquer causa em particular. Eles dedicaram-se a um questionamento sistemático de todas as diversões e trabalhos da sociedade, uma crítica total de sua ideia de felicidade, expressa em seus atos. Eles estavam em guerra com todo o mundo, mas de coração leve. Sua tarefa era a inatividade prodigiosa. As únicas causas que eles apoiavam eram aquelas que eles tinham de definir para si mesmos¹¹.

Wark enfatiza em seu estudo sobre a recuperação da Internacional Situacionista a maneira como a I.L. – especialmente Debord e sua companheira Michèle Bernstein – procurou uma coerência entre discurso e modo de vida, refletida na já mencionada recusa ao trabalho assalariado e também na boemia irreduzível, descrente nas instituições da família e do matrimônio monogâmico e dedicada a experimentar uma nova moralidade¹². Paralelamente, a I.L. edificou uma plataforma discursiva na forma de um periódico chamado *Potlatch*¹³, que operava como um canal de crítica e defesa das premissas ideológicas do grupo e também de reunião de ensaios e manifestos de divulgação de seus dispositivos de experimentação criativa.

Artigos como “Prochaine Planète” (Próximo Planeta)¹⁴, “Les gratte-ciel par la racine” (Os arranha-céus pelas raízes)¹⁵ e “L’architecture et le jeu” (A arquitetura e o jogo)¹⁶ apresentam

11. WARK, 2008, p. 7.

12. Wark entende que os dois romances de Michèle Bernstein (*Tous les chevaux du roi*, 1960 e *La Nuit*, 1961) oferecem um retrato relacionado à maneira como a boemia pôde torna-se parte de um programa de crítica e ataque à sociedade estabelecida, feito com relações com parte da agenda da juventude existencialista europeia.

13. N° 1 (22 de Junho de 1954) ao n° 21 (30 de Junho de 1955) com o subtítulo *Bulletin d’information du Groupe français de l’Internationale lettriste*; n° 22 (9 de Setembro de 1955) ao n° 29 (5 de Novembro de 1957) com o subtítulo *Bulletin d’information de l’Internationale lettriste*. Publicado semanalmente nas primeiras 12 edições, então mensalmente até o número 25, do número 26 em diante publicado irregularmente.

14. Sem atribuição, In: *Potlatch* n. 4 (13 de Julho de 1954).

15. *Internacional Lettrista*, In: *Potlatch* n. 5 (20 de Julho de 1954).

16. DEBORD, Guy, In: *Potlatch* n. 20 (30 de Maio de 1955).

31. Fotografia de pichação de 1953 na Rue de Seine, atribuído a Guy Debord. Publicado em Internationale Situationniste n.8, Janeiro de 1963.

uma disputa polarizada entre, de um lado, o urbanismo moderno – em que a prisão torna-se o modelo para a habitação e a rua reduz-se a um canal de circulação funcional, vigilância e controle social – e, do outro, o campo da “verdadeira vida” – a cidade como livre território da atividade lúdica e suas ruas ocupadas por uma arquitetura dedicada à desorientação.

Paralelamente, em ensaios como “Introduction à une critique de la géographie urbaine”¹⁷ e “Théorie de la dérive”¹⁸, ambos publicados em edições do periódico da seção belga da I.L., Debord procurava definir conceitos operativos para a tarefa de experimentar a cidade de forma não instrumentalizada, atenta aos aspectos subjetivos (psicológicos) de sua vivência criativa, tais como a psicogeografia e a deriva. Nas definições publicadas, a primeira objetiva o “estudo das leis exatas e os efeitos específicos com que o meio geográfico, conscientemente planejado ou não, age diretamente sobre o comportamento dos indivíduos” e a segunda consiste na “técnica de passagem apressada através de variados ambientes”, à serviço do próprio campo de interesse da psicogeografia e condicionada a um comportamento lúdico-construtivo.

Dentre os textos produzidos no círculo letrista, talvez o mais precoce e decisivo no que diz respeito à aproximação de suas premissas à arquitetura e o urbanismo tenha sido o “Formulaire pour un urbanisme nouveau” (Formulário para um novo urbanismo) de Gilles Ivain, pseudônimo de Ivan Chtcheglov (1933 – 1998)¹⁹. Escrito em Setembro de 1953 por um jovem de dezenove anos – expulso da I.L. antes mesmo desta chegar ao segundo número de seu periódico²⁰ –, o texto só foi publicado na edição inaugural de Internationale Situationniste em Junho de 1958, editado por Guy Debord.

“Estamos entediados na cidade”, afirma na introdução do texto, “já não há nenhum templo do Sol. Entre as pernas das mulheres que passam os Dadaístas teriam gostado de encontrar uma chave inglesa e os Surrealistas um cálice de vidro – isso está perdido”. Sua contextualização segue por um roteiro recorrente tanto nos escritos letristas como nos primeiros textos situacionistas, declarando a miséria da cidade contemporânea, o fracasso das vanguardas da primeira metade do século e o caráter castrador da arquitetura de Le Corbusier. As propostas sugeridas por Ivain em resposta a esse contexto apontam para a criação de novas cenografias/ambiências (décor) através das quais os homens poderiam viver em derivas permanentes. A realização dessas cenografias poderia ser alcançada através de iniciativas que estão na raiz do projeto

17. DEBORD, Guy, In: *Les Lèvres Nues* n. 6 (Setembro de 1955).

18. DEBORD, Guy, In: *Les Lèvres Nues* n. 9 (Novembro de 1956).

19. In: McDONOUGH, 2004, pp. 32-41.

20. Em *Potlatch* n. 2, publicado em Junho de 1954, a expulsão de Gilles Ivain foi justificada por uma nota que o chamava (antecipando o diagnóstico psiquiátrico que o levaria a ser internado) de Mitomaniaco com delírios de interpretação e sem consciência revolucionária.

da New Babylon e que, por isso, serão discutidas adiante. O essencial, neste momento, é destacar a frase de abertura do texto e a sua pulsão implícita de declarar o fim dos projetos Dadaísta e Surrealista e, simultaneamente, reavivá-los. Uma dos pontos de conexão entre o Movimento Letrista, a I.L. e a I.S. são as críticas constantes a André Breton, ao surrealismo e ao dadaísmo, tais como estes se apresentavam no pós-guerra europeu²¹. Como diz o discurso lido por Debord na conferência de formação da I.S.:

“O erro que está na raiz do Surrealismo é a ideia da riqueza infinita da imaginação inconsciente. A razão para a falha ideológica do surrealismo foi sua aposta de que o inconsciente era o tão esperado poder-chefe da vida. Foi ter feito a sua revisão consequente da história das ideias e ter parado por aí. Sabemos hoje que a imaginação inconsciente é pobre, que a escrita automática é monótona, e que todo o gênero do “inusual”, que a imutável tendência surrealista desfila ostensivamente, não é nada surpreendente. A estrita fidelidade a este estilo de imaginação acaba por reduzir a si mesma ao próprio contrário das condições modernas do imaginário, isto é, ao ocultismo tradicional”²².

Debord ataca a crença irrestrita na noção de imaginação inconsciente, embora isso não signifique que as noções de deriva e psicogeografia estejam liberadas do interesse surrealista pelo acaso objetivo e pelas pulsões do inconsciente. Tampouco os recorrentes ataques ao controle exercido por Breton eximem a história da I.L. e da I.S. de sua dose de sectarismo e do gosto pela provocação a suas figuras paternas de poder e autoridade²³. O que parece mais relevante nessa recorrente dinâmica de identificação e repulsão em relação às vanguardas da primeira metade do século é a leitura crítica mais profunda que afasta Debord e seus colegas da geração anterior e, ao mesmo tempo, os mantém profundamente vinculados ao seu exemplo.

Na mesma declaração de 1957, Debord reconhece que as vanguardas, por terem incorporado alguns dos métodos da política revolucionária, garantiram que seu sentido só pudesse

21. Ver nota 8 deste capítulo e também os textos “Mode d’emploi du détournement” (DEBORD, Guy e WOLMAN, Gil J., In: *Les Lèvres Nues* n. 8 (Maio de 1956) e DEBORD, Guy “Rapport sur la construction des situations”(Report on the Construction of Situations and on the Terms of Organization and Action of the International Situationist Tendency, 1957), In: McDONOUGH, 2002, pp. 29-50.

22. Op. Cit. p. 33.

23. Dentre as críticas contemporâneas à posição política de Breton, destaca-se a consideração de Hal Foster, que escreve, no ensaio que dá nome ao livro *The Return of the Real*: “Frequentemente Breton e companhia agiam como vítimas juvenis que provocavam a lei paterna como se para verificar que ela ainda estava lá – na melhor das hipóteses como um pedido neurótico por punição, na pior como uma exigência paranoica por ordem” (FOSTER, 1996, p.159). A I.L. e a I.S. parecem também suscetíveis a tais dispositivos, bastando lembrar o próprio evento que desencadeou a dissidência entre a I.L. e o Movimento Letrista, quando Debord, Gil J. Wolman, Jean-Louis Brau e Serge Berna distribuíram um panfleto cáustico de ataque à Charles Chaplin em meio à coletiva de imprensa em Paris, por ocasião de seu celebrado tour de divulgação de Luzes da Ribalta pela Europa.

ser percebido em relação com a crítica política. No entanto, afirma que essas mesmas vanguardas – dentre as quais destaca o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo – viram-se frustradas pela própria incapacidade de mudarem o mundo e recuaram para posições doutrinárias. O Futurismo tornou-se escravo de sua visão excessivamente ingênua do progresso tecnológico; o Dadaísmo foi vítima de seu maior trunfo – a negatividade absoluta de sua abordagem destrutiva da arte e da cultura; o Surrealismo falhou pelo excessivo misticismo de seus inventores e pela mediocridade de seus seguidores. No entanto, a tarefa de construção de situações auto-designada pelos situacionistas flerta, constante e justamente, com ideais simplificados da tecnologia, com o negativismo que emprega a arte esperando que sua realização implique em simultânea destruição e com a hipótese de que o programa surrealista, “afirmando a soberania do desejo e da surpresa, oferecendo uma nova prática da vida, é muito mais rico de possibilidades construtivas do que normalmente se entende”²⁴.

Em correspondência trocada entre Debord e o artista dadaísta Raoul Hausmann, o primeiro afirma: “... nós caracterizamos o Dadaísmo como o momento revolucionário que domina a cultura de uma era (e que, apesar de suas motivações negativas, propiciou uma massa de inovações que são abundantemente úteis para o que se chama atualmente de arte moderna). Ao contrário, todo o neodadaísmo que se encontra hoje é uma reprise – mais ou menos disfarçada por palavras – do aspecto formal do Dadaísmo combinado com uma ideologia, uma “justificativa” que é sempre reacionária”²⁵. Neste breve trecho manifesta-se o principal desafio da relação de atração e repulsão em relação ao repertório das vanguardas: o desejo de, como elas, poder dominar a cultura de uma era e concretizar o que Walter Benjamin poderia chamar de dessacralização da cultura²⁶, sem correr o risco de tornar-se uma paródia reacionária de sua história.

Do outro lado da agremiação que deu corpo à I.S., o próprio nome do MIBI – movimento fundado por Jorn no final de 1953 – explicitava uma agenda de disputa sobre o legado das vanguardas, nesse caso direcionado especificamente aos ideais da Bauhaus. Confrontando diretamente a condução de Max Bill (1908 – 1994) da Escola de Design de Ulm (Hochschule für Gestaltung)²⁷, Jorn denunciava o que acreditava ser a redução das diretrizes de ensino da

24. DEBORD, 1957 In: McDONOUGH, 2002, p. 33.

25. Carta de Guy Debord a Raoul Hausmann, Paris, 31 de Março de 1963.

26. Ver McDONOUGH, 2002, p. ix.

27. Ver JORN, 1954, “Image and Form”, In: BAUMEISTER, 2011. O texto apresenta as premissas do MIBI e cita a troca de correspondências entre Jorn e Bill entre Janeiro e Fevereiro de 1954, com as célebres passagens: “Bauhaus é o nome de uma inspiração artística” (Jorn), “Bauhaus não é o nome de uma inspiração artística; ele significa um movimento que representa uma doutrina bem definida” (Bill) e “Se Bauhaus não é o nome de uma inspiração artística, é o nome de uma doutrina sem inspiração, quer dizer uma doutrina morta” (Jorn).

Bauhaus em prol da formação de profissionais capacitados (e adestrados) para ocuparem cargos em indústrias e corporações privadas. Em oposição a essa tendência, o pintor dinamarquês propunha retomar o mote de experimentação e liberação da criatividade que reconhecia em professores da Bauhaus como Wassily Kandinsky (1866 – 1944) e Paul Klee (1879 – 1940). Além de reativa à instrumentalização do legado moderno, a postura de Jorn carrega também sua própria bagagem como artista ativo no pós-guerra europeu, membro fundador do grupo CoBrA e agitador cultural cuja trajetória desde o princípio esteve em conflito direto com a arte concreta a que associa-se Max Bill²⁸.

Já nos anos de 1936 e 1937, Jorn havia entrado em contato com projetos de convergência entre os interesses da arquitetura moderna e a experimentação artística. Vivendo em Paris, estudou com Fernand Léger (1881 – 1955) em seu ateliê de ensino anti-acadêmico e compartilhou de seu interesse por colaborações com arquitetos, chegando mesmo a colaborar com a realização do célebre pavilhão de Le Corbusier na Feira Mundial de 1937, Le Pavillon des Temps Nouveaux. Ao retornar para a Dinamarca, o pintor Jorn esforçou-se por estabelecer um canal de debates no meio arquitetônico, sempre promovendo as necessidades de integração entre arte e arquitetura e criticando os vícios profissionais que mantinham esses dois campos hierarquicamente segregados. O artigo “Nova pintura, nova arquitetura”²⁹ sintetiza a profunda impressão deixada por Léger e Corbusier em Jorn, que extraiu deles mais do que uma referência estilística: um modelo de engajamento. Le Corbusier representa o olhar ingênuo para o mundo, o único que consegue perceber que “o rei está nu” e assim se vê liberado de séculos de academicismo e ousa atuar simultaneamente como arquiteto, engenheiro, artista e cientista. Diz Jorn: “É a mistura de arte e ciência, sentimento e intelecto, que sustenta toda a criatividade inovadora”³⁰.

Alguns anos depois, publicou fragmentos traduzidos para o dinamarquês dos textos de apresentação do Pavillon des Temps Nouveaux, dos quais se destaca uma frase retórica de Corbusier que Jorn decide tomar como divisa pessoal: “A humanidade criou as máquinas para aliviar a carga do trabalho físico. Aquilo que um dia serviu para preservar os reis e as princesas é agora o dom de todos os homens e mulheres”. Apesar de alinhar-se com essa premissa, Jorn

28. A associação de Max Bill com a alcunha de Arte Concreta consolidou-se com a exposição “Art Concret”, organizada pelo suíço em Basel em 1944 e apresentada na Galerie René Drouin em Paris em 1945.

29. JØRGENSEN, Asger. “New Painting New Architecture; Fernand Léger and Le Corbusier”, 1938. In: BAUMEISTER, 2011, pp. 35-8.

30. Op. Cit. p. 38.

32. Cerâmica de Asger Jorn (primeiras experiências do MIBI), c. 1954. BAUMEISTER, 2011, p. 257.

33. Cerâmica de Karel Appel (primeiras experiências do MIBI) c. 1954. BAUMEISTER, 2011, p. 257.

34. Cerâmica de Matta (primeiras experiências do MIBI) c. 1954. BAUMEISTER, 2011, p. 257.

criticava, já em 1944, a ambição de Corbusier por destruir a urbanização antiga de Paris em nome de seu projeto funcionalista, ao mesmo tempo em que procurava referências alternativas no Dadá e no Surrealismo para a realização da arte como “forma de vida”, em relação a qual a arquitetura “é a estrutura sobre a qual nós construímos as nossas vidas” enquanto as artes “são a estrutura viva ao redor da própria vida”, concluindo, “a criação artística é o mar espiritual e psicológico no qual nadamos e o qual nos provê alimento vital”³¹.

A admiração de Jorn por Corbusier ecoou em sua vasta, embora muitas vezes confusa e contraditória, produção textual³². Suas referências reaparecem continuamente, da mesma forma que a própria estrutura dos seus ensaios – com imagens apropriadas, legendas com comentários aforísticos, frases de efeito e promessas progressistas – emulando alguns dos mais famosos escritos do arquiteto suíço. Paralelamente, três pontos tornaram-se alvos constantes em sua crítica à cultura no pós-guerra: a ideologia do funcionalismo, sobretudo por sua crença de que a forma pode emergir a partir de um dado funcional e estabilizar-se como uma tipologia; a redução da composição visual a um “processo de desenvolvimento de formas autônomas que não devem ter quaisquer pontos de contato com o mundo fenomenológico ou com o universo emocional ou psicológico do criador”³³; e, por fim, o isolamento da expressão subjetiva como objeto de interesse de artistas alienados, quando deveria ser o mote central da vida de todos os cidadãos.

Visando contrapor-se a esses princípios, Jorn flertou ao longo dos anos com uma extensa lista de hipóteses, sendo talvez a mais intrigante delas a defesa do arabesco como princípio compositivo orgânico. Assim como o historiador Nikolaus Pevsner (1902 – 1983)³⁴, Jorn identifica no Art Nouveau um momento chave na história da modernidade que foi apenas parcialmente desenvolvido pelas vanguardas, numa linhagem que tem na Bauhaus um ponto decisivo. Ele identifica-se com as ideias de dos pioneiros do modernismo William Morris e John Ruskin

31. JØRGENSEN, Asger. “Face to Face”, 1944. In: BAUMEISTER, 2011, p. 64. Esse fragmento antecipa uma contribuição assertiva de Jorn ao periódico da I.L. em 1954: “A arquitetura será sempre a realização última da evolução intelectual e artística, a materialização de um estágio econômico. A arquitetura é o ponto de chegada na realização de qualquer empreitada artística porque a criação da arquitetura implica na construção de um ambiente e o estabelecimento de um modo de vida”. (JORN, Asger, “Arquitetura para a vida”, In: Potlatch n.15, 22 de Dezembro de 1954)

32. Apesar da ampla diversidade de leituras críticas sobre a Internacional Situacionista e seus protagonistas, os escritos de Jorn tendem a ser menosprezados, quase sempre em nome de seu caráter “inacessível, esotérico e obscuro” (BAUMEISTER, 2011, p. 13) ou “quase ilegível” (WARK, 2008, p. 16) – isso segundo dois dos autores que se dedicaram a analisar as suas teorias.

33. Essa descrição sintética das premissas da arte concreta foi retirada de VALENTI, Paola “Europe: Art Informel, Abstraction and Realism”, In: CAVAZZINI, 2007

34. PEVSNER, 1994.

35. Le Corbusier, Pavillon des temps nouveaux, 1925.

36. Le Corbusier, Pavillon des temps nouveaux, 1925. BAUMEISTER, 2011, p. 59.

(1819 – 1900), mas considera que o legado de ambos refugiou-se sob o escudo do funcionalismo; ao mesmo tempo, identifica nos recursos do ornamento e do arabesco característicos do Art Nouveau uma habilidade compositiva que reflete a harmonia espontânea da natureza³⁵. Para Jorn, tanto a observação científica da matéria, com seus micro-movimentos randômicos, quanto a tradição dos povos primitivos, com seus elaborados rituais de ornamentação, conduzem a formas complexas e dinâmicas, fluxos de movimento sensual que podem atuar como metáforas para uma arte identificada com um impulso criativo permanente e integrado ao fluxo da vida. O fragmento a seguir exemplifica o teor quase cosmológico de sua concepção, que ele paradoxalmente chama de materialista:

“Tudo que vive está em movimento constante e tudo que se move forma seus arabescos através do espaço e do tempo. Esses arabescos vivem e repousam por si mesmos mas ao mesmo tempo eles interagem com outros arabescos, os quais também são elementos de movimentos ainda maiores, os quais por sua vez lidam com tudo que descrevemos como substância ou matéria, e no que nós apenas sabemos que existe uma miríade de movimentos de arabesco – desde sistemas engenhosos que seguram os átomos e moléculas agregados até o movimento dos planetas no espaço – todos girando ao redor do centro invisível do sistema solar. (...) Nós vemos o rastro dos aviões formando estranhos ornamentos ao redor da Terra e nós vemos animais vagando ao longo de sua trilhas de migração predeterminadas, pássaros seguindo suas invisíveis rotas de voo migratório; nós vemos o sangue tingindo de vermelho sua rede nos corpos de pessoas e animais, correndo por nossas veias em sua órbita pulsante assim como o ar em nossos pulmões. Pessoas saem de suas camas pela manhã e seus padrões de movimento ao longo do dia descrevem seu próprio arabesco de passos sobre a terra. Eles seguem as mesmas rotas dia após dia. Seus passos se tornam caminhos, os quais expandem-se através do terreno (...)”³⁶.

Embora talvez excessivamente baseado em imagens de apelo afetivo, esse entendimento universalizante do arabesco traz à tona uma defesa da ornamentação que, como será discutido adiante, contradiz os princípios correntes tanto da arquitetura funcionalista quanto da arte concreta. Além disso, ela antecipa um parâmetro fundamental para a concepção da New Babylon: a associação entre o ideal de uma vida de criação livre e espontânea com a dinâmica de um fluxo contínuo de movimento orgânico. Toda a concepção do espaço e do tempo do projeto urbano situacionista refletem essa associação, que caracteriza a imagem da vida autêntica dos habitantes da New Babylon.

35. JORN, Asger. “Forma e estrutura; Sobre o culto do “novo” em nosso século”, 1956. In: BAUMEISTER, 2011, pp. 281-298.

36. JORN, Asger. “O que é um ornamento?”, In: BAUMEISTER, 2011. P. 207.

A procura de Jorn por argumentos que se contrapusessem ao racionalismo o levou a uma série de associações com grupos e coletivos, começando pelo coletivo dinamarquês chamado Høst, sobre o qual existem poucas informações disponíveis, e passando pelo grupo CoBrA, pelo MIBI e pela I.S.. O CoBrA formou-se em 1948, reunindo representantes do supracitado grupo Høst com membros do Belgian Surréalisme Révolutionnaire – com destaque para Christian Dotremont (1922 – 1979) – e do coletivo holandês Reflex, liderado por Constant. O CoBrA (acrônimo para Copenhagen, Bruxelas e Amsterdam – cidades de origem de seus membros) pode tanto ser discutido a partir da colaboração de seus membros em prol da renovação da pintura europeia no pós-guerra, quanto pela combinação de discursos radicais que engendrou. Na primeira chave, destaca-se o engajamento de Constant, Jorn, Karel Appel (1921 – 2001) e Pierre Alechinsky (1921)³⁷ com uma pintura figurativa, marcadamente gestual, baseada em combinações cromáticas fauves e garatujas usualmente associadas ao desenho de crianças e loucos. Uma pintura pautada por uma postura iconoclástica em relação ao construtivismo e que, à sua maneira, remete à fascinação primitivista de diversos artistas de vanguarda.

Na segunda chave de leitura, o CoBrA marca o encontro de Jorn com Dotremont e Constant. Dotremont envolvera-se com os surrealistas belgas e também com Breton, mas rompeu com ambos ao perceber que o isolamento da esfera política e a ênfase em crenças quase místicas haviam renegado a agenda revolucionária que, supostamente, estava na raiz do movimento surrealista. Disposto a restabelecer o programa surrealista em sua integridade, o poeta Dotremont formou seu próprio grupo, incluindo outra referência que seria mais tarde decisiva para a discussão da cidade pela I.S., a “Crítica da vida cotidiana” de Henri Lefebvre³⁸. Nesse livro, é denunciada a maneira pela qual escritores como Baudelaire e Breton relacionaram-se com a vida cotidiana das metrópoles; sempre através de chaves que terminaram por depreciá-la, incluindo-a em dinâmicas de derrota e dualidade ou contrapondo-a com uma idealização de maravilhamento de caráter místico³⁹. Segundo sua análise, a arte moderna, embora inseparável da realidade da cidade industrial, mostra-se involuntariamente afinada com as categorias marxistas de alienação e abstração. A alternativa estaria, então, na renovação do engajamento com a vida cotidiana “tal como ela é”. Para Dotremont e seus colegas, isso significava reprimir o cálculo abstrato do pensamento racionalista e o maravilhamento fantástico do surrealismo pós-guerra – o que abriria espaço para os aspectos do cotidiano que eram, até então, ignorados por não adequarem-se nem à imagem idealizada do mundo da razão, nem à projeção hedonista dos delírios do inconsciente.

37. Essa pequena lista inclui apenas os mais reconhecidos dentre os pintores participantes do grupo.

38. Ver HOME, 2005, p. 22.

39. Ver KAMIMURA, 2010, pp. 37-40.

37. Asger Jorn, *Komposition med Fabeldyr*, 1950. SCHAİK, 2005, p. 37.
38. Constant, *Après nous la liberté*, 1949. Tate Modern.
39. Karel Appel, *Questioning Children*, 1949. CAVAZINI, 2007, p. 196.

Com essa ambição em mente, convém destacar a contribuição de Constant, convergente com a crítica de seus colegas à instrumentalização da arte moderna às demandas da sociedade capitalista de atualização dos ideais de beleza. Seus textos produzidos em 1948, na formação do grupo Reflex, remetem tanto às experiências Dadá quanto aos textos do jovem Karl Marx⁴⁰, ao questionarem o isolamento da prática artística como trabalho profissional especializado. Ao mesmo tempo, apontam para o princípio do Surrealismo ao atribuírem o processo criativo artístico a uma pulsão usualmente reprimida pela sociedade moderna⁴¹. Mais ainda, a postura de Constant destacava-se por canalizar sua crítica não apenas como argumento para uma prática artística, mas também como ponto de acesso a uma revolução completa da vida e da arte, a qual deveria estar na iminência de ser desencadeada. Na primeira edição de Reflex, Constant publicou um Manifesto e também um ensaio chamado “Declaração de Liberdade”. No primeiro destes, escreveu:

A arte ocidental, uma vez apologética de imperadores e papas, voltou-se para servir à nova burguesia empoderada, tornando-se um instrumento para a glorificação dos ideais burgueses. Agora que esses ideais tornaram-se fictícios pelo desaparecimento de seu substrato econômico, uma nova era está sobre nós, na qual a matriz das convenções culturais perde seu significado e uma nova liberdade pode ser alcançada na mais primária fonte de vida (...) Uma nova liberdade está surgindo, a qual irá permitir que os seres humanos se expressem por si mesmo de acordo com seus instintos. Essa mudança irá privar o artista de sua posição especial e irá enfrentar uma resistência teimosa, pois, enquanto sua liberdade adquirida individualmente torna-se propriedade de todos, todo o status social do artista como indivíduo será minado⁴².

Os tempos estão mudando, anunciava Constant com uma retórica tipicamente modernista. Naquele momento, no entanto, as contribuições cruzadas de Constant, Dotremont e Jorn poderiam ir apenas até o limite de suas próprias práticas, as quais ganharam prestígio internacional com a enorme atenção recebida logo na primeira grande exposição do grupo CoBrA, no Stedelijk Museum, em 1949. As reações oscilaram entre o choque e o reconhecimento: por um

40. Ver Capítulo 1 desta dissertação.

41. “No vazio cultural sem precedentes que surgiu depois da guerra... no qual a classe dominante empurra cada vez mais a arte para uma posição de dependência... nos vemos às voltas com uma cultura de individualismo. que é condenada pela mesma cultura que a produz, uma vez que sua convencionalidade se opõe ao exercício da imaginação e do desejo, e impede a expressão vital... não poderá haver arte popular enquanto formas de arte forem historicamente impostas, mesmo se concessões como participação ativa forem feitas ao público. A arte popular se caracteriza pela expressão vital que é direta e coletiva”. CONSTANT, “Declaração de Liberdade”, 1948, apud. HOME, 2005, pp. 22-3.

42. CONSTANT, “Manifesto”, In: Reflex n.1, Setembro-Outubro de 1948.

lado, o choque, dado o extremo contraste entre as pinturas “rabiscadas” apresentadas e o legado da principal vanguarda holandesa, o neoplasticismo advogado pelos artistas e arquitetos ligados ao De Stijl; por outro, o reconhecimento, devido às afinidades superficiais de suas pinturas com a tendência “informal” da pintura europeia pós-guerra. Enquanto o contraste com o rigor construtivo e o apuro geométrico do neoplasticismo refletiam uma posição conscientemente assumida pelos artistas do grupo CoBrA – falsa objetividade alienada, eles diriam –, a sua relação com a “art autre” europeia e com a Nouvelle École de Paris é, no mínimo, ambivalente.

Art autre e art informel são alcunhas criadas pelo crítico francês Michel Tapié (1909 – 1987) durante o pós-guerra e que, apesar de controversas desde sua elaboração, foram eficazes na agregação de um enorme número de artistas que não chegaram a compor um movimento organizado, mas tinham em comum um conjunto de recursos pictóricos. Circulando principalmente em torno de Paris, artistas como Jean Dubuffet (1901 – 1985), Jean Fautrier (1898 – 1964), Wols (1913 – 1951) e George Mathieu (1921 – 2012) deram corpo à uma pintura que enfatizava a amplitude e aparente espontaneidade intuitiva do gesto e da pincelada, através da materialidade bruta da tinta sem retoque ou acabamento. Em lugar do rigor e planejamento compositivo da arte concreta, essa pintura evocava a ação de pulsões primitivas, tanto por sua fatura quanto pelas figuras indistintas – informes – que corporificava. Assim, apesar da dispersão discursiva entre os artistas que contribuíam para essa nova pintura, ela acabou afirmando-se como uma força reativa aos princípios da arte construtiva: sem retornar propriamente à figuração, a art autre representa uma nova vinculação com o real, por tomar “informações reais como ponto de partida para operações pictóricas voltadas em investigar componentes estruturais da realidade visível, capturando suas qualidades sensível ou sondando a dimensão enigmática ou existencial escondida atrás dela”⁴³.

Tendo em vista seus procedimentos e o compromisso em representar um dado do real – nesse caso a “expressão vital” da humanidade –, as pinturas do grupo CoBrA poderiam ser facilmente aproximadas do panorama mais amplo da art autre. Entretanto, essa era uma associação indesejável para os líderes do grupo, que consideravam as ambições criativas de sua geração completamente insatisfatórias diante da tarefa de transformar efetivamente o mundo. Eles esperavam que suas telas não apenas fossem “outras” em relação ao cânone da arte ocidental, mas também que se manifestassem como etapas na elaboração de uma poética universalmente disponível para a livre expressão de quaisquer indivíduos, sobretudo os iletrados e não iniciados ao meio artístico. Trata-se de muita expectativa sobre um conjunto de obras, não sendo por isso

43. CAVAZZINI, 2007, p. 86.

surpresa que o grupo tenha se encerrado em um intervalo de três anos, em 1951, já desgastado por oportunismos, discordâncias e fragilidades ideológicas de um coletivo que chegou a integrar mais de cinquenta artistas de dez países⁴⁴.

Separados, Jorn e Constant percorreram caminhos distintos na primeira metade dos anos 1950, até reencontrarem-se na I.S.. Jorn continuou sua prática como artista, seguiu escrevendo e publicando ensaios sobre arte e arquitetura e acabou mudando-se para a Itália, após uma temporada em Silkeborg. Na pequena cidade de Albisola, na região do Piemonte, estabeleceu contato com artistas italianos também indiretamente associados à pintura informal europeia, como Lucio Fontana (1899 – 1968), então mentor da *pittura Spatale*, e Enrico Baj (1924 – 2003), líder do Movimento Nucleare. Com o segundo, Jorn compartilhava um enorme interesse pelos resultados possíveis da nova era inaugurada pelos desenvolvimentos tecnológicos e também a crença de que um novo estatuto da humanidade estava prestes a ser alcançado – juntos, fundaram o já apresentado MIBI, em reação à exclusão dos artistas da nova Bauhaus de Max Bill. Como já dito, essa iniciativa acabou tornando-se um dos braços que convergiu para a I.S..

Paralelamente, Constant se impôs uma revisão mais abrangente em relação ao que produzira em diálogo com o grupo CoBrA. Ele afastou-se de Jorn e mudou radicalmente o campo de referências de sua prática pictórica. No lugar das garatujas brutas, passou a explorar campos cada vez mais uniformes de cor, enquanto procurava novos interlocutores. Ele aproximou-se do artista Stephen Gilbert (1910 – 2007)⁴⁵, em quem pode apoiar-se para conversas constantes em um processo de reabertura de seu repertório pictórico, o qual levou a uma colaboração improvável com o arquiteto holandês Aldo van Eyck (1918 – 1999), amigo próximo de mestres do neoplasticismo como Gerrit Rietveld (1888 – 1964) e figura de referência no debate arquitetônico promovido pelo Team 10 nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM). Ao lado de uma série de viagens de duração variadas feitas por Constant para Paris, Londres e Frankfurt, sua amizade com Van Eyck representa uma grande transformação nos seus interesses. Sua preocupação com a construção coletiva de uma nova sociedade regida pela expressão espontânea da criatividade humana permanece, mas agora canaliza-se através de uma outra modalidade de integração entre as artes, na qual a arquitetura e o espaço constituem um ponto de chegada a ser alcançado.

44. Muito citado também como motivação para a ruptura do grupo foi o conflito entre Constant e Jorn instaurado quando o segundo abandonou a própria esposa para viver com a mulher de Constant, de quem se tornara amante no verão de 1949.

45. Pintor e escultor inglês e ex-membro do grupo CoBrA.

40. Jean Fautrier, Tête d'otage, 1944.

41. Wols, Le grand orgasme, 1947.

42. Georges Mathieu, Les capétiens partout, 1954.

Van Eyck reapresenta Constant às obras e crenças do mestre do neoplasticismo Piet Mondrian (1872 – 1944) – antes motivo de escárnio entre os membros do grupo CoBrA por sua aparente esterilidade –, empresta-lhe livros e manuais de arquitetura e construção, o introduz nas reuniões dos grupos holandeses de debate arquitetônico ligados ao CIAM (De 8 e Opbouw) e faz a ponte para que o pintor possa também colaborar e se corresponder com Gerrit Rietvelt. Apesar de desdobrar-se por caminhos que contradizem a espontaneidade gestual das pinturas do grupo CoBrA, o compromisso com o desenvolvimento tecnológico e o com futuro, assim como a defesa de uma integração das artes e da criação de uma nova sintaxe para um novo mundo – manifestos nos argumentos apresentados na revista *De Stijl* desde a década de 1920 –, encorajam Constant a desenvolver seu próprio conjunto de construções espaciais, dedicadas a dar corpo ao equilíbrio dinâmico entre linhas de força através do espaço e tensioná-lo pelo jogo entre planos de cor assimétricos. Ao mesmo tempo, os debates sobre as noções de Habitat, vizinhança e do centro urbano como coração da cidade, presentes na nona e na décima reuniões do CIAM e presentes na rotina de discussões do De 8 e do Opbouw, alimentam as expectativas de Constant acerca do papel dos indivíduos na construção de seu cotidiano, abrindo o leque do que parecia ser uma agenda estritamente funcionalista na abordagem da arquitetura e do urbanismo modernos⁴⁶.

O texto mais famoso produzido por Constant nesse período chama-se “Colorismo Espacial”⁴⁷, em que ele advogava pela colaboração próxima entre artistas (pintores) e arquitetos em prol da concepção integral do espaço humano. Tratava-se de uma bandeira que já fora levantada por Jorn há mais de uma década, porém, defendida por argumentos completamente distintos, pautados no entendimento da cor como aspecto plástico a ser colocado em evidência e emparelhado ao “tamanho, proporção e estrutura” como parâmetro determinante da “pura forma espacial”.

Quando, em 1956, já consideravelmente desiludido pela resistência dos arquitetos em efetivamente alterarem suas rotinas de projeto, Constant voltou a intensificar sua correspondência com Asger Jorn, o contraste entre os seus caminhos tornou-se evidente. O artista holandês era o único – dentre aqueles que assumiriam papéis de destaque na primeira fase da I.S. – que não apenas respeitava como tornara-se tributário de teorias e processos compositivos c

46. Este é um resumo bastante sucinto do envolvimento de Constant com os artistas e arquitetos holandeses entre 1952 e 1956, sendo possível consultar uma abordagem mais detalhada em SCHAIK, 2005, pp. 36-42, onde também encontram-se referências para bibliografias suplementares em holandês.

47. CONSTANT, “Spatiaal colorisme”, publicado por ocasião da exposição *Voor een Spatiaal Colorisme* de Constant e Van Eyck no Stedelijk Museum, Amsterdam, 1952.

43. Christian Dotremont medindo uma pintura de Mondrian na casa de Aldo van Eyck, 1949. SADLER, 1998, p. 7.

44. Constant e Aldo van Eyck, Voor een spatial colorisme

(Por um colorismo espacial, exposição Mens in Huis, Stedelijk Museum, Amsterdam), 1952. WIGLEY, 1998, p. 21.

45. Constant, esquema de cores para Woonsuggestie, projetado em colaboração com Gerrit Rietveld (Loja de departamento Bijenkorf, Amsterdam), 1954. SCHAIK, 2005, p. 40.

completamente identificados com as vanguardas construtivas europeias. Assim, completava-se a miríade de referências legadas das vanguardas modernas que estavam em jogo e disputa na atuação do grupo que tornou possível a concepção da New Babylon.

O ponto chave para a reunião de personagens tão distintos foi o Primo Congresso degli Artisti Liberi, promovido em Alba por Jorn em Setembro de 1956, com a presença de Constant e Gil L. Wolman, entre outros. Embora Jorn e Constant não tenham achado um consenso acerca de seus métodos, com mútuas acusações de nostalgia e reformismo, o interesse da I.L. pela crítica ao urbanismo moderno serviu como ponto de negociação – da mesma forma que Guy Debord, que já se comunicava com frequência com Jorn desde 1954 e encontrou Constant em dezembro de 1956, dando sequência a uma intensa troca de correspondências. Ausente da unificação da I.L. com o MIBI em Cosio d’Arroscia, em julho de 1957, Constant foi persuadido por Debord a participar do grupo, fortalecendo o campo de pesquisas sobre o Urbanismo Unitário que representava a principal divisa da I.S. no momento de sua fundação. Juntos, Debord e Constant escreveram um documento chamado “Declaração de Amsterdam”⁴⁸, publicado em dezembro de 1958, o qual ratifica suas posições acerca da cidade e oficializa o engajamento do artista-tornado-arquiteto no grupo que se considerava a “mais avançada vanguarda” de seu tempo⁴⁹.

Foi através da intensa troca de ideias entre Constant e Debord, o qual por sua vez permanecia em debate com Jorn, que o projeto da New Babylon ganhou forma e nome, sintetizando ideais diversos, táticas de ação de origens distintas e influências vanguardistas contraditórias entre si. A seguir, serão analisadas as iniciativas que circundam, antecedem ou se contrapõem aos primeiros desenhos, maquetes e textos que dão forma à New Babylon. Antes, no entanto, é necessário ponderar sobre as implicações da atitude simultaneamente eclética, nostálgica e iconoclasta da I.S. em relação às vanguardas da primeira metade do século XX.

Como previsto na Introdução desta dissertação, a referência às vanguardas pela I.S. remete à análise de Habermas do projeto moderno e, através dela, à crítica de Peter Bürger (1936) sobre as neovanguardas. Seguindo o pensamento de Habermas, Bürger identifica as vanguardas (em

48. CONSTANT e DEBORD, Guy. “La déclaration d’Amsterdam”. Internationale Situationniste n. 2, Dezembro de 1958.

49. Aqui existe uma divergência, pois enquanto Van Schaik entende que a entrada de Constant na I.S. só se oficializa com esse documento, publicado na segunda edição do periódico situacionista, pesquisadores como Mark Wigley consideram Constant um membro fundador do movimento. Isso não muda o fato de que Constant passou os primeiros meses após a fundação da I.S. negociando com Debord sobre qual deveria ser a ênfase do Urbanismo Unitário e como deveria ser a abordagem da arquitetura e urbanismo no discurso do grupo.

especial o Dadaísmo) com a ambição de dissolver o sistema da arte e superar a arte na “práxis vital” – algo que só se tornou possível à medida que a sociedade burguesa consolidou, ao longo do século XIX, o estatuto autônomo do sistema da arte, simbolicamente isolando-o da racionalidade-voltada-para-fins do capitalismo que em todos os outros campos da vida responde à ambição pelo incremento do lucro.

Os recursos do choque, da montagem, do objet trouvé e do acaso objetivo seriam, portanto, tentativas de burlar o isolamento e a autossuficiência do gesto artístico, a começar pela superação da própria unidade da obra de arte. Também junto a Habermas, no entanto, Bürger considera que essa tentativa foi frustrada e, em seguida, assimilada pela própria instituição arte que visava suprimir. Assim, ao invés de superar a instituição arte, suas invenções a colocaram em evidência, tornando-a mais explícita mas, também, mais abrangente.

Até aqui, a posição de Bürger converge com as análises de Debord sobre as ambições e limites da arte moderna⁵⁰. A principal diferença está em que, ato contínuo com sua constatação acerca das vanguardas, o crítico alemão conclui que “embora as neovanguardas em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração de uma recondução da arte à práxis vital dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardistas”⁵¹. O que está em jogo é o a priori de Bürger, o qual atrela os dispositivos das vanguardas ao seu momento histórico – ou melhor, atrela o significado específico da “superação da arte na práxis vital” ao contexto em que foi formulada pela primeira vez.

Esse anacronismo não é facilmente contornável – ele retornará ainda neste capítulo. O impasse, no caso, é que não parece ser suficiente desconsiderar a “seriedade” das posições reunidas pela I.S.. A posição de Bürger é perfeitamente justificada dentro de seu próprio momento histórico, subsequente à frustração dos acontecimentos de 1968 e dos movimentos contestatórios da década de 1970⁵². Como se verá, a posição do Superstudio, que igualmente remete-se às vanguardas (mas após 1968), reflete a ironia intrínseca na atualização dos conceitos legados pelo modernismo. No caso da I.S., uma formulação possível está em dizer que sua hipótese de superação da arte na práxis vital apresenta-se mediada pela

50. Em sua compilação de textos de Debord preparada como uma edição da revista norte-americana *October* chega a dizer que Debord antecipa a análise de Bürger (McDONOUGH, 2004, p. ix).

51. BÜRGER, 2008, p. 203.

52. É o próprio Bürger quem sublinha essa condição, em seu posfácio à segunda edição de *Teoria da vanguarda* (Op. Cit. p. 187).

tentativa anterior das vanguardas – ela identifica esses movimentos como parte do passado e, ao mesmo tempo, considera a necessidade de disputa com as operações que permitiram à instituição da arte neutralizá-los.

Como descreve Bürger, o desejo de sublimação da arte na vida só fora sustentado pelas vanguardas porque, naquele momento, se compreendia que a autonomia da arte a habilitava a lidar com valores que haviam sido suprimidos na sociedade burguesa capitalista, como humanidade, alegria, verdade e solidariedade. Seria por estar em contato com esses valores, que estavam isolados da sociedade em geral, que a arte teria se tornado um lugar de exceção. Justamente por isso, romper com a autonomia da instituição arte poderia significar a reconexão da esfera da vida com valores que estavam represados no campo de atuação dos artistas.

Na formulação situacionista, a operação ganha outros tons, posto que a possibilidade de dissolução da instituição arte já havia sido frustrada e, com isto, a excepcionalidade do mundo melhor delineado pela arte deixara de ser um alívio para tornar-se uma quimera ideológica, imagem fictícia que perversamente mascara as condições alienantes da sociedade burguesa⁵³. Em uma manobra arriscada, a I.S. parece ter, então, optado pela operação reversa: em vez de efetivamente dissolver o campo da arte, ela tentaria trazer toda a sociedade para dentro do seu lugar de exceção, que então se tornaria norma. É um exercício interessante observar o projeto da New Babylon a partir desse prisma, como uma utopia na qual os dispositivos das vanguardas não seriam mais exclusividade dos artistas, mas constituiriam a regra em um cotidiano tornado invenção.

UMA NOVA CIDADE POR UMA NOVA VIDA: EXPERIMENTOS AO REDOR DA NEW BABYLON

A divergência entre as referências dos membros da I.S. fez com que a elaboração do programa do Urbanismo Unitário dependesse de negociações muito mais intrincadas do que os textos publicados na ocasião deixavam entrever. O pesquisador holandês Martin van Schaik, que debruçou-se sobre os arquivos pessoais de Constant, destaca uma das cartas enviadas a ele por Jorn, que pretendia explicar suas próprias filiações:

Eu acredito que a evolução da arquitetura moderna começa com Ruskin e Morris e irei estudá-los, suas motivações e falhas, e depois

53. Ver BÜRGER, 2008, pp. 105-8 e DEBORD.

disso o Style nouveau com Gaudi e Mendelsohn e então o funcionalismo com Gropius, Le Corbusier etc. (...) Aí você tem três estágios que acabaram, mas entre os quais é necessário encontrar uma síntese, mas também há aquilo que é o mais importante, o futuro. A ficção científica arquitetônica⁵⁴

A ficção científica arquitetônica – o que seria isso? É difícil oferecer uma resposta única, mas certamente Constant aceitou a provocação de Jorn e trouxe o jargão da ficção científica para dentro do projeto da New Babylon, escrevendo: “As viagens espaciais que têm sido anunciadas poderiam influenciar esse desenvolvimento, já que as bases que serão estabelecidas em outros planetas irão colocar o problema imediato das cidades protegidas, e irão talvez produzir o padrão para o nosso estudo de um urbanismo futuro”⁵⁵.

Apesar dessa retórica heroica, ainda não havia, no final dos anos 1950, repertório suficiente para ser diretamente apropriado das viagens espaciais, cabendo a uma série de experiências-modelo produzidas pelos membros da I.S. criar as hipóteses para o desenvolvimento de uma nova arquitetura. Mesmo com essas experiências, um repertório não se constrói a partir do vazio, e é preciso reconhecer a precisão da leitura consagrada pela crítica da arquitetura que, tanto na abordagem de Reyner Banham quanto na de Manfredo Tafuri⁵⁶, sugere que diversas das mais ambiciosas propostas visionárias do pós-guerra remetem-se (conscientemente ou não) a um dos modelos desenvolvidos por Le Corbusier em 1930 - o projeto de habitações para Argel.

Uma edificação em lâmina de extensão grandiosa, com lajes onduladas de centenas de metros que serpenteiam sobre a geografia de Argel. Essas lajes, apoiadas em uma estrutura modular de pilares similar à do esquema das casas Dom-ino projetado quinze anos antes por Corbusier⁵⁷, abrigariam alguns andares de serviço, transporte e infraestrutura, seguidos por diversos andares de habitação, estes divididos em parcelas regulares de espaço que poderiam ser ocupados por seus habitantes com combinações variadas de elementos de vedação e

54. Correspondência enviada de Asger Jorn para Constant, sem data, provavelmente verão de 1956, apud. SCHAIK, 2005, p. 54.

55. Constant, “Une autre ville pour une autre vie”, Internationale situationniste n. 3, Dezembro de 1959.

56. BANHAM, 1976 e TAFURI, 1985, respectivamente.

57. Trata-se de um estudo acerca do projeto da casa moderna reduzida aos mínimos elementos construtivos, como uma soma de quatro pilares, três lajes horizontais e uma escada, que poderiam ser pré-fabricadas em concreto. O resultado seria uma casa de planta e fachada livres, que poderia ser customizada e também somada com outras casas para formar agrupamentos habitacionais, como peças de um jogo de tabuleiro.

46. Le Corbusier, Alger: Urbanisme, Projet A, B, C et H (Maquete), 1930. RICHTER, 2008, p. 43
47. Le Corbusier, Alger: Urbanisme, Projet A, B, C et H (Perspectiva), 1976. RICHTER, 2008, p. 8
48. Le Corbusier, Projetos para América do Sul (São Paulo), 1929. LE CORBUSIER, 2004, p. 235.
49. Le Corbusier, Projetos para América do Sul (Rio de Janeiro), 1929. LE CORBUSIER, 2004, p. 236.
50. Le Corbusier, Projetos para América do Sul (Rio de Janeiro), 1929. LE CORBUSIER, 2004, p. 236.

mobiliário pré-fabricados. Na mais célebre representação de seu projeto, Le Corbusier traça uma perspectiva da “fachada” de seu edifício/cidade, ilustrando a variabilidade permitida na ocupação personalizada do espaço pelo acúmulo de apartamentos estilisticamente diferentes – um mediterrâneo, outro mouro, outro moderno. Essa ideia, que num primeiro momento permaneceu obscurecida pelo paradigma da Unité d’Habitation no pensamento de Corbusier, invertia a lógica do edifício como totalidade que sugere, por metonímia, um modelo de cidade, estabelecendo a hipótese do desenho urbano condensado em um único edifício.

Conforme evidenciado pelos projetos similares que Corbusier desenhara em sua viagem pela América Latina⁵⁸, sua proposta combinava escala massiva, possibilidade de expansão virtualmente ilimitada, abrangência territorial, imbricamento de habitação e serviços com infraestruturas pesadas – como avenidas e linhas de trem –, possibilidade de variação e intercâmbio de suas partes ao longo do tempo. Essas são características do projeto urbano convertido em projeto de edifício, hipótese identificada pelo historiador Reyner Banham com a noção de Megaestrutura⁵⁹. Todas essas características estão presentes nos primeiros desenhos da New Babylon, assim como em projetos visionários tão diversos como: a urbanização da baía de Tóquio por Kenzo Tange (1913 – 2005), a Ville Spatiale, de Yona Friedman, o Monumento Continuo, do Superstudio e a Plug-in City, do Archigram Group, além de estarem parcialmente contempladas em construções de grande escala concretizadas no período, como a Place Bonaventure, em Montreal, e o centro de Cumbernauld, projetado por Geoffrey Copcutt para condensar as funções urbanas dessa New Town britânica.

58. Nesta viagem, realizada no segundo semestre de 1929, Corbusier fez projetos para Montevideo, Rio de Janeiro e São Paulo, todos utilizando essas grandes estruturas como forma de condensar a ocupação urbana em relação dialética com a paisagem (suplantando a urbanização preexistente). Sobre o projeto de São Paulo, alguns trechos da apresentação do arquiteto deixam clara sua confiança no esquema: ‘Façamos o seguinte: de colina a colina, de um pico a outro, vamos implantar uma via horizontal de 45 quilômetros e em seguida uma segunda via, formando mais ou menos um ângulo reto, para servir os demais pontos cardeais. Estas retas são auto-estradas de grande penetração na cidade e, na realidade, realizam uma grande travessia. Os senhores não sobrevoarão a cidade com seus automóveis, mas a “sobre-correrão”, Essas auto-estradas que proponho são viadutos imensos. Não construam arcos onerosos para sustentar os viadutos, mas sustentem-nos por meio de estruturas de concreto armado que constituirão escritórios no centro da cidade e moradias na periferia. A área desses escritórios e moradias será imensa e a valorização, magnífica. (...) Que magnífico aspecto teria este lugar! Um aqueduto maior do que Segóvia, uma Ponte du Gard gigantesca! O lirismo teria seu espaço. Existe algo mais elegante do que a linha pura de um viaduto em um lugar movimentado e algo mais variado do que suas fundações que se enterram nos vales ao encontro do solo?’ LE CORBUSIER, 2004, pp. 233-5.

59. A definição básica de megaestrutura parte do empréstimo de definições feitas por Fumihiko Maki e Ralph Wilcoxon, essa segunda na verdade um conjunto de elementos recorrentes. Mais do que detalhar os requisitos de classificação das megaestruturas, Banham dedicou seu livro a descrever seus antecedentes e narrar o processo de sua consolidação como estratégia de projeto comum a arquitetos de todo o mundo. Tal narrativa associa o desenvolvimento das megaestruturas tanto com o desenvolvimento da arquitetura moderna quanto com as preocupações comuns dos arquitetos dos anos sessenta, como os avanços da tecnologia espacial, as experiências em projetos participativos e as possibilidades de uma arquitetura experimental.

51. Constant, Coupe transversale de la Ville Couverte (Corte da Ville Couverte, publicado originalmente em Internationale Situationniste n.3), 1959. SCHAIK, 2005, p. 104.
52. Constant, Plan de la Ville Couverte (Planta da Ville Couverte, publicado originalmente em Internationale Situationniste n.3), 1959. SCHAIK, 2005, p. 105.
53. Superstudio, Monumento Continuo: Highway, 1969. RICHTER, 2008, p. 42.
54. Kenzo Tange, Tokyo Bay Project, 1960. BANHAM, 1976, p. 53.
55. Kenzo Tange, Tokyo Bay Project, 1960. MASSEY, 1995, p. 291.
56. Geoffrey Copcutt, Cumbernauld Town Center, construção iniciada em 1955.

57. Constant, Gele Sector (Setor Amarelo, New Babylon, originalmente publicado em *Internationale Situationniste* n. 4), 1960. McDONOUGH, 2009, p. 123.

58. Constant, Gele Sector (Setor Amarelo, New Babylon), 1960. WIGLEY, p. 91.

Já no texto que acompanha a primeira apresentação da estrutura básica do projeto da New Babylon⁶⁰, são introduzidos elementos que extrapolam o repertório do urbanismo moderno. Discursivamente, são descritos os elementos que iriam compor o estrato superior - a superestrutura - da New Babylon, como um acúmulo de setores compostos de peças móveis, manipuláveis pelos habitantes da cidade de forma a recombinar variáveis ambientais: desde as proporções dos espaços até a sua iluminação, sonoridade e clima. Sem propriedade privada do espaço, avesso mesmo à mínima unidade de habitação permanente e contrário à permanência das configurações espaciais, o projeto dessa cidade coberta previa vastos setores que estariam todos igualmente disponíveis para o jogo e a criação coletiva: “jogos imprevisíveis se tornarão possíveis pelo uso inventivo das condições materiais, como o condicionamento do ar, som e luz”⁶¹. As diferentes zonas da cidade deveriam alternar-se entre ambiências subjetivas de variados estados de ânimo, valendo-se de recursos cenográficos.

Em um texto publicado na edição posterior do periódico da I.S., Constant descreve um passeio pela Zona Amarela da New Babylon⁶² e chega a enumerar uma sequência de ambientes das áreas labirínticas do projeto, as quais seriam formadas “por uma série de câmaras de forma irregular, escadas em espiral, cantos distantes, terrenos baldios, cul-de-sacs” e onde se poderiam encontrar “o quarto silencioso, coberto com material isolante; o quarto barulhento com suas cores vívidas e sons ensurdecedores; o quarto dos ecos (jogos com auto-falantes radiofônicos); o quarto das imagens (jogos cinemáticos); o quarto para reflexão (jogos de ressonância psicológica); o quarto para descanso; o quarto para jogos eróticos; o quarto das coincidências, etc”⁶³.

A concepção desse espaço reincorpora, assim, o décor como foco da produção do espaço urbano, algo que fora positivamente rechaçado pela parcela de arquitetos modernos afiliados a uma estética de assepsia formal, justificada por uma estética da máquina e da racionalidade. Grosso modo, comparando as fotografias das maquetes publicadas com tais descrições evocativas, é possível dizer que a concepção urbana da New Babylon sugere uma fusão improvável entre as megaestruturas prenunciada pelos projetos de Corbusier com iniciativas experimentais dedicadas à exploração lúdica do espaço expositivo que proliferaram entre os anos 1960 e 1970, tais como La Menesunda, proposta em 1965 por Marta Minujin (1943) no Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato

60. Ainda sem seu nome oficial, o projeto da New Babylon foi apresentado como *Ville Couverte* (CONSTANT, “Une autre ville pour une autre vie”, *Internationale situationniste* n. 3, Dezembro de 1959.).

61. Idem.

62. CONSTANT, “Description de la zone jaune”, In: *Internationale Situationniste* #4, Junho de 1960.

63. Idem.

59. Palle Nielsen, Modellen – En modell för ett kvalitativt samhälle (Moderna Museet, Estocolmo), 1968. FARIAS e ANJOS, 2010, p. 363.

60. Palle Nielsen, Modellen – En modell för ett kvalitativt samhälle (Moderna Museet, Estocolmo), 1968. DOMUS 473, 1969, p. 47.

61. Marta Minujin, La Menesunda (Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires), 1965. FARIAS e ANJOS, 2010, p. 360.

62. Marta Minujin, La Menesunda (Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato di Tella, Buenos Aires), 1965. FARIAS e ANJOS, 2010, p. 360.

di Tella, Buenos Aires, e Modellen – En modell für ett kvalitativt samhälle, proposta por Palle Nielsen (1942) em 1968 no Moderna Museet, Estocolmo⁶⁴.

O elogio à estética da máquina está historicamente relacionado, tanto segundo o historiador Nikolaus Pevsner, quanto segundo seu aluno Reyner Banham, com o princípio do repúdio ao ornamento e ao décor na arquitetura. Este, por sua vez possui origens diversas e simultâneas, mas tem na Deutsche Werkbund um papel central de difusão⁶⁵. Por outro lado, o discurso mais radical de repúdio à ornamentação, na passagem do século XIX para o século XX, pode ser atribuído ao arquiteto vienense Adolf Loos (1870 – 1933), que publicou dois textos de especial repercussão: o primeiro, “Ins Leere gesprochen” (Fala no vazio, 1897-1900), afirmava: “Quanto mais baixo o padrão de um povo, mais exuberantes os seus ornamentos. Encontrar beleza na forma ao invés de torná-la dependente do ornamento é o objetivo a que aspira a humanidade”⁶⁶; o segundo, “Ornament und Verbrechen” (Ornamento e crime, 1908), reitera essa abordagem teleológica e vai mais longe, relacionando ornamentações exageradas a povos primitivos, crianças ou, dentre os adultos de sociedades modernas ocidentais, criminosos e psicopatas⁶⁷. Para Loos, o ornamento associa-se ao erotismo que deve ser superado pela cultura civilizada, o que leva à máxima “a evolução da cultura marcha lado a lado com a eliminação do ornamento dos objetos úteis”⁶⁸.

O uso de uma antropologia diletante na argumentação de Loos ajuda a entender a opção de Constant de retomar a noção de décor no processo de constituição da New Babylon. Apesar de sua introdução no repertório formal da arquitetura moderna através do neoplasticismo holandês – vanguarda que pode ser tomada como arauto do purismo estético –, Constant esteve sempre demasiadamente perto da postura humanista que embasou a formação do grupo CoBrA. Sempre desconfiou, portanto, de todo código de conduta justificado pelo discurso cientificista ocidental. Diante de impasses como esse, conformou-se o fundamento do projeto de New Babylon, que simultaneamente desdobra ideais de Corbusier e renega alguns dos seus princípios⁶⁹.

64. Ver ANJOS e FARIAS, 2010, pp. 360-363.

65. Fundada em 1907, a Deutscher Werkbund (Federação Alemã do Trabalho) foi uma associação de artistas, arquitetos, designers e industriais que visava aproximar a indústria alemã de profissionais criativos. Foi importante para o desenvolvimento da arquitetura e do design modernos e criou condições para a formação da Bauhaus.

66. Apud. PEVSNER, 1991, p. 30.

67. “Quando um homem tatuado morre em liberdade, isso simplesmente significa que ele não teve tempo para cometer seu crime”, apud. BANHAM, 2003, p. 143.

68. Idem.

69. Banham enfatiza a importância para Le Corbusier da publicação da tradução francesa de Ornamento e Crime na revista L’Esprit Nouveau em 1920 (BANHAM, 2003, p. 136-7).

Para bem compreender o ponto de vista crítico subjacente à ambivalente relação da New Babylon com o modernismo, é preciso compará-la com outras apropriações do legado moderno pela arquitetura do pós-guerra. Embora esteja presente em uma surpreendente variedade de projetos, a lógica das megaestruturas está longe de sumarizar a agenda do período, sobretudo tendo em conta os empreendimentos arquitetônicos e urbanísticos promovidos diretamente pelos estados europeus. Conjuntos habitacionais, cidades-satélite, new towns, cidades industriais, bairros jardim, avenidas e viadutos davam o tom de uma ampla iniciativa de urbanização calcada em preceitos formais e funcionais da arquitetura moderna, embora no mais das vezes desassociada dos princípios socialistas que matizavam o discurso de vários dos grandes mestres dessa arquitetura.

O cinismo ideológico desse momento de simultâneo ápice e ocaso da arquitetura moderna representa um dos fatores que leva Habermas (e antes dele Anatole Kopp) a enxergar no fenômeno das neovanguardas arquitetônicas a contradição que descontinua a utopia do projeto moderno⁷⁰. Para os situacionistas, também há motivos para criticar a apropriação burocrática da estética do funcionalismo promovida em nome da manutenção do status quo e, se eles se voltam para as contribuições das vanguardas históricas, é para posicionar-se de forma diametralmente oposta aos planejadores urbanos e escritórios públicos de projeto de edificações. Ao invés de compreender as lições do modernismo como elementos de um cânone normalizador da experiência urbana, a I.S. as encara como paradigma a ser tomado, re combinado e desviado, visando sua superação.

Dentre as experiências-modelo produzidas pelos membros da I.S. que devem compor o panorama de iniciativas de reinvenção do legado da arquitetura e do urbanismo, cinco merecem destaque. Em ordem cronológica, elas são: a experiência de criação coletiva do grupo Co-BrA em Bregnerød em 1949; o texto “Formulário para um novo urbanismo”, de Gilles Ivain (pseudônimo de Ivan Chtcheglov), de 1953⁷¹; o modelo feito por Constant em 1956, chamado *Ontwerp voor zigeunerkamp* (Projeto para um acampamento cigano); as colagens *The Naked City* feitas por Guy Debord em colaboração com Asger Jorn, em 1957; e a *Caverna de Anti-Matéria* elaborada por Pinot-Gallizio em 1959. Juntas, essas ajudam a evidenciar a maneira pela qual o projeto da New Babylon emerge de colaborações e disputas entre Constant, MIBI, I.L. e I.S..

Em 1949, pouco tempo após a formação do grupo CoBrA, Asger Jorn organizou uma reunião de seus colaboradores em Bregnerød. Os holandeses Karel Appel, Constant e Corneille (1922 – 2010) encontraram-se com o sueco Anders Österlin (1926), o inglês Stephen Gilbert

70. Ver introdução desta dissertação.

71. Publicado com edição de Guy Debord no primeiro número do periódico *Internationale Situationniste*, em 1958.

63. Murais produzidos coletivamente (CoBrA, Bregnerød), 1949. BAUMEISTER, 2011, p. 251.

64. Murais produzidos coletivamente (CoBrA, Bregnerød), 1949. BAUMEISTER, 2011, p. 251.

e os dinamarqueses Ejler Bille (1910 – 2004), Egill Jacobsen (1910 – 1988), Carl-Henning Pedersen (1913 – 2007), entre outros, com o propósito de realizar intervenções gráficas em uma creche infantil, uma casa de repouso e outros edifícios. Em uma dinâmica que não teve equivalentes nem antes nem depois na história do grupo, os pintores reunidos trabalharam em uma realização efêmera, sem limites preestabelecidos e articulados em torno de um objeto comum – a tal ponto que a noção de autoria de cada colaboração se dissolve no todo produzido. Lidando diretamente com o espaço arquitetônico, o resultado efetivo dessa experiência pode ser entendido como uma variante da tradição da pintura mural, embora as ambições embutidas por Jorn fossem muito mais amplas. Para ele, aquela era uma tentativa de síntese entre arte e arquitetura e, mais importante ainda, uma maneira de criar uma ambiência em que a produção artística confunde-se com a vida⁷². Afinal, era essa a convergência que os pintores experimentaram nos dias dedicados à pintura dos murais, muito mais, é claro, do que o que seria percebido pelos futuros usuários daqueles edifícios.

Três anos depois, Jorn publicou o ensaio “O potencial inerente da pintura mural”⁷³, em que associa essa experiência com uma abordagem dinâmica da criação artística e espacial, baseada numa ideia de fraternidade comunal de mútua liberdade. É claro que os resultados pictóricos da experiência não são suficientes para ratificar essa leitura, que depende da descrição da liberdade espontânea experimentada pelos artistas em Bregnerød:

Nós pudemos pintar tudo o que quisemos e da forma que quisemos, sem ter que suportar as inebriantes políticas de censura que necessariamente acompanham projetos pagos. Nós pudemos trabalhar com uma aproximação fresca e espontânea das paredes, sem a necessidade de seguir estudos piloto restritivos e entorpecentes e, não menos importante, as pinturas foram feitas utilizando técnicas baratas, o que garante que as pinturas não ficarão onde estão por toda a eternidade. Trechos delas já desapareceram⁷⁴.

Embora possa facilmente ser ignorada por narrativas sobre a história da arte do pós-guerra, essa iniciativa merece ser enfatizada no contexto desta dissertação por oferecer um exemplo muito precoce do que poderia ser tomado como referência para o modo de vida lúdico

72. Ver BAUMEISTER, 2011, pp. 22-3.

73. Op. Cit. pp. 247-253.

74. Op. Cit. p. 252.

e espontaneamente criativo que viria a ser esperado dos habitantes da New Babylon, projetada uma década depois. Constant jamais retornaria a esta anedota para justificar seu projeto, mas isso não invalida a analogia possível entre esses ambientes e, sobretudo, entre os modos de usá-los criativamente⁷⁵. Em todo caso, esse episódio oferece uma oportunidade para sublinhar uma referência que Constant e seus colegas tinham desde o período do grupo CoBrA como contraposição à lógica do trabalho e da produtividade. Trata-se do livro “Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura”, do historiador Johan Huizinga (1872 – 1945)⁷⁶.

Publicado em holandês em 1938, traduzido ao inglês em 1949 e popularizado no pós-guerra europeu, Huizinga descreve o jogo como princípio fundamental na história da cultura humana. Atividade cujas regras e desenvolvimentos permitem a suspensão da realidade e de seus parâmetros utilitaristas, o jogo é entendido por Huizinga como foco da criatividade humana - “é no jogo e pelo jogo que a civilização surge e se desenvolve”. Qualificado por sua liberdade, ele também se define como um intervalo na vida cotidiana, uma evasão temporária que obedece limites espaciais e temporais – exatamente como a experiência de Bregnerød e como o cotidiano da New Babylon, embora, no caso desta última, o objetivo seja superar esse estágio de intervalo, expandido a noção de jogo até abraçar totalidade da vida.

Advindo da outra metade da I.S., o já mencionado “Formulário para um novo urbanismo” apresenta uma prosa na primeira pessoa do plural, dirigida ao leitor como um apelo. Gilles Ivain parte de uma avaliação desencantada da cidade moderna funcional, que deveria ser entendida como lugar de tédio, em que o acaso objetivo dos surrealistas e a lúdica boemia dadaísta não eram mais possíveis, ao passo que é inevitável deparar-se com os símbolos fantasmáticos do poder instituído e com a aridez de um planejamento funcionalista e estéril. Como alternativa a esse aborrecimento extremado, Ivain demanda a invenção de uma espécie de urbanismo simbólico, no qual o pitoresco das cidades é convocado a compor ambientes, décors, valendo-se dos novos meios de controle ambiental propiciados pela tecnologia para provocar variações evocativas e representar “desejos, forças, eventos passados, presentes e futuros”:

75. “Eles (os habitantes da New Babylon) dispõem de um arsenal de ferramentas técnicas para fazer isso (agir sobre o mundo) (...) Assim como o pintor, que com uma pequena quantidade de cores cria uma infinita variedade de formas, contrastes e estilos, os New Babylonians podem transformar o seu ambiente ilimitadamente, renová-lo e mudá-lo utilizando seus recursos técnicos. A comparação revela uma diferença fundamental entre os dois modos de criar. O pintor é um criador solitário que é confrontado pelas reações de outras pessoas apenas após a conclusão do ato criativo. Entre os New Babylonians, por outro lado, o ato criativo é também um ato social: como intervenção direta sobre o mundo social, ele provoca respostas imediatas”. CONSTANT, “New Babylon, een schets voor een kultuur”, 1974. In: WIGLEY, 1998. P. 162.

76. HUIZINGA, 2004.

A arquitetura é o meio mais simples de articular tempo e espaço, modular a realidade, engendrar sonhos. Não é apenas uma questão de articulação plástica e modulação - expressão de uma beleza efêmera - mas de uma modulação que produza influências de acordo com o espectro etno dos desejos humanos e do progresso na realização desses desejos⁷⁷.

Apesar de ter sido escrito cerca de sete anos antes da primeira menção à New Babylon no periódico situacionista, esse texto prenuncia vários aspectos incorporados no projeto de Constant. Destaca-se, em primeiro lugar, a forma de organização desejada por Gilles Ivain, baseada em quarteirões caracterizados por atmosferas distintas, aptas a suggestionar aos habitantes estados psicológicos específicos. Haveria quarteirões bizarros, sinistros, felizes, nobres e históricos, cada um com edifícios e elementos de décor simbolizando desejos e pulsões e podendo ser “mais indutores a sonhos do que drogas”⁷⁸. Essa organização prenuncia a divisão da New Babylon em zonas, ou setores, inclusive por pressupor a capacidade de mudança completa das qualidades de cada espaço em curtos intervalos de tempo (“A mudança da paisagem de hora em hora irá resultar na completa desorientação”⁷⁹). Tanto na narrativa de Constant como na de Ivain, caberia aos habitantes a prática contínua da deriva, fruição não utilitária da cidade e seus acasos, entregue ao envolvimento lúdico e espontâneo e à flutuação das atmosferas em uma cidade caracterizada como ambiente marcadamente cenográfico.

Uma diferença fundamental entre o esboço de Ivain e a lógica da New Babylon é que a divisão de setores, no primeiro caso, revela ainda traços da setorização funcional do urbanismo moderno, ainda que de forma paródica – o quarteirão feliz seria reservado para habitação, o quarteirão útil para hospitais e ferramentas –, enquanto no projeto de Constant são raras as menções a elementos funcionais ou regiões de trabalho. Isso não é suficiente para invalidar a afinidade encontrada nos aspectos gerais de ambas as proposições, o que torna intrigante que Constant tenha taxado o texto de Ivain como “quimérico”⁸⁰. Quando questionado sobre essa disparidade décadas depois pelo crítico Benjamin Buchloh, Constant ofereceu a seguinte explicação: “Pois ele estava trabalhando com o material da cidade existente e não pensava em outras possibilidades. Ele não estava falando como um arquiteto mas como um habitante da

77. In: McDONOUGH, 2004, p. 36.

78. IVAIN, Gilles, 1958. “Formulaire pour une nouveau urbanisme”, Internationale Situationniste n.1, Junho de 1958.

79. Idem.

80. CONSTANT “Sur nos moyens et nos perspectives”, In: Internationale Situationniste #2, Dezembro de 1958.

cidade, sobre o uso da cidade e não sobre sua construção”⁸¹. Ao reler essa resposta hoje, é difícil concordar plenamente com a leitura de Constant, já que Ivain é claro no que tange ao seu teor propositivo – talvez outra maneira de enxergar essa contradição esteja na diferença entre as tradições que embasam suas retóricas de transformação iminente da cidade.

Ivain claramente se interessava pela noção de maravilhamento que permeava as descrições das *flanêries* da primeira geração de surrealistas, ao passo que Constant desejava lançar luz sobre o desenvolvimento de novas técnicas e apropriação dos recursos de controle ambiental existentes como indício da possível reinvenção do cotidiano urbano. Essa divergência, além de manifestar-se na qualidade dos textos produzidos por Constant, motivou que sua entrada na I.S. fosse acompanhada, quase imediatamente, pela proposição de um *Bureau de Recherches pour l’Urbanisme Unitaire* (Escritório de pesquisas para o Urbanismo Unitário) em Amsterdam, o qual poderia atrair colaborações de arquitetos, engenheiros e outros especialistas interessados no desenvolvimento técnico da New Babylon⁸².

Para alguns pesquisadores, a periodização do projeto da New Babylon começa em 1958, quando Constant ingressa na Internacional Situacionista; para o próprio Constant e para o pesquisador Mark Wigley, o projeto começa em 1956, quando o artista/arquiteto viaja a Alba, na Itália, e idealiza um acampamento cigano permanente. Por essa divergência, esse projeto para a comunidade nômade Sinti, que atravessa a região do Piemonte, pode ser abordado de duas maneiras: como a próxima experiência correlata ao projeto da New Babylon na presente listagem ou como a etapa preliminar que inaugura a empreitada que absorveu quase quinze anos do trabalho de Constant. Aqui interessa conciliar essas abordagens, mantendo a menção ao Projeto para um acampamento cigano dentre as referências elencadas como contrapartes da New Babylon, mas preferindo discuti-lo no princípio do próximo tópico, que aprofunda a análise sobre os elementos que deram corpo ao projeto da New Babylon.

Assim, deve-se seguir à quarta iniciativa relacionada às premissas do projeto da New Babylon. Em 1959, Guy Debord desenhou um mapa de Paris, em colaboração com Asger Jorn, chamado *Naked City* (1959). Essa representação do espaço da cidade foi feita pela colagem de 19 fragmentos do mapa de Paris, espalhados no espaço branco de uma folha de papel e ligados por setas vermelhas que sugerem rotas entre trechos urbanos que ocupam posições distintas das

81. BUCHLOCH, Benjamin. “A conversation with Constant”, in: ZEGHER e WIGLEY, 2001.

82. Os primeiros voluntários agregados por Constant foram os arquitetos Ton Alberts e Har Oudejans e o poeta Armando. Detalhes sobre a formação do grupo, a despeito da desconfiança de Debord em toda espécie de profissional especialista podem ser encontrados em SCHAIK, 2005, p. 47.

que teriam no mapa integral da cidade. Naked City, por sua distribuição e conexão arbitrárias, submete o princípio cartesiano da cartografia moderna às impressões subjetivas e transitórias que são re combinadas durante a deriva situacionista, sintetizando uma experiência fundada no princípio da não objetividade. Debord encontrou, dessa forma, uma abordagem equivalente na cartografia àquela que as experiências originalmente promovidas pela I.L. empregavam na fruição do espaço concreto, ao visar um modo de representação qualitativa do espaço⁸³.

Por apropriar-se e desviar (*détour*) a lógica da ciência cartográfica, essa imagem de síntese da prática da deriva é congruente com a ambição de constituir a psicogeografia como estudo subjetivo e sistemático do espaço urbano. Além de priorizar impressões ambientais em detrimento de medidas físico-espaciais, essa ferramenta, para o crítico de arte e arquitetura Tom McDonough (1969), possui um aspecto crítico de grande importância, pois oferece uma metáfora da cidade moderna como campo fragmentado em que as conexões de contiguidade são rearticuláveis pelas múltiplas reestruturações da sociedade capitalista. Trata-se de uma representação do fenômeno da urbanização que pode tanto evidenciar oportunidades de fruição e reinvenção do espaço da cidade – como um guia para a construção de situações –, como explicitar recursos de controle e manipulação do território por agentes invisíveis de implementação da modernização urbana. Não por é acaso, portanto, que regiões parisienses fundamentais para os processos de requalificação urbana alavancados em meados dos anos 1960 – como a área chamada de Les Halles – ocupavam lugar de destaque nos mapeamentos e derivas promovidos por Debord desde meados dos anos 1950.

Em diversas oportunidades, ao trabalhar na edição das revistas da I.L. e da I.S., Debord deixou evidente sua obsessão por mapas, sobretudo aqueles que sugeriam narrativas afetivas territorializadas, ou os que deixavam explícita a falta de espontaneidade da ocupação do espaço pelos habitantes das cidades do pós-guerra europeu. Nesse sentido, Debord publicou o mapa “Carte du pays de Tendre”, feito por Madeleine de Scudery (1607 – 1701), em 1665 - trata-se de uma iniciativa pioneira de cartografia afetiva, que traduz os meandros da aventura amorosa em um mapa por terras perigosas, atravessadas pelo Rio da Inclinação, a Terra do Desconhecido, a Terra da Ternura, e assim por diante. Por motivos análogos, mas com sentido contrário, Debord publicou o mapa de Paris editado pelo sociólogo Paul Henry Chombart de Lauwe (1913 – 1998), com os deslocamentos de uma garota do 16º arrondissement ao longo de um ano. A monotonia da rotina da garota evidencia-se pela maneira repetida e instrumentalizada

83. A ideia de que as iniciativas situacionistas procuram uma representação qualitativa do espaço e que esta sugere um estudo crítico geral acerca do tratamento quantitativo e abstrato da concepção ocidental do espaço pode ser também encontrada em PERNIOLA, 2009, p. 46.

65. Guy Debord (com Asger Jorn), *Naked City*, 1957. McDONOUGH, 2009, p. 89.

66. Internacional Situacionista, *Nouveau theatre d'operations dans la culture*, 1958. WARK, 2008, p. 56.

com que ela se desloca pela cidade - quase exclusivamente dedicada ao trânsito entre sua casa, sua escola e seu curso de piano. Na polaridade entre esses dois exemplos, um excessivamente objetivado pela monotonia da vida contemporânea e o outro completamente tomado pelo romantismo, é possível posicionar as dinâmicas de experimentação e descrição do espaço urbano que consagraram a entrada do Situacionismo nos circuitos de referências para artistas que lidam com intervenções urbanas e outros processos criativos comprometidos com a vivência da cidade contemporânea. Pela ambivalência aqui sublinhada, é provável que tais procedimentos de recuperação tenham mais potência quanto mais consigam responder à pulsão afetiva e à dimensão crítica do repertório situacionista.

Ainda em relação a essa tradição cartográfica, outro mapa histórico serve como entrada para a análise da *Naked City* de Debord. Trata-se da planta de Roma desenhada por Piranesi (1720 – 1778) em 1762 (*Iconographia Campi Martii antiquae urbis*). Como descreve o arquiteto e pesquisador Pier Vittorio Aureli, Piranesi havia colaborado com esforços rigorosamente científicos de levantamento sobre os monumentos e o espaço urbano da Roma antiga, dentre eles a empreitada colossal encabeçada por Giovanni Battista Nolli, o que lhe deu oportunidade de conhecer a cenografia do passado que emergia em fragmentos transformados pelo tempo e realizar a sua própria representação idealizada da antiguidade⁸⁴. Assim, ele produziu uma série de perspectivas e plantas dedicadas ao Campo Marzio, que impressionam pela imponência e abundância de monumentos cívicos de forma e tipologia diversa, distribuídos pela geografia romana liberada das camadas posteriores de urbanização. Ao contrário do esforço de Nolli, no entanto, a representação de Piranesi não reconstitui esses monumentos ao seu estado original, mostrando-os como ruínas ampliadas e espessadas por um território que parece ter sido aberto pela demolição das construções posteriores, mais do que reconstituído por uma volta no tempo.

A planta do Campo Marzio é particularmente intrigante, por apresentar um espaço aparentemente absurdo em sua justaposição de monumentos, incongruente com qualquer tecido urbano real. Os edifícios, ao invés de obedecerem a uma disposição em eixos de circulação ou intercalarem-se com alguma espécie de casario banal, somam monumentalidades aglomeradas, como peças em uma coleção. Para Aureli, essa cartografia, mais do que paródica ou historiográfica, possui um caráter projetivo – sintetizando de forma única uma relação do renascimento com a forma monumental. Nesse sentido, pode-se dizer que, se há um conteúdo utópico nas “cidades ideais” modeladas durante

84. Ver Aureli, 2011, pp. 85-120.

o Renascimento, ele aparece de forma muito mais vibrante no Campo Marzio piranesiano⁸⁵.

Se há uma analogia entre essa representação e a *Naked City* situacionista, esta consiste no recurso a esse misterioso espaço vazio de onde brotam os elementos arbitrariamente reunidos pela cartografia – de um lado os monumentos clássicos, de outro, o tecido urbano e suas ambiências. Esse é um espaço vazio intrigante, porque distingue-se operacionalmente da folha em branco do projeto arquitetônico e do espaço perspectival que são recorrentes na análise da concepção do espaço consolidada a partir do Renascimento⁸⁶. Distingue-se porque não se refere a uma distância matematicamente calculável, mas sim a uma relação de afinidade e repulsão semântica e simbólica. Dessa maneira, a própria concepção do que seja a constituição do espaço urbano entra em discussão. Os mapas de Piranesi e de Debord reagem ao conceito cartesiano do espaço e a seu rebatimento para a gestão territorial, que identifica a cidade com um espaço submetido a uma lógica administrativa soberana e uniforme. Ambos lidam com o espaço vazio da folha como um dispositivo que media diferenças qualitativas entre as partes da cidade, reestabelecendo certa autonomia e identidade a cada uma delas.

A principal diferença entre o mapa do século XVIII e a colagem do pós-guerra reside na disparidade entre os elementos que cada um dos autores escolhe redistribuir por esse espaço. No caso de Piranesi, são os monumentos em ruína que ocupam esse lugar, como formas resistentes à passagem do tempo, ou como ícones espacializados que interessam mais quanto menos associados a sua função prática original. No caso de Debord, são os trechos urbanos que se destacam como unidades recombináveis, como contextos disponíveis para a prática inventiva da cidade, ou como signos que podem assumir novos significados de acordo com o modo como são enunciados. Como se verá adiante, as plantas da *New Babylon* desenhadas por Constant sobre mapas apropriados de cidades existentes – como Paris e Amsterdam – e as maquetes compostas por materiais diversos – como chapas coloridas de acrílico e madeira – compartilham dessa lógica de representação da cidade como uma colagem solta de trechos urbanos. Também na *New Babylon* a cidade é compreendida como um discurso aberto em que as frases podem ser reordenadas pelos habitantes, que tomam a responsabilidade pela sua

85. "É possível, no entanto, argumentar que existe uma razão de ser implícita e por isso mais profunda e crítica no projeto de Piranesi, a qual está na sua confrontação com a ideia de Roma encontrada na topografia da cidade feita por Nolli, cuja imagem era exemplificada pela *Magnificenza di Vasi*. O método de Piranesi de pesquisa da cidade e reconstrução de sua forma pode ser lido como uma crítica da epistemologia urbana que o mapa de Nolli exemplificou como um discurso implicado por suas técnicas e objetivos. Contras as premissas cientificistas no mapa de Nolli as quais se desenvolveram rumo ao total mapeamento – e portanto, total controle – da cidade. Piranesi recuperou o peso formal da *instauratio urbis* como leitura ideológica da cidade" (AURELI, 2011, p. 114).

86. O papel da perspectiva para a concepção do espaço no Renascimento será discutido com mais cuidados no capítulo 3 desta dissertação.

67. Guy Debord, colagem feita para Constant, c. 1958. SCHAIK, 2005, p. 48.

68. Madeleine de Scudery, Carte du pays de Tendre, 1665.

69. Paul Henry Chombart de Lauwe, Mapa dos deslocamentos de uma jovem garota por Paris, 1957. McDONOUGH, 2009, p. 83.

70. Giovanni Battista Piranesi, Ichnographia Campi Martii antiquae urbis, 1762. AURELI, 2011, p. 88.

71. Giovanni Battista Piranesi, Pianta di Roma (Le antichità romane), 1756. AURELI, 2011, p.117.

Por fim, um último caso merece ser evocado como experimento paralelo ao projeto da New Babylon: as experiências de pintura industrial realizadas por Giuseppe Pinot-Gallizio. Arqueólogo, farmacêutico, botânico, químico, parfumeur, cidadão de esquerda engajado, pintor tardio e auto-proclamado porta-voz dos ciganos em Alba⁸⁷, Gallizio também foi membro fundador da I.S., tendo organizado o Primo congresso degli artisti liberi que estabeleceu as bases para o movimento junto com Asger Jorn e, se ele não consta nas resumidas biografias intelectuais que introduzem este capítulo da dissertação, é porque sua trajetória até aproximar-se de Jorn possui poucas referências na maior parte dos estudos sobre a I.S.. O que se sabe é que durante a estadia de Jorn no norte da Itália, o pintor acabou aproximando-se mais de Gallizio do que de Enrico Baj, líder do Movimento Nucleare.

Gallizio tinha uma farmácia em Alba e já com cinquenta anos de idade decidiu dedicar-se à pintura, emprestando a ela o raciocínio laboratorial adquirido na prática da química e da botânica. Em diálogo constante com Jorn, com quem trabalhava desde que organizaram juntos o Laboratório experimental da Bauhaus Imaginista⁸⁸, desenvolveu uma prática pictórica que acreditava ser coerente com sua crítica à racionalidade ocidental, que via como justificativa casuística das relações de poder na sociedade. Essa prática foi nomeada por ele de pintura industrial, apesar de envolver grande parcela de trabalho manual. Na descrição do pesquisador McKenzie Wark, talvez seu maior entusiasta dentre as fontes consultadas:

“Essas eram muito minimamente resultado do trabalho de máquinas verdadeiras (apesar de Gallizio ter inventado seus próprios pigmentos e um forno especial para tingimentos rápidos). A ideia era mais de que a pintura poderia ser feita usando mecanismos de repetição e variação para minimizar a unicidade do gesto. Esse processo de pintura desenvolve-se por si mesmo, mas não é previsível. (...) O resultado iria reunir o criativo e o singular com o serial e repetível. Ele inventou, resumidamente, uma síntese dos dois braços opostos da vanguarda: os surrealistas e os construtivistas. A produção industrial é um conceito quantitativo, mas a pintura industrial é uma forma de produção na qual cada metro de arte produzido é único. Michèle Bernstein: “uma mistura sagaz de acaso e mecânica”⁸⁹.

A retórica de Wark baseia-se em grande parte na escrita heroica da pintura industrial promovida pelo próprio Gallizio no texto “Discours sur la peinture industrielle et sur un art

87. WARK, 2008, p.12.

88. Também chamado de laboratorio sperimentale de Alba, criado em setembro de 1955 no celeiro da residência de Gallizio, aproveitando a estrutura de seu laboratorio sperimentale pessoal, originalmente utilizado para o desenvolvimento de perfumes (PEZOLET, 2010)

89. WARK, 2008, p. 13.

unitaire applicable”, de 1959⁹⁰. Na prática, o processo desenvolvido por Gallizio consistia em uma pintura gestual feita por várias pessoas que trabalhavam com grande agilidade sobre rolos de tela de dezenas de metros de comprimento, em uma analogia à linha de montagem industrial. Pezolet oferece uma descrição mais objetiva do processo, tal como havia se consolidado no começo de 1958, após diversos experimentos de pintura coletiva:

De acordo com informações disponíveis, podemos dizer com segurança que Gallizio e seus camaradas provavelmente colocavam uma longa tira de tela (ou populit, um material composto barato, feito de lã e algas, que era popular para fins comerciais na Itália do pós-guerra) sobre uma estrutura de madeira e o cobria com resinas químicas líquidas. Então, usando pincéis ou rudimentares borrifadores para plantas, eles a cobriam com perfumes herbais, pós explosivos e pigmentos coloridos. Finalmente, as pinturas eram deixadas para secar ao lado do aquecedor do celeiro. As graduais reações químicas - cujos processos enchia o laboratório com exalações perigosas que tinham de ser removidas por ventiladores exaustores - criavam efeitos pictóricos extraordinariamente vívidos que eram algumas vezes retocados pelos artistas. Por exemplo, eles ocasionalmente adicionavam elementos semifigurativos...⁹¹.

Essa pintura era vendida por metro linear, por preços menores do que os usualmente atribuídos a obras de arte, e poderia ser utilizada como papel de parede ou revestimento – quer dizer, como material barato de ornamentação do espaço, que prescindia do destaque geralmente consagrado à pintura tradicional. Sua crítica às instituições e ao mercado da arte partia da premissa do equilíbrio entre oferta e procura no mercado capitalista, já que a super-oferta gerada pelo processo rápido e parcialmente automatizado de produção deveria provocar o seu barateamento e banalização – como em uma interpretação literal da noção de destruição da aura da obra de arte anunciada por Walter Benjamin⁹².

O descaso dos estudos recentes sobre essa proposta pode decorrer de vários motivos, dentre eles: seu caráter derivativo em relação à action painting dos artistas norte-americanos do pós-guerra ou ao contexto da pintura informal europeia; seu eclipsamento pelas práticas mais

90. In: Internationale Situationniste no.3, Dezembro de 1959.

91. PEZOLET, 2010, pp. 68-9.

92. No célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, In: BENJAMIN, 1985, pp. 165-196.

72. Fotografia de Giuseppe Pinot Gallizio com um rolo de Pittura Industriale, 1958.

73. Giuseppe Pinot Gallizio, Caverna dell'antimateria (Galerie René Drouin, Paris), 1959. SCHAIK, 2005, p. 50.

74. Giuseppe Pinot Gallizio, Caverna dell'antimateria (Galerie René Drouin, Paris), 1959. WARK, 2008, p. 58.

continuadas e divulgadas de artistas como Jean Tinguely (1925 – 1991) e Yves Klein (1928-1962); e a ingenuidade de sua crítica ao sistema da arte, evidenciada quando, no final da década de 1950, os rolos de pintura industrial começaram a tornar-se célebres, criando demanda suficiente para encarecer os resultados de suas produções seguintes.

No entanto, a pintura industrial possui qualidades muitas vezes menosprezadas. Primeiro, como sugere Wark, por esmiuçar o potencial criativo da automação. Gallizio percebeu que a industrialização poderia chegar a tal patamar, que a seriação não precisaria implicar na repetição de um mesmo modelo, mas poderia gerar variáveis únicas com uma agilidade muito superior à da mente humana.

Depois, por suas especulações sobre como a incorporação do acaso e da criação espontânea no processo criativo poderiam colaborar com a construção coletiva do ambiente social. Essa ambição foi explicitada em 1959, quando Gallizio realizou uma exposição na Galerie René Drouin, com ajuda de Guy Debord, que agenciou a realização da mostra com o galerista e estimulou Gallizio para que embrulhasse a totalidade do espaço com 145 metros lineares de pintura industrial. Chamada Caverna dell'antimateria, a exposição foi concebida combinando elementos da performance e da instalação. Durante a abertura, música experimental, odores emanantes das pinturas e um coquetel preparado pelo artista enfatizavam o caráter ambiental do espaço recoberto com pinturas, enquanto jovens mulheres fisicamente atraentes circulavam pelo espaço vestidas com nada além de pedaços de pinturas enrolados em seus corpos. Um pouco como a experiência do grupo CoBrA em Bregnerød, o repertório utilizado para a construção do espaço permanecia marcadamente atrelado ao repertório da pintura mural, apesar da parafernália de detalhes e da retórica industrial – a Caverna constitui assim um intrigante desdobramento de recursos legados pelo surrealismo, como a ideia de produção automática, potencializada pelo ambiente imersivo produzido, e então levada a colidir com o imaginário da produção em série.

Apesar de sua fidelidade à pintura, que seria frequentemente criticada por Constant, Gallizio mostrou-se nessa experiência como um possível aliado do projeto da New Babylon, na medida em que procurou estabelecer um processo que misturasse automação com automatismo. Suas analogias à linha de produção industrial e à produção automática surrealistas podem ser interpretadas como *détournements*, desvios que reposicionam elementos apropriados para que produzam sentidos invertidos. Gallizio produzia inúmeras anotações aforísticas em seu caderno, mas publicava muito menos; o texto mencionado acima, espécie de manifesto publicado na

Internationale Situationniste pouco tempo depois da exposição de Paris e logo antes da expulsão do cientista-artista da I.S., é uma exceção que enfatiza o nível de ambição latente na pintura industrial:

A sociedade das patentes, concebida e baseada em noções simplistas, (...) está prestes a acabar. O homem está expressando uma consciência coletiva e uma portando uma ferramenta adequada à passagem para um sistema potlatch de dádivas que não podem ser compradas senão por outras experiências poéticas. (...) Homens sem memória serão criados; homens em um êxtase violento contínuo, sempre partindo do grau zero; uma ignorância crítica que irá concretizar-se com raízes na longa pré-história do homem selvagem, o mago das cavernas. (...) Inúteis e vãos os seus séculos de urbanismo, pois somente para vocês e por vocês as pessoas consagraram inutilmente as suas melhores energias criativas livres, acreditando que vocês seriam os representantes efetivos de uma mensagem poética. Hoje a antimatéria, o antimundo físico foi descoberto e toda a sua desajeitada habitação treme na beira do precipício⁹³.

Tendo em vista essa ambição e o papel preponderante que ela designa à automação, é possível reverter a comparação depreciativa da experimentação de Gallizio em relação à pintura gestual europeia ou aos eventos performáticos de Tinguely e Yves Klein. É notável como Gallizio especula sobre como a aceleração dos meios produtivos pode tensionar a ideia de propriedade intelectual e, conseqüentemente, a totalidade do cotidiano e do imaginário. A cacofonia de cores vibrantes da Caverna de Antimatéria projetava-se, como uma contra-imagem da cidade planejada dos urbanistas – um espelho invertido que deveria gritar em nome da crença peculiar que Gallizio compartilha, sutilmente, com Constant: a aposta na liberação de impulsos primitivos do homem ocidental através do emprego de suas mais avançadas tecnologias⁹⁴.

93. GALLIZIO, Giuseppe. "Discours sur la peinture industrielle et sur un art unitaire applicable". In: Internationale Situationniste no.3, Dezembro de 1959.

94. Uma das inúmeras citações possíveis dentre as encontradas em textos de Constant: "Aqueles que duvidam da máquina e aqueles que a glorificam mostram a mesma incapacidade de utilizá-la. Automação e produção em massa oferecem possibilidades inéditas para a criação, e aqueles que forem capazes de colocar essas possibilidades à serviço da imaginação ousada serão os criadores do amanhã" (CONSTANT, "Extracts from letters to the Situationist International", October, n. 79, Inverno de 1997. Apud: WIGLEY, 1998, p. 27).

O GRANDE JOGO PORVIR: O DESENHO DA NEW BABYLON

Algo novo emerge na compreensão da arquitetura e do urbanismo na visita de Constant a Alba, por ocasião do Primo congresso degli artisti liberi, em setembro de 1956. O artista holandês foi recebido por Pinot-Gallizio que, como mencionado acima, havia instalado em sua própria casa o laboratório para o MIBI. Ambos aparentemente mantiveram uma relação amigável, dada a participação de Constant nos experimentos de pintura coletiva que então vinham sendo testados por Gallizio e também ao fato de que o italiano o convidou a estender sua estadia por mais tempo. Constant aceitou esse convite, em parte pelo seu interesse por uma outra atividade empreendida pelo farmacêutico e pintor italiano: o apoio a uma comunidade verdadeiramente nômade.

Tendo integrado o Comitato di Liberazione Nazionale durante a Segunda Guerra Mundial, Gallizio havia assumido um compromisso antifascista que desdobrou-se após o fim da guerra em um vínculo com o Partido Comunista e com a debate político em geral⁹⁵. Dentre suas iniciativas públicas, aproximou-se da comunidade Sinti do povo Roma – popularmente conhecida como povo cigano – e sensibilizou-se com a crescente pressão que recebiam da população de Alba. A posição geográfica de Alba, no território Piemonte, fazia dela um ponto de trânsito regular nos movimentos migratórios dos ciganos entre a Itália e a França. Os Sinti aproveitavam a passagem pela cidade para estabelecer seus acampamentos em uma área não utilizada, um antigo mercado nos limites da urbanização da cidade. À época da visita de Constant, uma intensa campanha pública fora realizada, a qual culminou na expulsão dos ciganos desse lugar de acampamento. Gallizio, por sua vez, havia realizado manifestações públicas em defesa do direito dos ciganos de utilizarem a cidade e lhes ofereceu a possibilidade de acamparem em terrenos que possuía em uma área próxima, do lado oposto do rio Tanaro⁹⁶.

Foi nesse contexto que Constant conheceu as famílias Sinti apadrinhadas por Gallizio e envolveu-se com o ideal de liberdade romanticamente sugerida pela vida cigana – nômade e desprovida de posses que não pudessem ser carregadas a cada deslocamento. No mesmo povo que a sociedade moderna acostumara-se a ver um traço obsoleto e perigoso do passado, Constant, que havia recentemente passado meia década viajando entre Amsterdam, Londres e Paris, enxergava o modelo para o homem do futuro: móvel e apto a viver verdadeiramente a

95. PEZOLET, 2010, pp. 65.

96. Uma descrição cuidadosa desse processo foi apresentada pelo crítico Tom McDonough no pavilhão Roma durante a 54a Bienal de Veneza em 2011. McDONOUGH, Tom. "Campo nomadi: Constant's Design for a Gypsy Camp", disponível em <http://www.callthewitness.net/Testimonies/CampoNomadi> (consultado em 14 de Dezembro de 2012)

75. Fotografia de Pinot-Gallizio e os ciganos em Alba, 1956. SCHAİK, 2005, p. 43.

76. Ontwerp voor zigeunercamp (Projeto para um acampamento cigano), 1957. WIGLEY, 1998, p. 80.

77. Ontwerp voor zigeunercamp (Projeto para um acampamento cigano), 1957. WIGLEY, 1998, p. 81.

78. Constant, Lijn zonder einde (Linha sem fim), 1958. WIGLEY, 1998, p.45.

79. Constant, Nébuleuse Mécanique, 1958. SCHAİK, 2005, p. 45.

modernidade. Provocado pela contradição entre as qualidades sociais únicas desse povo e a ameaça iminente de interdição de seu modo de vida, Constant construiu uma maquete que representava o Projeto para um acampamento cigano, perseguindo um programa arquitetônico que tinha a contradição como motor propelente. Permanente e fixo ao solo, o acampamento cigano de Constant não deveria mover-se pelo continente, mas sim, ao contrário, consolidar um território através do qual todos os deslocamentos dos ciganos fossem livres. Se cobrisse uma área vasta o suficiente, esse dispositivo poderia delimitar uma zona onde a prática nômade seria legítima e prazerosa.

Constant já havia conhecido o conceito de Urbanismo Unitário durante o congresso e dedicou sua estadia em Alba para tentar formalizar sua primeira contribuição para a concretização desse conceito. O Projeto para um acampamento cigano é o primeiro resultado maduro dessa tentativa e, também, o primeiro passo no desenho do que seria conhecido mais tarde como New Babylon. Formado como artista e convertido em arquiteto, Constant dedicava aos nômades sua primeira proposição espacial que não era apenas um estudo de formas e materiais tensionados no espaço, mas que assumia a lógica de um modelo em escala, sugerindo um espaço que poderia vir a ser edificado. No entanto, Constant parece ter menosprezado a função prospectiva de sua maquete em prol de seu valor evocativo. Interpretado literalmente, o modelo sugere uma intrincada estrutura metálica leve – dois aros metálicos circulares inclinados em relação ao plano horizontal do solo e conectados a traves diagonais definem um enorme pátio coberto. No interior desse espaço excêntrico, encontram-se espalhados diversos elementos menores que lembram tendas, rampas, pavilhões, torres e plataformas.

É difícil avaliar o quanto tais dispositivos poderiam ter sido úteis para os ciganos, mas é preciso levar em conta a dimensão do desafio de definir um espaço capaz de garantir o reconhecimento da soberania de cada pessoa sobre o seu cotidiano, independentemente das normas sociais dominantes na cultura ocidental. Qual poderia ser a forma de um desenho espacial – que não o simples acampamento de cabanas e trailers em espaços abertos – dedicado a um povo cujo próprio princípio organizador contradiz as premissas de quase toda a cultura arquitetônica ocidental? A resposta, para Constant, era sugerida pela própria pergunta: sua forma deveria ser aquela resultante da tensão dialética entre as dinâmicas de mobilidade dos nômades e as partes que constituem o espaço. O devir imprevisível dos ciganos deveria ser entendido como catalizador de uma arquitetura em perpétua mudança.

Para formalizar o embate entre a invenção do cotidiano e a configuração espacial, Constant não precisou partir do zero, pois vinha trabalhando há mais de um ano em esculturas

espaciais, nas quais estruturas leves e espaçadas materializavam vetores de movimento e conectavam-se a elementos suspensos e, em muitos casos, aparentemente prestes a entrar em movimento. Eram esculturas que colaboravam metaforicamente para uma concepção do espaço como dimensão atravessada por linhas de força e não simplesmente como extensão uniforme. Funcionariam perfeitamente, então, para representar o espaço almejado por Constant em contraste com as técnicas e programas recorrentes na arquitetura tradicionalmente apoiada no princípio vitruviano da firmitas – da estabilidade.

Além disso, essa tradução do estudo escultórico para o espaço arquitetônico provavelmente era a ambição de Constant desde quando começou a realizar seus objetos espaciais. Estes foram iniciados no contexto de seu envolvimento com os debates do meio arquitetônico holandês e com os artistas herdeiros do neoplasticismo, e receberam ênfase nos anos em que Constant aproximou-se do artista Nicolas Schöffer, húngaro radicado em Paris e principal promotor do Spatiodinamism – programa de síntese das artes elaborado no pós-guerra que pretendia reunir esforços de artistas, músicos e cientistas para a concepção de uma arte baseada na exploração da quarta dimensão do espaço, o tempo, valendo-se das noções de ritmo e movimento. Constant foi membro do grupo Neo-vision, fundado por Schöffer em 1955 como agregador de colaboradores para a empreitada de integrar dinamicamente o espaço no campo da plástica, e foi justamente então que intensificou sua dedicação à construção de objetos espaciais, evidentemente tributários à tectônica do construtivismo soviético.

Além do colegas do Neo-vision, as referências óbvias para esses objetos são as esculturas dos irmãos Naum Gabo (1890 – 1977) e Anton Pevsner (1886 – 1962), artistas russos que, por terem tido contato com as vanguardas europeias no começo do século XX, retornado à Moscou em 1917 e então voltado à Alemanha em 1928, tornaram-se uma das principais pontes entre a arte europeia e as experiências do construtivismo soviético. Seu “Manifesto Realista”, de 1920⁹⁷, sintetiza uma postura comprometida em liberar completamente a expressão plástica da figuração e voltá-la a expressão das relações entre espaço e tempo, nomeadamente: ritmo, luz e linhas de força, que deveriam materializar-se como corpos atravessados pela luz e articulados como eixos espaciais ritmados, extravasando o plano pictórico da pintura e também o aspecto volumétrico opaco da escultura clássica.

Em sua entrevista com Benjamin Buchloh, Constant reconhece essa referência, mas também traz à tona a importância de Vladimir Tatlin (1885 – 1953) e El Lissitzky (1890 – 1941),

97. GABO, Naum e PEVSNER, Anton. “The Realistic manifesto”, 1920. In: WOOD, 2012, pp. 298-300.

80. Fotografia de dança da companhia de balé de Maurice Béjart, com escultura de Nicolas Schöffer ao centro (Festival d'Art d'Avant-garde, na Unité d'Habitation de Marseille), 1956. SCHAIK, 2005, p. 42.
81. Anton Pevsner, Maquette d'un monument symbolisant la Libération de l'Esprit, 1952. Tate Gallery.
82. Vladimir Tatlin, Monumento à Terceira Internacional, 1920.

artistas mais estritamente identificados com a arte soviética, por não terem se mudado para a Europa – e também, mais explicitamente comprometidos com a função social do artista como trabalhador integrado ao sistema produtivo⁹⁸. Além disso, a maneira como as formas e materiais aparecem ali combinados remetem aos moduladores de luz e espaço de László Moholy-Nagy (1895 – 1946) e às construções espaciais de Aleksandr Rodchenko (1891 – 1956), aproximando-se assim de um repertório associado ao desdobramento dinâmico da forma compositiva no e através do espaço. O tom metálico dos materiais e a alusão ao movimento mecânico reúnem-se, na obra de todos os artistas aqui mencionados, no campo de convergência entre arte, arquitetura, design e indústria. Mais importante ainda, eles atribuem ao trabalho especializado uma noção de concretude e dinamismo que objetiva romper com o isolamento da obra de arte em molduras ou pedestais.

Buscando esse repertório, Constant criava uma diferença em relação aos arquitetos e artistas do De Stijl, com quem tinha trabalhado e para quem o atravessamento do espaço por linhas de força tendia antes a um estado de equilíbrio assimétrico do que aos nós de tensão característicos do construtivismo soviético. Assim, aproximava-se de uma abordagem que concebia o atravessamento do espaço por linhas de força tensionadas como cabos e retesadas como vetores de velocidade, traços afins ao equilíbrio dinâmico exaustivamente estudado pela mecânica e pela física modernas.

Essas são qualidades espaciais que são experimentadas a partir da escala e da especificidade dos materiais utilizados no Projeto para um acampamento cigano, segundo proporções que seriam grotescas se as maquetes simplesmente fossem ampliadas à escala real. Na verdade, não é clara qual seria a escala real a que corresponde a maquete, assim como não são especificados os encaixes e ligações entre materiais que, pela desproporção entre a dimensão dos pontos de apoio e os vãos, poderiam muito bem ser ligas metálicas apropriadas diretamente da pesquisa tecnológica mais avançada do período – a da corrida espacial. Tal postura de evocação visual e imprecisão informativa aparece no projeto para o acampamento cigano e, em seguida, torna-se tática recorrente no trabalho de desenvolvimento do projeto da New Babylon. Sempre que possível, Constant escolhia reforçar o rol de imagens sugestivas da plasticidade e concepção de espaço de seu projeto e, ao mesmo tempo, protelar ao máximo os detalhes sobre como a New Babylon seria efetivamente construída e habitada.

Dessa forma, a construção de modelos tornou-se o principal meio de desenvolvimento e representação da New Babylon, sempre articulada com textos que enfatizavam os pressupostos

98. BUCHLOCH, Benjamin. "A conversation with Constant", in: ZEGHER e WIGLEY, 2001.

de transformação social e a crítica à arquitetura moderna que justificam o projeto. Além de convergirem com práticas anteriores de Constant, as maquetes associavam-se com uma metodologia projetual de baixa definição, no sentido de que eram mais evocativas de atmosferas do que delimitadoras de formas finais. Assim como a própria cidade almejada pela I.S., elas nunca ficavam verdadeiramente prontas, podendo ser transformadas ao longo do tempo com novas inclusões ou exclusões de elementos e guardando em sua superfícies os rastros das manipulações realizadas ao longo do tempo, corporificadas por manchas, furos e ligações que não eram mascarados pelo acabamento das peças. Nas palavras de Mark Wigley, essas maquetes – que, depois de construídas, eram fotografadas de modo a confundir sua escala – “eram projetadas para serem olhadas desde dentro, mas nada é revelado além da polêmica indeterminação de seus andares”⁹⁹.

Também essa lógica da indeterminação projetual possui sua própria genealogia. Desde seu princípio, a New Babylon prevê a aceleração dos pressupostos de transformação da cidade industrial moderna até um estatuto pós-industrial, dentro do qual parâmetros estéticos modernistas seriam contrapostos a uma lógica anti-funcionalista. Pelos novos mecanismos de controle ambiental e pela liberação da vida urbana de seu aspecto utilitário, a arquitetura poderia ser pensada fora do esquema que submete o uso dos espaços aos seus programas ideais e restringe as suas funções às suas formas. Nesse sentido, a agenda da I.S. desdobrou parte da crítica do Team 10 ao modernismo arquitetônico e antecipou a forma como essa pauta se desenvolveria através de caminhos paralelos formados pela pesquisa de diversos arquitetos entre meados da década de 1960 e princípio dos anos 1980, desde Cedric Price, Peter Eisenman, Bernard Tschumi e Aldo Rossi até Robert Venturi e Denise Scott Brown. O anúncio da disjunção entre forma e função, que para muitos foi construído a partir do envolvimento com a filosofia pós-estruturalista ou com a revisão historiográfica, foi escolhido pelos situacionistas como índice de uma ambição: superar o dogma do poder do arquiteto/urbanista, valendo-se justamente de um projeto utópico de cidade e sociedade.

Embora os princípios poéticos da I.S. tenham passado por rupturas radicais ao longo da década que separa sua fundação e a publicação de *A Sociedade do Espetáculo*, por Guy Debord, um ano antes dos acontecimentos de maio de 1968, há um recurso que permanece na agenda do grupo ao longo de toda sua duração - o *détournement*, o desvio situacionista. Nas experiências de vivência e crítica da cidade iniciadas pela I.L., o *détour* aparecia associado a léxicos de clara matriz surrealista, como a deriva e a psicogeografia, que carregavam o embrião de princípios como o acaso objetivo e a manifestação do inconsciente, ideias tão caras a André

99. WIGLEY, 1998, p. 50.

Breton. A proposição da New Babylon emerge desse contexto de ideias, canalizando recursos que foram inicialmente propostos como elementos da crítica à cidade moderna industrial (um gênero inaugurado por Frederick Engels, em 1845) e transformando-os em princípios para a elaboração de um projeto utópico de cidade e sociedade.

O momento de reunião entre a I.L. e o MIBI foi marcado por uma série de cartas e artigos que explicitam a intenção de associar dispositivos de vivência lúdica da cidade com um trabalho de prospecção sobre o funcionamento da cidade futura. A utopia da I.S. se apresenta como o horizonte alcançável através da generalização dos princípios de jogo e invenção do cotidiano para a totalidade da sociedade, assim que essa se visse liberada do trabalho e da propriedade privada do solo por um movimento revolucionário que tomasse os meios de produção e os colocasse à disposição da criatividade humana. O editorial do primeiro periódico situacionista, *Internationale Situationniste* n.1, publicado em Junho de 1958, coloca em primeiro plano a tarefa de disputar o destino das “novas ferramentas de controle ambiental” com os mecanismos ideológicos de manutenção da ordem e controle dos indivíduos¹⁰⁰. A “polícia”, como o texto chama esses mecanismos de controle, já saíra na frente e, portanto, tratava-se de uma corrida de recuperação, na qual seria necessário reverter os sentidos e os efeitos das novas tecnologias em difusão acelerada desde o final da segunda Guerra Mundial. Crítica, construção de situações e pensamento utópico formavam, então, a tríade de iniciativas desdobradas da lógica do desvio que deveriam ser articuladas sob o nome de Urbanismo Unitário, trabalho transdisciplinar dedicado a essa reversão de sentidos.

No segundo semestre de 1959, essa tríplice articulação parece ter encontrado seu momento de maior sintonia e propositividade, quando a seção holandesa da Internacional Situacionista, o Bureau de Recherches pour l'Urbanisme Unitaire liderado por Constant, consolidou um acordo com o Stedilijk Museum de Amsterdam para realizar uma exposição/experimento que aconteceria simultaneamente no museu e nas ruas da cidade em 30 de maio de 1960. Procedimentos de deriva urbana seriam combinados com um labirinto-modelo montado no espaço expositivo, a fim de apresentar publicamente um experimento de construção de situações. Iniciativas de pintura industrial de Pinot-Gallizio teriam lugar no interior de um labirinto construído com diferentes alturas – um protótipo para desorientação e estabelecimento de ambiências diversificadas –, enquanto uma deriva seria simultaneamente conduzida por três grupos sob direção de Constant, que não apenas anotaria e relacionaria os seus movimentos através de rádios portáteis, como prepararia situações cênicas e lúdicas ao longo de seus percursos. Com-

100. Trecho citado na Introdução desta dissertação.

plementarmente, algumas das primeiras maquetes realizadas por Constant seriam apresentadas em um espaço adjacente ao labirinto, como uma referência histórica, e haveria uma publicação de síntese das iniciativas da I.S. em prol do Urbanismo Unitário.

Para que algo assim fosse possível, a I.S. teria que se aproximar como nunca do meio artístico, tanto pelo contexto institucional da exposição, quanto pelo recurso a elementos lúdicos e cênicos que, se não eram nominalmente associados à New Babylon, se delineavam como tentativas de demonstração de seus princípios a partir de uma experiência coletiva imersiva. Debord e Constant acreditavam que essa seria a chance de tornar pública a concretização do Urbanismo Unitário, que para eles deveria tratar teoria e prática como aspectos unidos de um só programa. Era também a oportunidade de consolidar as diferentes escalas do pensamento utópico situacionista de forma simultânea e articulada, convergindo em uma só unidade intervenções urbanas e ensaios escritos, o interior e o exterior do museu e os modelos de setores da New Babylon e a atuação em escala real¹⁰¹.

Foi o compromisso institucional que acabou por impedir a empreitada, uma vez que Jorn considerou inaceitáveis as condições de segurança e financiamento apontadas por Willem Sandberg, diretor do Stedilijk Museum, e conclamou uma assembleia na qual se decidiu pelo cancelamento integral do experimento/demonstração - tanto dentro quanto fora do museu. O documento mais divulgado sobre o que teria acontecido nesse projeto interrompido acabou sendo um artigo publicado na edição de Janeiro de 1960 do periódico *Internationale Situationniste*, chamado *Die Welt als Labyrinth* (O mundo como labirinto).

O desenvolvimento das representações da New Babylon e experimentos como *Die Welt als Labyrinth* constituem o núcleo de elaboração de um pensamento utópico dentro da I.S. em sua forma mais positiva. Remetendo às discussões apresentadas no Capítulo 1 desta dissertação, elas manifestam-se como projeções de uma vida futura ideal que é projetada como meta passível de realização e, simultaneamente, como lugar excepcional que se distingue e reflete os problemas concretos do presente. Não obstante, poucos meses após o cancelamento da exposição de Amsterdam e da primeira publicação nominal da New Babylon no periódico situacionista, esse núcleo de atividades tornou-se um campo de disputas e discordâncias entre Debord e Constant.

A arremetida do projeto preparado para o Stedilijk Museum provou-se particularmente frustrante para Constant, alimentando suas dúvidas quanto ao interesse efetivo de seus aliados

101. Para informações sobre a troca de correspondências de Debord e Constant a respeito desse assunto, ver WIGLEY, 1998, pp. 34 e 35.

83. László Moholy-Nagy, Licht-Raum Modulator, 1930.

84. Bureau de Recherches pour l'Urbanisme Unitaire, Die Welt als Labyrinth (planta da intervenção no Stedelijk Museum, Amsterdam). Originalmente publicada no artigo "Die Welt als Labyrinth", Internationale Situationniste n. 4, Janeiro de 1960.

85. Imagem ilustrativa originalmente publicada no artigo "Die Welt als Labyrinth", Internationale Situationniste n. 4, Janeiro de 1960.

86. Imagem ilustrativa originalmente publicada no artigo "Die Welt als Labyrinth", Internationale Situationniste n. 4, Janeiro de 1960.

pela prática articulada em torno do programa do Urbanismo Unitário. Debord, por sua parte, desconfiava que Constant estivesse gradualmente seduzindo-se pelos recursos de representação e elaboração discursiva da arquitetura e perdendo contato com as premissas revolucionárias tão caras à I.S.. Esse desentendimento era ainda alimentado por um número especial da revista holandesa de arquitetura *Forum*, que foi confiado à edição do Bureau de Constant, colocou lado a lado uma série de jargões situacionistas e a fotografia da maquete de uma igreja em Volendam projetada por Ton Alberts (1927 – 1999) e Har Oudejans¹⁰². Indignado, Debord expulsou os arquitetos da I.S., enquanto Constant retribuía as censuras acusando Pinot-Gallizio de oportunismo – por ter aceitado ocupar o museu de Amsterdam no período que havia sido deixado vago pela mostra situacionista – e cobrando Debord por sua complacência com a dedicação dos membros da I.S. a uma “arte morta” como a pintura¹⁰³.

Assim, já em agosto de 1960, a colaboração entre Constant e a I.S. foi rompida, sob acusações trocadas de excessiva complacência com práticas artísticas especializadas, por um lado, e de traição ideológica pelo compromisso com o campo arquitetônico, por outro. O desligamento de Constant do grupo foi oficializado na quinta edição da *Internationale Situationniste*, em dezembro de 1960. Em seguida, houve uma sequência de exclusões que expurgaram a faceta “artística” da I.S., incluindo Gallizio e Jorn (sendo que este não rompeu com Debord, mantendo um canal de conversas e colaborações). Essa divergência, que então envolvia um grande número de inseguranças e pressões pessoais de todas as partes, mostrou-se posteriormente fundada em diferenças objetivas entre crenças e percursos políticos a serem trilhados. Constant passou ainda catorze anos elaborando a *New Babylon* e consolidou-se como ponto de irradiação das premissas iniciais do projeto. Enquanto isso, Debord e a I.S. realizaram uma guinada tão intensa em direção à atuação política direta e à reflexão político-social sobre o capitalismo avançado que o pesquisador Tom McDonough chegou a nomear o período de desenvolvimento da *New Babylon* de um “interlúdio arquitetônico” do grupo¹⁰⁴.

Ainda assim, os meses que antecederam ao cancelamento da exposição no *Stedelijk Museum* se destacam pelos momentos de notável integridade discursiva, crítica e propositiva do projeto, como um estado de equilíbrio instável entre reflexão política e imaginação utópica que teve raros paralelos na história do pensamento arquitetônico e artístico do século XX. Esse é um momento de densidade que foi aqui introduzido à luz da genealogia dos elementos que

102. Ver SCHAIK, 2005, p. 51.

103. Para fragmentos das cartas trocadas entre Constant e Debord, ver WIGLEY, 1998, pp. 36-38.

104. McDONOUGH, 2009.

compõem o projeto da New Babylon, incluindo as hipóteses de fruição crítica da cidade moderna elaboradas pela I.L., as ambições de síntese das artes e dissolução da instituição arte alimentadas pelo compromisso com as vanguardas históricas e a tipologia megaestrutural do labirinto lúdico imaginado por Constant. Reunidos, esses elementos constituem um processo exemplar de pensamento utópico, efetivamente decorrente de múltiplos saberes articulados e voltados para a divulgação de um pensamento crítico, tanto quanto para a criação de um lugar experimental de formulação desse mesmo pensamento.

Se a superfície da ruptura entre Constant e a I.S. consiste nas acusações mútuas acerca da especialização profissional, existe, no cerne desse embate, uma disputa entre os papéis da teoria e da práxis no programa de ação situacionista. Diante do desafio de acessar os meios para a revolução social e imbuir-se em suas metas, a I.S. precisa eleger um caminho, quer seja explorando a natureza prática da atividade teórica, quer seja vislumbrando a natureza teórica da atividade prática. Grosso modo, pode-se dizer que Constant pende à primeira opção e a I.S., que começa suas atividades como uma sobreposição das duas tendências, acaba por focar-se na defesa da segunda.

Assim, Constant decidiu continuar o detalhamento e a divulgação da New Babylon. Nesse processo, mudam gradualmente os termos de sua argumentação, mas preservam-se os elementos do projeto já apresentados. Sua produção de maquetes continua e se intensifica, gerando modelos de pequeno, médio e grande porte, por vezes através da combinação de peças e fragmentos já existentes. Esses modelos continuam recebendo registros fotográficos e audiovisuais cuidadosos, que elaboram *mise-en-scènes* e enquadramentos imersivos e evocam as diferenças atmosféricas entre seus setores. Paralelamente, sobretudo a partir de 1960¹⁰⁵, o desenho arquitetônico é explorado de forma inventiva por Constant, que desenvolve grandes plantas, cortes, elevações, perspectivas e vistas do espaço interno e externo da New Babylon, demonstrando domínio dos meios de representação da arquitetura e interesse em tensioná-los com a inclusão de recursos claramente pictóricos (como manchas de tinta e ilusões de volume perspectico) e com a analogia com os mapas psicogeográficos situacionistas. Em meados da década de 1960, intensifica-se também a produção de gravuras e pinturas que exploram o tema da New Babylon de forma mais estritamente alegórica, focada na descrição narrativa de atmosferas.

Em todo esse processo, duas atividades estabelecem o ritmo de produção e difusão do projeto da New Babylon: a participação em exposições em diversos museus e galerias ao redor

105. Segundo WIGLEY, 1998, p.60.

da Europa e a realização de debates, aulas e palestras concomitantes às exposições ou através de convites de universidades e outras instituições. Suas exposições costumavam ter como protagonistas os modelos da New Babylon, sempre apresentados em novas formas de display – usando focos de luz em ambientes de penumbra, posicionados em diferentes alturas ou até distribuídos em ambiente labiríntico. A esses modelos, então, combinavam-se desenhos, textos, fotografias e pinturas, em combinações sempre distintas, e, sempre que possível, publicações e palestras de Constant. Estas, em geral, seguiam uma mesma estrutura, que inicia pela crítica às cidades contemporâneas e ao trabalho do urbanismo moderno, enfatizando a miséria criativa auto-imposta pela humanidade; passa à sugestão de que outra vida e outra cidade são possíveis, desde que o homem se libere do fardo do trabalho e da propriedade privada através da automação e do jogo; e conclui com uma sessão audiovisual, na qual uma espécie de decupagem cinematográfica percorre os espaços dos modelos da New Babylon, acompanhada de sons de tráfego, burburinho de pessoas, zumbidos de helicópteros e outros elementos associados a um ambiente urbano dinâmico e intenso.

Todo esse esforço dinâmico de apresentar a New Babylon como uma totalidade – em que atmosfera e estrutura só fazem sentido em relação a uma proposição para o futuro e a uma crítica ao presente – enfatizam o aprendizado de Constant nos primeiros anos da I.S.. Além de repercutir em como o artista-arquiteto organizava suas exposições e palestras, esse modo de pensar também o motivou a elaborar o manuscrito *Skizze zu einer Kultur* (Esboço para uma cultura) entre 1960 e 1965, chegando a 160 páginas datiloscritas em alemão, que deveriam englobar a apresentação mais completa da New Babylon e dos argumentos que a fundamentam. Esse volume almagamava – segundo o principal leitor dos arquivos de Constant, Martin van Schaik – “por um lado, os pensamentos teóricos de Constant sobre arte, cultura, sociedade e planejamento urbano – todos posicionados em um enquadramento histórico-materialista – e, por outro, a descrição da vida na New Babylon e suas características formais”¹⁰⁶.

O livro almejado por Constant nunca chegou a ser editado e publicado, mas seus conteúdos ecoam em diversos textos menores publicados pelo artista até abandonar a elaboração de seu projeto. Paralelamente, os esforços de consolidação da identidade experimental da New Babylon levaram Constant a criar o carimbo “New Babylon Archiv”, que ele aplicava em todos os materiais produzidos ao longo dos anos, como maneira de agrupar fragmentos de natureza distinta, identificar conteúdos e criar um corpo que poderia se separar do homem que o elabo-

106. SCHAİK, 2005, p. 106.

rou, o que de fato aconteceu quando, em 1974, o curador Hans Locher organizou a compra de quase todos os materiais do arquivo para a coleção do Gemeentemuseum, em Haia.

De todas as exposições em que Constant apresentou a New Babylon, existem informações disponíveis sobre algumas delas que merecem ser trazidas para a discussão do projeto. A primeira delas, uma mostra realizada por Constant em maio de 1959. O artista holandês realizou esta exposição, chamada *Constructies en maquettes*¹⁰⁷, após mais de seis anos sem apresentar publicamente seu trabalho, desde a mostra que fizera nesse mesmo museu com Aldo van Eyck, em 1952¹⁰⁸. De forma significativa, o Stedelijk, que havia exibido o trabalho colaborativo do pintor Constant com o arquiteto Van Eyck, apresentava agora a produção de um artista-tornado-arquiteto.

Ainda antes do advento do nome New Babylon, a mostra reunia cerca de trinta modelos desenvolvidos por Constant, alguns deles produzidos diretamente em resposta às ambições do Urbanismo Unitário, tais como *Constructie in oranje* (Construção laranja, originalmente nomeada *Ambience d'une ville future*, 1958) e *Gele Sector* (Setor amarelo, 1958). Montadas sobre tabuleiros, essas maquetes enfatizavam algumas das qualidades espaciais que caracterizam a New Babylon. A primeira delas é, na verdade, um dos modelos mais sintéticos dentre os realizados por Constant, consistindo basicamente de barras que evocam estruturas metálicas tensionadas em que os aros são vigas ortogonais treliçadas e as peças de fixação central variam entre enormes discos, argolas e semicírculos de chapa metálica. No interior da estrutura, uma chapa de acrílico translúcido alaranjado cobre três quartos da área da maquete, criando um plano horizontal em seu interior. Sob a estrutura, uma base de madeira pintada com tinta óleo representa o solo pelo qual automóveis transitam praticamente sem quaisquer obstáculos, já que toda a estrutura tem apenas três minúsculos pontos de apoio, cuja área somada não representa nem um centésimo da plataforma.

Evidentemente, esse modelo não foi feito segundo as proporções efetivamente viáveis das estruturas metálicas daquele tempo que, mesmo nos mais ousados modelos do arquiteto alemão Konrad Wachsmann (1901 – 1980)¹⁰⁹, não poderiam alcançar tamanhos vãos com tão

107. 4 de maio a 8 de junho de 1959, Stedelijk Museum, Amsterdam, "*Constructies en maquettes*".

108. 21 de novembro de 1952 a 5 de Janeiro de 1953, Stedelijk Museum, Amsterdam, "*Voor een spatial colorisme*".

109. Arquiteto alemão formado em Berlim durante a década de 1920, considerado um mestre no desenho de peças pré-fabricadas metálicas e de estruturas treliçadas, sendo também um dos principais divulgadores dessa técnica no metiê arquitetônico. A primeira publicação de seus hangares de estrutura metálica pré-fabricada aconteceu em Julho de 1954, na revista parisiense *L'Architecture d'aujourd'hui*.

87. Constant, Constructie in onranje (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 82.

88. Constant, Constructie in onranje (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 83.

89. Constant, Constructie in onranje (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 84.

90. Constant, Constructie in onranje (Construção em laranja, New Babylon), 1959. WIGLEY, 1998, p. 84.

91. Konrad Wachsmann, Space-frame structure for aircraft hangar, 1951-1953 WIGLEY, 1998, p. 30.

poucos e pequenos pontos de sustentação. Tal desproporção, somada à variação angular e à sobreposição dos aros metálicos, combina um efeito de flutuação com uma imagem de dinamismo, a qual se condensa na altura do plano suspenso de acrílico – que é, ao mesmo tempo, um índice de arquitetura e um plano pictórico que funciona como filtro visual para dramatizar ainda mais o acúmulo e a diversidade das hachuras gráficas que cruzam o espaço.

Já o Setor amarelo apresenta-se como uma estrutura mais heterogênea e visualmente complexa, com grandes chapas de acrílico transparentes, uma translúcida de tom amarelado e algumas pequenas alaranjadas dispostas em vários níveis, como múltiplos andares de uma construção também suspensa por uma quantidade mínima de pontos de apoio. Dessa vez, ao invés de uma combinação de raios estruturais, as peças metálicas conformam vigas treliçadas ortogonais, mais ou menos constantes na periferia do modelo, na altura do que seria o primeiro andar dessa arquitetura. Chapas de cobre criam o que parece ser um fragmento de cobertura retrátil, ou ao menos com angulações ajustáveis, e outras de alumínio dividem compartimentos de medidas e formatos variados – provavelmente os distintos quartos descritos por Constant no texto “Description de la zone jaune”, na citação transcrita acima neste Capítulo.

A composição do Setor amarelo o distingue do modelo da Construção Laranja, cujos componentes podem remeter à figura de uma nave espacial. Predomina a aparência de um ambiente fechado, uma sequência densa de elementos arquitetônicos sobrepostos de forma que, sair de um deles, o habitante da New Babylon inevitavelmente adentraria no próximo, em um contexto em que a relação com o espaço externo nunca se oferece em termos absolutos. Esta é a imagem de uma cidade transformada, integralmente, em labirinto: modelo urbano baseado na lógica de espaços gigantescos que extrapolam a lógica dos ambientes fechados dotados de ferramentas de controle artificial das condições ambientais, como lojas de departamento e hospitais.

Outra exposição importante para a definição da New Babylon é a mostra realizada em Essen, na Galerie van de Loo, em janeiro de 1960¹¹⁰. Poucos meses antes da saída de Constant da I.S., a exposição foi agendada com a mediação de Guy Debord, o qual também cedeu um ensaio para o catálogo¹¹¹. A versão integral desse ensaio principia pela denúncia da crítica de arte como prática indissociável de seu papel no mercado de arte e decaída em uma forma que espelha a crise da sociedade existente. Na sequência do texto, Debord consegue efetivamente evitar o

110. 9 de Janeiro a 9 de Fevereiro, Galerie van de Loo, Essen, Constant, Konstruktionen und Modelle.

111. DEBORD, Guy. “Constant et la voie de l’urbanisme unitaire”, 1959. In: WIGLEY, 1998, pp. 95-6. Trata-se de um texto já escrito para a exposição realizada no Stedelijk Museum, quando acabou não sendo aproveitado. Sua publicação em Essen acabou sendo apenas parcial, uma vez que parte do texto foi suprimida.

92, 93 e 94. Constant, Gele Sector (Setor Amarelo, New Babylon), 1960. WIGLEY, p. 88.

campo estrito da crítica, pois omite quase qualquer comentário diretamente voltado à produção de Constant, passando a uma série de considerações sobre a ambição geral situacionista de superação da arte e extinção de sua instituição, a começar por seu mercado. Especificamente sobre os modelos em exposição, Debord faz apenas duas considerações, uma esclarecendo sua vinculação com a representação de um espaço dedicado aos interesses do jogo, e a outra – que poderia ser lida de forma agressiva não fosse a radicalidade do compromisso do próprio Constant a respeito do papel utópico de sua produção – afirmando que “para nossos camaradas situacionistas, para mim e para Constant, as explorações tri-dimensionais em questão aqui não podem de forma alguma ser objeto de entusiasmo, pois não são mais que elementos dispersos no caminho rumo à construção futura de ambiências, um urbanismo unitário”¹¹².

Apesar desse distanciamento em relação aos modelos, o ensaio de Debord demonstra familiaridade em relação às ideias de seu colega, ao incluir variadas citações a textos anteriores de Constant. Debord faz alusão não apenas a contribuições de Constant em jornais e congressos situacionistas, mas também a textos produzidos dez anos antes, quando o artista holandês ainda era associado com o grupo CoBrA. Uma dessas passagens comenta com precisão o desajuste entre a ambição revolucionária que motiva a produção de Constant e os contextos abertos para a sua exibição: “Durante o período de transição, a arte criativa encontra-se em conflito permanente com a cultura existente, ao passo que ela anuncia uma cultura futura... O espírito burguês ainda domina a cultura como um todo, chegando até a fornecer cultura popular pré-fabricada para as massas. Nunca o vazio cultural esteve tão manifesto quanto encontra-se desde a guerra”¹¹³. Retomada por Debord em 1959, essa consideração sobre os desafios à produção da “arte criativa” foram repetidamente reavivados diante de Constant ainda por todos os anos que ele dedicou à divulgação da New Babylon.

A exposição em Essen foi curada por Carlheinz Caspari, que acabou tornando-se amigo de Constant e apoiador de sua pesquisa acerca da New Babylon. Essa foi a primeira de um conjunto de novas amizades e relações que Constant precisou restabelecer após seu afastamento de Debord. Ao longo da década de 1960, ele também se reaproximou do meio arquitetônico holandês, apresentando palestras na universidade de Delft, onde tornou-se uma referência para toda uma geração de estudantes e também estabeleceu conversas com arquitetos que então possuíam renome internacional, como Jaap Bakema (1914 – 1981) e Jo van de Broek (1898 –

112. Op. Cit. p. 95.

113. In: Reflex n. 1, 1948, apud. DEBORD, 1959. In: WIGLEY, 1998, p. 96.

1978). Paralelamente, Constant estabeleceu contato com o arquiteto visionário húngaro Yona Friedman, o qual acabou por criar a oportunidade para que a New Babylon se tornasse uma referência frequente no circuito internacional de debates sobre o futuro das cidades que ganhava força na primeira metade dos anos 1960.

Outra aliança importante com a comunidade arquitetônica foi feita em 1961 quando um colega do arquiteto radicado em Paris Yona Friedman lhe enviou uma cópia da palestra de Constant em Aachen. Friedman participara do nono congresso CIAM em Aix-en-Provence que originou o Team 10, mas tomara um caminho diferente afastando-se do modernismo ortodoxo com o conceito de arquitetura móvel. Vastas estruturas espaciais treliçadas acomodariam variações ilimitadas do estilo de vida ditado por seus usuários; funções seriam contínua e completamente relocadas. Friedman havia formado o Groupe de l'Architecture Mobile (GEAM) em novembro de 1957 para coordenar um grupo internacional de arquitetos dedicados a desenvolver novas formas de cidades e, em 1961, publicou seu primeiro livro sobre o assunto. Uma grelha tridimensional flutua sobre pilotis sobre a paisagem, quer ela seja apenas terreno vago ou uma cidade preexistente. Em abril de 1961, Friedman escreveu para Constant que estava entusiasmado em encontrar tantos pontos em comum entre nossas visões e lhe enviou alguns dos seus artigos, sugerindo que eles se encontrassem em Paris. Constant tornou-se parte do círculo do GEAM e em 1962 participou da exposição capital L'Architecture Mobile em Amsterdam, onde a New Babylon aparecia ao lado com projetos experimentais de arquitetos como Friedman, Paul Maymond, Frei Otto e Eckhard Schulze-Fielitz¹¹⁴.

A partir dessa experiência, Constant foi convidado para mostrar seu projeto em praticamente todas as publicações e eventos que dedicaram algum espaço para as novas visões radicais sobre a cidade – e elas eram muitas, pois esse foi um período de frequentes publicações com edições inteiras ou artigos especiais dedicados ao futuro, com pautas como arquiteturas fantásticas, visionárias ou imaginárias; utopias, cidades do futuro e futurologia, novas tecnologias espaciais, de comunicação, de transporte e de conforto ambiental; sociologia e antropologia

114. WIGLEY, 1998, p. 40.

95. Yona Friedman, Ville Spatiale (Paris), 1960. SCHAIK, 2005, p. 27.

96. Yona Friedman, Ville Spatiale (Paris), 1960. SCHAIK, 2005, p. 22.

aplicadas à arquitetura; computação gráfica e cibernética; móveis e estruturas infláveis; industrialização; gosto popular e cultura de consumo; arquitetura móvel; arquitetura descartável; arquitetura conceitual; arquitetura eletrográfica. Inúmeros foram os temas de matérias e editoriais publicados em periódicos durante a década de 1960 que procuraram ampliar o escopo do meio arquitetônico, fazendo que, para alguém que se graduasse em arquitetura no final da década de 1950 ou começo da década de 1960, bastaria ter acesso aos periódicos da época para identificar um campo projetual experimental visualmente impactante e marcado pelo otimismo tecnológico, embora relativamente isolado em relação ao estável ambiente profissional responsável pela maior parte das construções do pós-guerra.

Um dos pioneiros no fomento desse campo projetual foi justamente o GEAM liderado por Yona Friedman, que desde 1957 produzia e divulgava imagens da *Ville Spatiale*, uma segunda camada de urbanização sobre as cidades históricas composta por uma grelha espacial rígida e uniforme, suspensa em pilares robustos – enorme infraestrutura elevada ocupada por habitações e outros volumes espaciais de formato e posição variáveis conforme a vontade dos cidadãos. Junto com essas imagens eram divulgados dois pressupostos: primeiro, de que se apenas o esqueleto da cidade fosse permanente, os habitantes de uma cidade poderiam reorganizar as suas partes cotidianamente; segundo, que as cidades deveriam estar preparadas para um aumento exponencial do tempo livre do cidadão comum, o qual seria dedicado à reorganização constante tanto das casas como dos espaços comuns das cidades.

São notáveis a afinidade temática e a sincronia das empreitadas de Friedman e Constant. Quase ao mesmo tempo, ambos partiram da crítica ao urbanismo moderno para prever a superação de seus princípios através de um raciocínio associativo que liga a crescente automação com o desenvolvimento tecnológico para conceber recursos de mobilidade, transitoriedade e controle ambiental como variáveis do desenho do espaço urbano. Não obstante, sua aproximação revelou diferenças profundas entre as motivações e os repertórios mobilizados pelos seus projetos. Friedman elaborou os fundamentos de seu projeto a partir da observação direta da cidade e de contatos feitos durante sua formação como arquiteto e envolvimento com os debates do nono CIAN. Suas principais ambições eram democratizar o acesso ao espaço urbano e encontrar maneiras de dar às pessoas recursos para organizarem livremente o próprio espaço, focando-se especialmente na unidade habitacional e sua relação com os espaços de vizinhança¹¹⁵. Constant, por outro lado, conciliava uma gama de referências legadas pelas vanguardas artísticas e motivações revolucionárias que visavam nada menos do que a transformação total do cotidiano.

115. Ver FRIEDMAN, 2006, pp. 9-11.

97. Constant, Groep sectoren (Grupo de setores), 1959. WIGLEY, 1998, p. 118.

Desde o primeiro contato, Constant deixou claro para Friedman que não compartilhava da crença de que uma nova cidade para uma nova vida pudesse estar baseada na habitação unifamiliar como unidade básica, pois isso implicaria em manter o núcleo da sociedade burguesa capitalista e, portanto, reproduzir a lógica da cidade funcional. Friedman, por outro lado, reconheceu nos textos de Constant o embrião de um autoritarismo, na medida em que se dispunha a não apenas colaborar com o incremento da organização do espaço, mas também prescrever o modo como as pessoas deveriam lidar com os seus próprios desejos¹¹⁶.

Apesar das polêmicas e críticas cruzadas que essa diferença naturalmente provocou em diversos fóruns públicos, Constant e Friedman mantiveram um apoio mútuo durante o princípio dos anos 1960, multiplicando oportunidades de circulação e debate de seus projetos¹¹⁷. Ao longo desse período, Constant também multiplicou os recursos para a apresentação de seus projetos, construindo novos modelos e abordagens gráficas que merecem destaque e análise cuidadosa.

As maquetes e desenhos *Groep sectoren* (Grupo de setores) realizadas a partir 1959, por exemplo, lidam com curiosos problemas de representação. Nelas, Constant deixa a escala dos setores isolados da New Babylon para explorar a maneira pela qual esses setores deveriam se conectar. Era necessário que eles mantivessem alguma particularidade, já que a variação de atmosferas ambientais foi sempre entendida como uma qualidade do projeto. Ao mesmo tempo, era preciso esquivar-se da imagem de uma cidade tradicional equipada com edifícios gigantescos, o que seria retornar à ideia da cidade como agregado de espaço segregados. Mais ainda, Constant queria sugerir a possibilidade de expansão ilimitada da New Babylon – que poderia, inclusive, alcançar uma escala planetária.

Frente a esse desafio, Constant decidiu apropriar-se dos elementos gráficos padronizados pelo desenho técnico arquitetônico, fazendo-os funcionar como peças de montar em um quebra-cabeça cartográfico. Hachuras reticuladas, plantas de apartamentos e edifícios de escritórios e linhas de marcação de cabeamentos e tubulações foram agregados pelo artista em composições imprecisas – do ponto de vista das normas de representação técnica da arquitetura. Existe um núcleo praticamente centralizado na folha, cujas seções apontam para direções distintas, como se sujeitas a um conjunto de forças centrífugas; ao redor, vários setores menores despontam sem

116. Ver WIGLEY, 1998, pp. 40-1.

117. Além disso, Constant incorporou em sua argumentação a defesa de uma macro-estrutura rígida no interior da qual as micro-estruturas devem ser extremamente variadas e intercambiáveis. In: CONSTANT, "New Babylon, een schets voor een kultuur", 1974. In: WIGLEY, 1998. P. 161.

tocar nesse núcleo, mas também orientados como vetores direcionados para as bordas do papel. Através de toda a superfície, linhas vermelhas que remetem a conexões de infraestrutura – estradas, tubulações ou trilhos – sinuosamente ligam os fragmentos da cidade, serpenteando de forma a quase sempre coincidir com o eixo dos volumes que atravessam.

O uso heterodoxo dos recursos gráficos nessa planta de um agrupamento de setores da New Babylon diminui a noção de escala a partir da qual se concebe o desenho, a outros modelos, como os descritos acima, para compreender a escala do projeto. Já a disposição dos elementos reunidos, provoca uma comparação com a noção de composição que se consolidou como principal referência da estética defendida pelos professores da antiga Bauhaus. Dos cartazes de Joost Schmidt às fotografias de Moholy Nagy, passando pela planta da escola projetada por Walter Gropius em Dessau, a produção associada à Bauhaus é rica em exemplos que associam elementos de morfologia distinta, prescindindo de eixos de simetria em prol de eixos diagonais de tensão que sugerem a rotação do conjunto, o qual, não obstante, permanece estável em um estado de equilíbrio. Constant utiliza um procedimento compositivo análogo, mas opta por abalar o equilíbrio geral do desenho utilizando as linhas vermelhas até o ponto em que invariavelmente sangram os limites do papel e enfatizando tal quantidade de eixos de tensão que torna-se impossível que eles se equilibrarem mutuamente. Assim, o que é dinamismo em potência nas composições da Bauhaus torna-se movimento em iminência na representação da New Babylon.

A maquete Grupo de setores é, em geral, análoga ao desenho. Peças feitas de materiais, texturas, colorações e dimensões distintas são aproximadas e compostas sobre o plano de madeira que embasa o modelo. Esse plano, por sua vez, é coberto por linhas pintadas e, também, manchas de tinta e vestígios de manipulação, o que incorpora a ideia de acaso e inacabamento ao conjunto. A composição dos setores também responde a uma dinâmica centrífuga, mas mantém os elementos fisicamente conectados. A materialidade do modelo parece exigir maior coesão, enquanto a leveza do desenho técnico permite aos elementos gráficos gravitarem em mútua atração.

A volumetria resultante remete, por sua vez, à implantação incomum experimentada pelos arquitetos britânicos Alison e Peter Smithson nos projetos do conjunto habitacional Golden Lane (1952) e da Universidade de Sheffield (1953). Ambos os projetos são conformados pela articulação de módulos seriados de edifícios de forma e proporção variada, os quais são livremente dispostos pelo terreno e conectados por um sistema de passarelas e corredores chamados pelos arquitetos britânicos de “street decks”. Esse sistema implicava na conexão física de

98. Constant, Groep sectoren (Grupo de setores), 1959. WIGLEY, 1998, p. 119.

99. Joost Schmidt, Cartaz para exposição da Bauhaus, 1923.

100. László Moholy-Nagy, fotografia da série From the radio tower (Berlim), 1928.

101. Walter Gropius, vista aérea Bauhaus em Dessau, 1925-26.

102. Constant, Vogelvlucht groep sectoren I (Vista aérea do grupo de setores I), 1964.

103. Alison e Peter Smithson, Golden Lane Housing competition entry, 1952. WEBSTER, 1997, p. 33.

104. Alison e Peter Smithson, Golden Lane Housing competition entry, 1952. WEBSTER, 1997, p. 34.

105. Alison e Peter Smithson, Sheffield University, 1953. WEBSTER, 1997, p. 35.

106. Constant, Sectoren in berglandschap (Setores em paisagem montanhosa, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, p. 176.

todos os blocos, que juntos funcionariam como um edifício único e não linear, acomodado às variações da topografia. Assim, a infraestrutura de circulação dos pedestres seria elevada a fator de coesão e integridade de volumes informalmente dispostos, segundo um critério projetual chamado por Banham de “topológico”:

À primeira vista, o agrupamento dos blocos de acomodação é tão frouxo e inexato quanto qualquer composição pitoresca dos veteranos desprezados pelos Brutalistas, mas, enquanto as técnicas compositivas pitorescas foram normalmente usadas para construir imagens de rica e confusa abundância, o efeito do arranjo oferecido pelos Smithsons em seus desenhos aparece como indiferente, rebarbativo e deliberadamente anti-gracioso, substituindo a doçura e a sentimentalidade do Pitoresco pela demonstração inflexiva e abrupta da estrutura e função de cada parte¹¹⁸.

Com pequenas alterações, essa descrição poderia adaptar-se ao modelo de implantação e conexão entre os setores da New Babylon apresentados na maquete de Constant. Essa hipótese se fortalece ao compararmos os desenhos dos Smithsons com as vistas em perspectiva do conjunto de setores que o artista desenhou em 1964 (Vogelvlucht groep sectoren I, II e III; Vista aérea do grupo de setores I, II e III) e a maquete realizada em 1967 de uma área mais ampla da New Babylon (Sectoren in berglandschap; Setores em paisagem montanhosa). Da mesma forma, a descrição de Constant deixa clara a congruência com o procedimento topológico e ad-hoc¹¹⁹ consagrado pelos arquitetos britânicos e difundido através dos debates do Team X, quando diz que a New Babylon seria progressivamente formada como “uma rede de unidades, ligadas uma a outra, formando cadeias que podem se desenvolver, estendendo-se para todas as direções. Dentro dessas cadeias encontram-se serviços e tudo o que diz respeito à organização da vida social; dentro dos “nós” da rede, unidades de produção inteiramente automatizadas, das quais o homem está ausente¹²⁰. Os elementos básicos da rede, os setores, são unidade autô-

118. BANHAM, 1966, p. 42.

119. Outro termo difundido acerca dos parâmetros projetuais da arquitetura britânica do pós-guerra; refere-se ao critério estritamente arbitrário na definição dos elementos da arquitetura, privilegiando as demandas de uso em detrimento de critérios compositivos. No artigo “Adhocism; on the South Bank”, Charles Jencks descreve o conjunto de edifícios do South Bank Arts Center (que havia sido declaradamente inspirado pela obra dos Smithsons): “As colunas-cogumelo que apoiam o deque de circulação não possuem nenhum ritmo, as paredes portantes estão em lugares arbitrários, os balanços do auditório são comprometidos por pesadas colunas cúbicas e os equipamentos mecânicos da cobertura possuem ainda um outro sistema independente” (In: Architectural Review, Julho de 1968, p. 27).

120. Esta é uma das mudanças empreendidas por Constant em seu projeto. Se no princípio não era explicitado o lugar das infraestruturas automatizadas que produziriam a abundância de recursos necessária para a vida na New Babylon e,

nomas de construção, as quais não obstante se intercomunicam. A rede de setores é percebida desde dentro como um espaço contínuo”¹²¹.

Com tais representações e descrições, o projeto da New Babylon foi vigorosamente introduzido no debate internacional da arquitetura, podendo tanto afirmar suas diferenças ideológicas quanto compartilhar parâmetros de desenho e definições de modelos espaciais. A citação anterior reflete esse ajuste de linguagem e advém do ensaio *New Babylon, Een schets voor een kultur*, que foi publicado por Constant no catálogo da exposição que representa a última ação do projeto da New Babylon, realizada no Gemeentemuseum de Haia, em 1974. Trata-se, na verdade, da versão revisada de um dos capítulos do manuscrito “*New Babylon - Skizze zu einer Kultur*” (Esboço para uma Cultura, 1960-65) e, por isso, constitui uma amostra do mais abrangente dos textos de Constant acerca de seu projeto.

Os termos empregados ao longo desse ensaio demonstram como Constant soube reinventar a argumentação da New Babylon de forma a preservar todas as premissas conformadas pelo período de colaboração com a I.S. e, ao mesmo tempo, evitar os jargões diretamente atribuíveis aos seus antigos colegas. A deriva, por exemplo, é substituída pela combinação entre “jogo, aventura e mobilidade”, e a construção de situações pela “livre criação da própria vida”. Da mesma forma, o jargão arquitetônico é melhor empregado¹²² e alguns detalhes acerca da infraestrutura e da mobilidade de seus interiores são amadurecidos, tendo como referência projetos de outros arquitetos, como Yona Friedman¹²³ e Kenzo Tange. Dessa forma, todo o esforço para tornar o projeto da New Babylon verossímil foi feito por Constant, que, como afirmam dois de seus principais intérpretes – Wigley e Van Schaik – assumiu durante esses anos a persona do arquiteto profissional, emulando seus recursos discursivos e técnicos.

Essa ênfase desdobrou-se também na segunda metade dos anos 1960, quando a produção textual e gráfica acerca da New Babylon passou a dividir o tempo de Constant com sua

em um segundo momento, esse papel coube ao subsolo, na fase final do projeto Constant concebeu esses “nós” de infraestrutura nas conexões entre os setores e isolados dos cidadãos.

121. CONSTANT, “*New Babylon, een schets voor een kultur*”, 1974. In: WIGLEY, 1998, p. 162.

122. Um breve exemplo do uso dos jargões da arquitetura visionária do período: “A estrutura variável é montada a partir da montagem de sistemas construtivos móveis (paredes, pisos, terminais, pontes, etc) leves e portanto fáceis de transportar, os quais podem ser facilmente montados e desmontados, e assim reutilizados. Qualquer sistema construtivo exige tanto a normalização do módulo quanto a padronização da produção. As dimensões da macro-estrutura é determinada pelo módulo dos elementos padrão. Mas isso não significa, é claro, limitar as possíveis combinações ou simplificar as formas, já que um grande número de peças e sistemas montáveis padronizados podem ser combinados de múltiplas maneiras” (Op. Cit. P. 162).

123. Ver nota 118 neste capítulo.

retomada da pintura. Ao mesmo tempo em que explorava pinturas de coloração e temática soturnas, o artista-arquiteto realizou os desenhos mais fidedignos dentre as representações da New Babylon. O modelo Grote gele sector (Grande setor amarelo) e o desenho Doorsnede voor grote gele sector (Corte do grande setor amarelo), ambos de 1967, são dois dos exemplos mais impressionantes no que tange ao rigor do detalhamento estrutural.

No primeiro, é provável que a quantidade de pedaços de aço utilizados para realizar as estruturas metálicas do modelo alcance a escala dos milhares, conformando treliças metálicas verossímeis na proporção de sua altura estrutural e dos vãos que atravessam. As treliças da periferia do modelo repetem o formato triangular que já foi visto em modelos anteriores, porém, resultam em uma malha muito mais densa. Já as estruturas do seu interior, seguem a solução tradicional ortogonal, com tamanha densidade que o ambiente revelado pelas fotografias internas do modelo assemelham-se a andaimes de uma grande construção. No nível da base do modelo, construções pequenas – com proporções plausíveis para galpões que poderiam ser encontrados em áreas suburbanas de grandes metrópoles – foram incluídas por Constant como elementos que a um só tempo reafirmam a escala massiva da New Babylon e sugerem sua convivência com reminiscências de cidades tradicionais.

Já o corte desse setor pode ser confundido com a etapa preliminar de um projeto executivo, tamanha a precisão do traço, a precisão das dimensões de cada detalhe e a recorrência das angulações de cada elemento estrutural representado. Embora o discurso de Constant tenha sempre afirmado que a New Babylon não poderia ser realizada antes da conquista das condições que efetivamente liberassem o homem da obrigação do trabalho e da especialização, esse foi provavelmente o ponto em que o artista-arquiteto esteve mais perto de um projeto realizável do ponto de vista prático.

Nada disso, entretanto, deve obscurecer o caráter utópico que permaneceu atrelado ao projeto. O manuscrito mencionado acima preserva essa qualidade pela amplitude de suas seções e argumentos. O livro foi concebido seguindo uma divisão em três partes: “crítica cultural e social radical”(contraposição ao modelo vigente de cultura pela cultura imaginada por Constant), “modelo de sociedade e cidade” (coleção de textos sobre o futuro possível para a humanidade) e “Atlas” (reunião de imagens, maquetes e desenhos da New Babylon). É notável a coincidência entre essas seções e os elementos constituintes do pensamento utópico, tal como delineado por Françoise Choay, que identifica no escrito fundador de Thomas More a convergência entre crítica social, esboço de sociedade modelar e definição de um modelo espacial - os três capítulos do manuscrito de Constant.

107. Constant, Grote gele sector (Grande setor amarelo, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, p. 177.

108. Constant, Grote gele sector (Grande setor amarelo, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, p. 180.

109. Constant, detalhe de Doorsnede voor grote gele sector (Corte do grande setor amarelo, New Babylon), 1967. WIGLEY, 1998, pp. 178-9

Além dessa abordagem totalizante, na qual o espaço é protagonista, o manuscrito de Constant manteve o tom combativo e crítico de sua interpretação da realidade. Com isso, conseguiu distinguir-se da tendência – comum entre outros arquitetos visionários – de associar o futuro desejável das cidades ao resultado natural do desenvolvimento da sociedade existente. Os modelos espaciais e sociais projetados pela New Babylon não são apresentados nem como pacificadores de conflitos, e tampouco como alheios às contradições de seu tempo histórico. Constant procurou separar sua projeção futura de uma simples continuidade otimista do estado das coisas, contrapondo-se fortemente ao paradigma funcionalista que segrega a recreação como uma das funções especializadas da vida urbana. Para ele, o pecado original da cidade moderna estava em transformar qualquer modalidade de lazer ou criação em uma engrenagem tão utilitária para a manutenção da máquina produtiva quanto o tempo de trabalho e circulação. Além da revolução necessária para a liberação do homem do trabalho através da automação, Constant entendia que seria preciso superar a ideologia do trabalho e da meritocracia que estava tão fortemente instalada no interior da moralidade ocidental, seja em sua matriz cristã (*ora et labora*), seja nos planos de governo socialistas.

Por esse viés, Constant percebe a história dos projetos utópicos ocidentais como uma genealogia da cidade como máquina de encarceramento do homem em uma engrenagem produtiva. Numa metáfora bíblica distorcida, ele projeta sobre a cidade utópica renascentista a imagem de Sion, a utopia judaico-cristã da cidade de Deus, fortificação circular em que o espaço sagrado ocupa uma posição de centralidade, duplamente protegida pela muralha periférica e pelas casas de seus fiéis-escravos. Por oposição, ainda no campo de referência bíblica, Constant defende que a liberação dos homens de sua condição de escravos do trabalho produtivo só seria possível se eles rompessem com Sion e construíssem sua Nova Babilônia. Estigmatizada pelos escritos sagrados como local de exílio e confinamento, a Babilônia é vista pelo artista holandês como lugar de expressão autêntica das pulsões humanas, somadas em uma atmosfera de júbilo e jogo que pode mostrar-se efusiva e gloriosa pela construção de um monumento que não expressa a glória de uma entidade superior, mas a desafia em nome da afirmação da soberania última da humanidade.

Assim, Constant atualiza e seculariza mitos bíblicos, pretendendo com isso inverter a polaridade de algumas das antinomias recorrentes na tradição do pensamento utópico ocidental. A metáfora da Babilônia ecoa, também, o interesse de Debord – que primeiro sugeriu o nome para o projeto – pela Comuna de Paris, que teve esse apelido consolidado pelo filme soviético *Novyy Vavilon* (1929). A imagem da comuna narrada pelo filme ilustra o que há de heroico e de trágico na resistência revolucionária, na medida em que as forças rebeldes se concentram na parte final do filme em frente ao café burguês New Babylon e montam uma barricada contra

o poder militar do estado. Homens, mulheres, crianças, velhos e soldados rebelados lutam pela liberdade de uma sociedade que os explora em nome de seus luxos, apenas para serem massacrados pelas forças militares, misturando-se aos escombros das barricadas e tendo seu sangue lavado pela chuva que demarca o retorno à ordem.

Pelo menos no nível simbólico, é possível dizer que o desenvolvimento projetual e retórico da New Babylon após a ruptura com a I.S. recalcou o antecedente revolucionário que originalmente deu nome ao projeto, recobrando-o com um argumento mítico de matriz religiosa. Isso não diminui o teor combativo do projeto, porém, como a psicanálise freudiana avisa, mesmo que uma operação de recalque seja fundamental em certo ponto da formação da subjetividade, o que foi recalcado poderá sempre encontrar um caminho para retornar. De certa maneira, é o que os acontecimentos de maio de 1968 parecem ter provocado em Constant, que estava em Paris na ocasião e iniciou seu afastamento do projeto da New Babylon quase imediatamente após a ascensão e declínio dos movimentos estudantis e operários por toda a Europa.

Existe alguma contradição entre a luta política direta e a elaboração projetual da cidade do futuro? Ou melhor, seria a luta direta capaz de constituir uma outra forma de práxis e teoria sobre a cidade? Essas são perguntas que a inflexão no engajamento de Constant com a New Babylon naturalmente provoca, sobretudo à luz do cisma ocorrido entre o artista e a I.S. no princípio da década de 1960. Como já foi mencionado, o coletivo reunido ao redor de Debord optou por redirecionar o seu interesse pela crítica ao urbanismo e seu ideal de construção contínua do cotidiano. Após do afastamento de Constant, diminuíram vertiginosamente as iniciativas que emulavam ações artísticas e projetuais e cresceram as táticas de resistência e crítica política.

Apesar da divergência de meios, é possível entender essas táticas situacionistas como outro desdobramento possível do mesmo repertório de ideias que foi desenvolvido por Constant durante os anos sumarizados acima. Dessa forma, as respostas às perguntas que abrem o parágrafo anterior poderão escapar da simples dicotomia entre teoria e prática e, talvez, identificar pulsões e contradições essenciais para a leitura da New Babylon como projeto utópico germinado no pós-guerra europeu – esta é a hipótese desenvolvida no terceiro e último capítulo desta dissertação. Antes de passar a ela, entretanto, convém concluir a análise da espacialidade da New Babylon tal como projetada por Constant.

43. Functional Zion: Renaissance

110. Cidade Ideal do Renascimento, originalmente selecionada por Constant como ilustração relativa à Zion. SCHAIK, 2005, p. 109.

111. Torre de Babel, Pieter Bruegel, o velho, c, 1564.

112. Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, frame de Novyy Vavilon (sequência musical nas barricadas da Comuna), 1929.

UMA UTOPIA HETEROGÊNEA: DESORIENTAÇÃO E INDETERMINAÇÃO COMO CERNE DA NEW BABYLON

Feita a análise das peças que constituem a noção da New Babylon, o que se ganha e o que se perde na síntese entre elementos que poderiam muito bem nunca ter se aglutinado em um mesmo projeto? A sina de um mundo feito labirinto, como sugerido pelo texto que marca o ápice e a ruptura da colaboração entre Debord, Constant e Jorn, é o futuro utópico como lugar de errância e desorientação, ao invés de ordem e planificação. Tanto a imagem do labirinto, como a da (nova) Babilônia, sugerem arquétipos monumentais de uma arquitetura anti-monumental, no sentido de que são modelos de expansão e acúmulo de fragmentos espaciais que não coincidem com uma totalidade simbólica ou com um sistema uno de produção de sentido. Para bem compreender essa formulação é necessário recontextualizar o ideal urbano de Constant em relação à crítica situacionista à urbanização do pós-guerra.

O interesse por esses arquétipos nos ensaios situacionistas sobre a cidade está vinculado a uma perspectiva crítica sobre o papel discursivo e simbólico da arquitetura. Inclui-se, portanto, em certa tradição que enxerga nas transformações urbanas um modelo das transformações políticas e sociais de um tempo. O mais célebre antecedente nessa filiação é o conjunto de ensaios produzidos por Walter Benjamin a partir das transformações da cidade de Paris, vistas pela lente da produção literária do final do século XIX. As abordagens de Charles Baudelaire e Victor Hugo (1802 – 1885) foram contrapostas por Benjamin às inovações e apagamentos da cidade moderna, seus novos espaços comerciais, suas vias de circulação e meios de comunicação, resultando em um quadro sintético do “auge do capitalismo”, no qual a obra poética pode ser lida como crítica social, e a forma urbana como representação simbólica das esferas de poder e seus discursos ideológicos.

No período em que a I.S. esteve mais próxima do sociólogo francês Henri Lefebvre, em meados da década de 1960, publicou alguns ensaios fundamentais acerca das transformações espaciais e simbólicas das cidades no pós-guerra europeu. Dentre eles, um artigo ilustrado por uma vista da cidade de Moulins destaca-se pela vinculação explícita entre o fenômeno de construção das Villes Nouvelles e o estágio avançado da ideologia capitalista¹²⁴. Cidade nova construída como combinação de conjuntos habitacionais com um polo industrial, Moulins assombrava Lefebvre por ser a imagem integralmente oposta à morfologia da cidade medieval que ainda era uma referência presente em vários pontos do interior da França. Nenhuma ruela ou praça cercada por um denso conjunto de edificações. Nenhuma casa geminada e nenhum monumento tradicional.

124. I.S., “Critique de l’Urbanisme”, In: Internationale Situationniste n. 6, Agosto de 1961.

Do ponto de vista da crítica situacionista, essa cidade revela-se ainda mais brutal por assumir, sem nenhuma dissimulação, a estratificação social, dividindo em blocos habitacionais de tipologia distinta as variadas camadas sociais dos trabalhadores acolhidos pela cidade. Habitações isoladas na parte mais alta do terreno para funcionários de alto escalão com suas famílias, lâminas logo abaixo para funcionários solteiros, grandes blocos para os burocratas, e assim por diante. Além de refutar a tipologia medieval, a cidade nova de Mourenx prescindia dos recursos que caracterizam a cidade moderna do “auge do capitalismo” benjaminiano. Sem vitrines, cartazes de rua ou qualquer recurso que tensionasse a distinção entre o espaço público e o privado, Mourenx não precisava de propagandas porque era, em si mesma, a propaganda de um modo de vida. Afinal, não havia ali outros trabalhos senão aqueles vinculados à indústria construída junto à cidade; assim como não havia alternativa senão aproveitar as novas geladeiras para estocar a comida comprada em grandes quantidades em supermercados, nenhum lazer senão a audiência passiva ao fluxo de imagens das novas televisões – elas mesmas veículos constantes desse modo de vida, mesmo fora dos comerciais.

Mourenx era a imagem perfeita da rotina sem surpresas do “homem de terno cinza” característico do pós-guerra europeu. Era, portanto, o inimigo a ser batido pelas iniciativas de elaboração de uma cidade situacionista. Raoul Vanegein, escritor mais prolífico da história da I.S. depois de Guy Debord, chamava essa rotina de Sobrevivência – ou seja, uma vida anêmica, dedicada exclusivamente à manutenção da participação em um jogo que oferece aos seus participantes nada além da possibilidade de continuar seguindo roteiros pré-estabelecidos¹²⁵. A I.S. entendia que essa não só era a característica predominante em seu tempo, como também era a utopia do poder no capitalismo avançado, que almeja a completa identidade entre cotidiano, capitalismo, ideologia e sistema produtivo – a “colonização do espetáculo”. Anos depois, em 1967, Guy Debord desenvolveu essa abordagem em “A Sociedade do Espetáculo”¹²⁶, esmiuçando os recursos de alienação simbólica empregados para garantir que a rotina de Sobrevivência pudesse ser não só cumprida, mas também celebrada por seus habitantes.

Contra a Sobrevivência, os situacionistas idealizaram o elemento chave de sua própria utopia: a vida como construção autônoma do cotidiano. Para Mario Perniola, “os situacionistas

125. In: *Internationale Situationniste* n. 7, p.7, Abril de 1962 e PERNIOLA, 2009, pp. 45-51. Também a síntese oferecida por Perniola: “O intento fundamental do poder, neocapitalista ou burocrático, é a organização detalhada e capilar de um estado de narcose, de passividade ou docilidade que se assemelha a um suicídio postergado e implica a renúncia total dos submetidos a qualquer atividade criativa ou iniciativa autônoma: o refúgio anti-atômico, que reproduz no subsolo as condições habituais de existência doméstica, ilumina a miséria e revela o seu caráter de sobrevivência”. Op. Cit. pp. 29-30.

126. DEBORD, 1997.

encontram na autonomia criativa tipicamente associada ao trabalho artístico um modelo a ser expandido a toda a sociedade, precisando para isso ser desassociada de qualquer profissionalização ou especialização do artista e aplicada aos gestos e ações cotidianas. A cidade da Vida deveria, portanto, ser em tudo contrastante com a cidade da Sobrevivência, a qual em muitos aspectos se identificava com o modelo de expansão urbana adotado no pós-guerra segundo premissas do planejamento urbano”¹²⁷. Consequentemente, torna-se necessário combater a figura do planejador urbano, entendido como especialista a serviço do poder estabelecido e cujo trabalho reduz as possibilidades de invenção da vida e da forma da cidade a um modelo de assepsia, segregação e rigidez.

O projeto da cidade e a fruição de seus espaços podem ser, para a crítica situacionista, tanto a língua afirmativa do poder quanto a linguagem resistente da revolução¹²⁸, o que torna a disputa por seus significados simbólicos uma tarefa eminentemente política. Nesse sentido, sua abordagem da urbanização converge com os ensaios e os escritos sobre arquitetura do escritor surrealista Georges Bataille.

Para Bataille, moral, razão, linguagem e arquitetura funcionam todos como prisões para o homem, camisas de força que tornam tangível a estrutura de poder de uma época e excluem o risco de contato com qualquer ruído ou sujeira que possam maculá-la. A vasta escritura de Bataille denuncia e ataca todos os sistemas formalizados de acordo com estruturas de poder hierarquizadas, tais como a linguagem e a estrutura de classes. A esterilidade desses sistemas faz-se patente pelo modo como eles pressupõem hierarquias entre algo elevado e uma “base” impura e inferior, as quais impõem filtros e barreiras para que as impurezas dessa base não contaminem aquilo que lhes é superior. Tal argumento interessa aqui porque, quando Bataille procura por metáforas para esse tipo de sistema impositivo, repetidas vezes as retira da tradição arquitetônica. Para ele, a arquitetura é a mais completa representação da ordem estabelecida, pois resulta dela e, logo, funciona como sua ferramenta de imposição e manutenção, suprimindo alteridades e indicando uma estrutura una petrificada, controladora e apaziguadora de diferenças.

A arquitetura é a expressão da alma mesma das sociedades, assim como a fisionomia humana é a expressão das almas individuais. É, entretanto, particularmente com as fisionomias dos personagens oficiais (prelados, magistrados, generais) que essa comparação é pertinente. De fato ela é apenas a alma ideal da sociedade, aquela que tem a au-

127. PERNIOLA, 2009.

128. Para uma distinção entre língua e linguagem, ver CERTEAU, 1971.

toridade para comandar e proibir, que se expressa nas composições arquitetônicas propriamente ditas. Assim grandes monumentos elevam-se como diques, opondo a lógica e a majestade da autoridade contra todos os elementos dissonantes: é na forma de uma catedral ou um palácio que a Igreja ou o Estado falam com as multidões e impõem silêncio sobre ela. É, na verdade, óbvio que os monumentos inspiram prudência social e por vezes mesmo um verdadeiro temor. A tomada da Bastilha é emblemática desse estado das coisas: é difícil explicar esse movimento de massa senão pela animosidade das pessoas contra os monumentos que são seus verdadeiros mestres¹²⁹.

Bataille segue pelo argumento de que os edifícios representam um grau avançado de enrijecimento, um substituto para o corpo humano e sua fisionomia, o qual é mais organizado, burocratizado e regulado do que sua contraparte orgânica. A alternativa para esse aprisionamento seria, portanto, a transgressão disposta a romper com o progresso histórico que aponta para sistemas cada vez mais completos e organizados e, de forma agnóstica, revelar a monstruosidade bestial de onde veio o homem. Como aparece no trecho acima, a derrubada da Bastilha é um primeiro exemplo identificado por Bataille como gesto de ruptura; outro deles é a pintura moderna a partir da *Olympia* (1863) de Édouard Manet (1832 - 1883) – responsável pela explicitação e descontinuidade da estrutura compositiva, temática e formal da pintura acadêmica¹³⁰.

Exemplos como esses aparecem nos escritos de Bataille como costuras, ou melhor, atalhos esparsos pelo tempo e pelo espaço. Além de identificá-los e compreender a fundo o (contra)programa previsto pelo escritor para destruir a unidade formal em que se sente aprisionado, é importante demonstrar a abrangência de sua crítica e a maneira como ele pôde, através de referências

129.In: HOLLIER, 1989, p. 47.

130. O assunto extrapola o escopo desta pesquisa, mas merece referências pela importância que Bataille atribui à *Olympia* como antítese dos ideais clássicos de homem e de beleza. Em "Manet: Etude biographique et critique", ele diz: "A *Olympia*, como a poesia moderna, é a negação do Olympus, do poema e do monumento mitológico, do monumento e das convenções monumentais". Nesse mesmo ensaio Bataille fez uma conhecida análise da *Olympia* de Manet, contrapondo-se à leitura temática anteriormente elaborada por Valéry. Enquanto o segundo havia associado a pintura ao barbarismo da cidade moderna, o segundo afirma que o choque provocado pela pintura deve-se justamente ao fato desse texto ter sido apagado, pulverizado, pelo olhar direto da pintura, que coloca o espectador diante de um silêncio textual. Escreve Bataille: "essa mulher está ali; na sua provocante exatidão, ela não é nada; sua nudez é o silêncio que advém dela como de um navio afundado e vazio; o que ela é é o "horror sagrado" de sua própria presença – uma presença tão simples quanto a ausência. (...) Aos olhos de Manet a fabricação apaga a si mesma (s'effacait). Toda a *Olympia* pouco distingue-se de um crime ou um espetáculo da morte... tudo nela desliza sobre a indiferença da beleza" (Bataille, Georges. "Manet". Geneva: Skira, 1983).

aos levantes revolucionários e à arte de vanguarda, conectá-la a sua contemporaneidade: a modernidade europeia. Seja em seus romances, seja em seus artigos, Bataille procurou abrir fissuras na sintaxe de seu tempo, nos dois sentidos que essa frase pode ter: deslocamentos dos significados que estabilizam a linguagem e rupturas da continuidade que fundamentam o discurso histórico.

Aplicado à cidade, esse pensamento encontra dois focos de interesse. Por um lado, o fascínio pelos momentos de intervenção revolucionária sobre o espaço urbano que se caracterizaram por ações de destruição de monumentos e apagamento agressivo da simbologia do poder instituído. Por outro lado, a especulação acerca de uma estética do informe, da cidade como terreno de expressão livre que não se identifica com nenhum sistema estável e hierarquizado de poder. O primeiro desses focos, como se verá no Capítulo 3 desta dissertação, ecoa na pesquisa de Guy Debord acerca da história dos movimentos revolucionários, enquanto o segundo pode ser aproximado às premissas do projeto da New Babylon. E o que seria uma estética do informe? Uma das contribuições de Bataille para o *Dictionnaire Critique*, publicado na revista *Documents*, foi a glosa *Informel*, transcrita a seguir:

Informe. – Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não oferecesse os sentidos das palavras, mas sim os seus usos (*besognes*). Assim o informe não é somente um adjetivo que possui um dado significado, mas um tempo que serve para rebaixar/desclassificar (*déclasser*), exigindo geralmente que cada coisa tenha a sua forma. Aquilo que ele designa não possui direitos de qualquer tipo e é esmigalhado por todo lado como uma aranha ou um verme. Seria necessário, com efeito, para que os acadêmicos ficassem contentes, que o universo ganhasse uma forma. Toda a filosofia não é outra senão: trata-se de encasacar aquilo que existe, com uma sobrecasaca matemática. Ao contrário, afirmar que o universo não se parece com nada e que não há senão o informe equivale a dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um cuspe¹³¹.

Publicado em 1929, esse verbete recebeu atenção crescente durante o pós-guerra por evocar uma miríade de pesquisas pictóricas reunidas pelas alcunhas *art autre* e *art informel*.

Como visto acima neste capítulo, entre o legado do expressionismo, do surrealismo e das pesquisas de origem primitivista, um grande número de pintores dedicava-se nesse momento a formas de abstração despojadas das diretrizes formais do construtivismo, explorando processos

131. BATAILLE, 1985, p. 31.

de pintura intensamente gestuais, com massas empastadas de tinta e, por vezes, resíduos de figuras similares às garatujas dos desenhos de crianças e loucos. A própria I.S. tinha sua parcela de artistas associados à arte informal, seja no passado de Constant, quando associado ao grupo CoBrA, seja na obra de Asger Jorn e Pinot-Gallizio.

Reyner Banham identificou um movimento análogo no campo da arquitetura experimental do pós-guerra, cunhando o termo “architecture autre” para identificar iniciativas bastante diversas de liberação da arquitetura de sua componente formalizante, associada a sistemas compositivos rigidamente organizados¹³². No cenário britânico, o mais familiar a Banham, essa atitude havia sido antecipada pelos debates do Independent Group – mais evidentes na participação de Nigel Henderson (1917 – 1985), Eduardo Paolozzi (1924 – 2005) e Alison e Peter Smithson na exposição *This is Tomorrow* e no interesse geral pelas teorias da cibernética – e se consolidado nos projetos do Archigram Group e de Cedric Price. Particularmente movidos pela expectativa de flexibilidade tecnológica e informacional em ambientes espaciais estruturados por uma matriz híbrida entre suportes físicos e softwares eletrônicos ou digitais, os arquitetos do Archigram Group tornaram célebres imagens de cidades cuja configuração parcial ou integral seria permanentemente mantida em aberto.

Até 1964, a produção projetual do Archigram esteve essencialmente voltada ao paradigma das megaestruturas, sobretudo no projeto da *Plug-in City* – imensa estrutura que constitui uma grelha em diagonal, a qual abrigaria habitações, serviços, eixos de infraestrutura e espaços urbanos, todos condensados em módulos móveis descartáveis em prazos variados de tempo. Em seguida, ganharam importância para o grupo projetos como a *Instant City*, baseados em equipamentos móveis de comunicação e controle das condições ambientais, os quais poderiam transitar sem depender de estruturas fixas preestabelecidas¹³³. Devido à distribuição homogênea de infraestruturas e à ausência de setores com funcionalidade pré-fixada, os recursos tecnológicos poderiam rapidamente conformar focos de urbanização e, no instante seguinte, desmobilizar-se, deixando o território virtualmente intocado. Cada vez mais próximo da lógica do software (em oposição ao hardware identificado com as infraestruturas permanentes), o espaço humano poderia ser totalmente atualizado à medida que os seus eventos ganhassem densidade e se dispersassem.

132. Ver o capítulo “Uma grelha voadora não identificada (*Plug-In City*)”, In: MIYADA, 2007.

133. Para análises detalhadas dos projetos do grupo, ver CABRAL, 2002, SADLER, 2005 e MIYADA, 2007, sobre L.A.W.U.N, ver o Capítulo 3 desta dissertação.

Para Banham, segundo as premissas geradoras desses projetos, o horizonte trazido pela tecnologia do pós-guerra rapidamente tornaria possível uma urbanização informe, que poderia ser associada a uma “arquitetura de indeterminação”. A estética vibrante e as diversas palavras de ordem adotadas pelo Archigram reforçavam essa hipótese, celebrada como recurso que transformaria o fenômeno cultural da metrópole cosmopolita idealizada no pós-guerra em uma identidade globalmente difundida e acessível, sem que o planeta tivesse que ser efetivamente tomado pela urbanização das grandes cidades.

Para o pesquisador Simon Sadler (1968), a defesa mais contundente da arquitetura de indeterminação foi feita por um arquiteto bem menos eloquente do que o Archigram na representação de seus projetos e que, ainda assim, fora decisivo para a formação do próprio grupo: Cedric Price. Apesar de um pouco afastado dos canais de divulgação da arquitetura experimental internacional, Price atraiu a atenção do meio arquitetônico a partir do final da década de 1950, quando suas ideias desafiadoras passaram a ocupar com alguma frequência as páginas de periódicos ingleses – especializados em arquitetura ou não. Em *Activity and Change*, texto publicado na segunda edição do periódico Archigram, Price aponta para a importância de se tomar o tempo como fator absoluto da arquitetura e problematiza o tema da estética (do) descartável (*expandable aesthetic*) ao ressaltar que ela deveria prever a capacidade de transformação não apenas da forma e programa da arquitetura, mas também de seus processos criativos.

Rechaçando, a um só tempo, a permanência de formas arquitetônicas relativas a condições históricas superadas e a restrição da gama de futuros possíveis, Price aproximou o campo de atuação do arquiteto à prática da administração voltada às transformações recíprocas entre o espaço construído e seus usuários. Desobrigado do dever de prever o futuro e desarmado do poder de defini-lo, o arquiteto passaria a concentrar-se em ordenar e disponibilizar aos usuários todos processos de transformação e adaptação do espaço para melhor atender aos seus usos e funções futuros. Price afirmava que essa mutabilidade do espaço resultaria antes da transformação e atuação constante de cada indivíduo que o utilizasse do que de grandes mudanças institucionais, as quais, por definição, estariam comprometidas com a conservação das próprias instituições e, por conseguinte, com a manutenção de todo o estado das coisas.

Assim, a associação entre temporalidade e flexibilidade individual no processo de produção da arquitetura constitui o núcleo do pensamento arquitetônico de Cedric Price, que desen-

volveu projetos célebres como o Fun Palace (1960-1) e o Potteries Thinkbelt (1964-8)¹³⁴. Sempre em colaboração com pensadores de outras áreas de conhecimento – do teatro à cibernética – Price procurou projetar situações arquitetônicas que fossem viabilizadas por infraestruturas dinâmicas (como um conjunto de peças cenográficas móveis, ou uma intrincada malha ferroviária) mas cuja disposição final dependesse necessariamente do engajamento dos seus usuários na determinação de seus usos e ocupações. Para tanto, Price não apenas desenvolveu metodologias únicas de colaboração transdisciplinar e maneiras de inclusão de fatores de obsolescência em seus projetos (à época, era o único arquiteto em atividade na Inglaterra que também tinha permissão para realizar demolições), como também maneiras de propor intervenções sem formalizá-las de forma definitiva. A cada projeto, alguns esboços e perspectivas vagos eram somados a cortes e plantas esquemáticos e, sobretudo, a inúmeras tabelas, diagramas, mapas territoriais e listas de componentes.

Constant empregou uma estratégia similar no desenvolvimento do projeto da New Babylon, provocando certa consternação nos pesquisadores que se deparam com uma grande quantidade de representações do projeto e, mesmo assim, não conseguem identificar as características formais precisas de cada um de seus espaços. Seu foco na elaboração do projeto diverge da de Price na medida em que é muito menos detalhista na designação dos componentes tecnológicos da New Babylon do que o arquiteto inglês em projetos como o Potteries Thinkbelt; no entanto, ambos alcançam efeitos análogos ao evocarem dinâmicas espaciais desvinculadas da prescrição de um invólucro rigidamente formalizado.

A principal diferença entre a indeterminação projetual de Cedric Price e a de Constant está no horizonte de possibilidades para qual cada um deles aponta. O desdobramento dos projetos de Price para a escala da cidade levou ao que ele chamava de No-Plan, uma gestão liberal do planejamento urbano em que o controle arquitetônico e legislativo deveriam ser tão flexibilizados quanto possível para que as dinâmicas de transformação urbana pudessem se auto-regular. Assim, Price acaba por colocar em questão a soberania do plano arquitetônico e urbanístico.

Já a arquitetura labiríntica, dinâmica e recombinação de Constant espera se ver livre de toda e qualquer instituição – não apenas dos departamentos de planejamento, mas também do estado e do mercado imobiliário –, constituindo uma expressão radical de auto-gestão baseada nos indivíduos e em coletividades provisórias. Para sustentar um contrato social tão radical, seria necessário invalidar não apenas a atividade profissional dos arquitetos, mas a própria matéria da arquitetura e sua capacidade de traduzir estruturas sociais e simbólicas como roteiros

134. Para maiores informações sobre a obra de Cedric Price, ver MATHEWS, 2007.

114. Cedric Price, Potteries Thinkbelt em North Staffordshire, Plan of Desire Lines, 1964-66. DEYOUNG, 2002, p. 58.

115. Cedric Price, Potteries Thinkbelt em North Staffordshire, Perspectiva e fotocolagem, 1964-66. DEYOUNG, 2002, p. 62.

116. Cedric Price, Potteries Thinkbelt em North Staffordshire, Perspectiva e fotocolagem, 1964-66. DEYOUNG, 2002, p. 64.

espaciais. Trata-se de um labirinto espacialmente indeterminado e, também, indistinto. Na cidade coberta de escala planetária desenhada por Constant, paisagem e construção se sobrepõem e se confundem mutuamente, assim como se misturam indistintamente a forma arquitetônica e os desejos humanos. De modo análogo, desejos construtivos e organizacionais passam a equivaler a derivas de desorientação e à sublimação efusiva de impulsos hedonistas.

Na New Babylon, trabalho coletivo colaborativo e dispersão individual alucinada não possuem quaisquer meios de distinguirem-se ou defenderem-se um do outro. Caso fosse realizável, New Babylon teria provavelmente atendido a concepção antiarquitetônica que o crítico Hans Hollier delineou a partir de suas leituras de Bataille e Foucault:

Seria a prisão o nome genérico que designa toda a produção arquitetônica? A arquitetura está em condições de responder às acusações pós-estruturalistas que revelam e denunciam uma prisão em cada monumento ou edifício? Seria possível conceber uma arquitetura que não inspirasse, como em Bataille, a boa conduta social, nem produzisse, como na fábrica disciplinar de Foucault, loucura ou criminalidade nos indivíduos? Dispositivos arquitetônicos, de acordo com Foucault, produzem sujeitos; eles individualizam identidades pessoais. Mas porque eles não poderiam operar ao contrário, levando a contrapelo a algum espaço anterior à constituição do sujeito, anterior à institucionalização do subjetividade? Uma arquitetura que, ao invés de localizar a loucura, abriria um espaço anterior à divisão entre loucura e razão; ao invés de performar o sujeito, iria performar arranjos espaciais (spacing): uma forma espacial anterior ao sujeito, anterior ao significado; o espaço assubjetivo e asemântico de uma arquitetura desedificante, uma arquitetura que não daria ao espaço tempo suficiente para que se tornasse um sujeito¹³⁵.

O labirinto da New Babylon propõe, justamente, que a flutuação das pulsões subjetivas e a transformação do espaço possam se realizar com tamanha imediatez que não cheguem nunca a uma identidade. A velocidade de transformação espelha-se na indiferenciação da forma. Em 1937, Roger Callois (1913 – 1978), um dos associados ao núcleo surrealista reunido em torno de Bataille, abordou a pulsão por indistinção – que por vezes é associada ao interesse pelo informal e pelo abjeto – com o mimetismo de certos insetos. Para Hal Foster (1955), Callois

identifica nesse dispositivo natural uma condição próxima à esquizofrenia, em que não há lugar para o sujeito ou para o agenciamento. Nas suas palavras:

Para essas almas despossuídas, o espaço parece ser uma força devoradora. O espaço as persegue, as digere numa enorme fagocitose. Ele acaba as substituindo. Quando o corpo se separa do pensamento, o indivíduo rompe a fronteira de sua pele e ocupa o outro lado dos seus sentidos. Ele tenta olhar para si mesmo desde um ponto qualquer no espaço. Ele se percebe tornando-se espaço, um espaço escuro onde as coisas não podem ser colocadas. Ele é similar, não similar a algo, mas apenas similar. E ele inventa espaços em relação aos quais ele tem uma possessão convulsiva¹³⁶.

Essa é a condição – de qualidade ambivalente, entre o liberador e o claustrofóbico – que a indeterminação extrema da New Babylon parece propiciar aos seus habitantes. Espaço anterior à subjetivação do espaço, onde o indivíduo se lança para observar-se de fora de si, e encontrar-se similar ao próprio espaço, em uma mútua relação de indeterminação. Enquanto projeto utópico, essa especulação é bem sucedida em oferecer um reflexo crítico da sociedade e da cidade de seu tempo, colocando em cena e em quadro tanto a pulsão cosmopolita do ideal urbano do pós-guerra, quanto a contraditória reafirmação dos nacionalismos e do isolamento de minorias, travestidos nos grandes blocos político-econômicos e nas novas cidades do planejamento urbano funcionalista, respectivamente. O fato do projeto da New Babylon ter começado pelo desenho de um acampamento para ciganos não deve ser lido como um simples acaso: trata-se de um indício de seu teor crítico, que escolhe estar ao lado da minoria que desafia a ordenação e as fronteiras do mundo ocidental.

Ainda assim, não é possível caracterizar a New Babylon como projeção de um futuro indubitavelmente desejável, enquadramento de uma pura positividade. Ao contrário da tradição do gênero utópico, o projeto de Constant e da I.S. promove um mundo em desarmonia e impermanência, no qual a criatividade é sinônimo de desorientação. Ao invés de consolidar um futuro perfeitamente estável, ela se baseia em um presente cuja única constância é a impermanência. Sua representação mais intrigante são as inúmeras plantas da cidade esquematizadas à maneira de um atlas global em que Amsterdam, Paris, Barcelona, Haia e inúmeras outras cidades pré-existentes são atravessadas pela megaestrutura, com seus setores conectados através

136. FOSTER, 1996, p. 165.

do tecido histórico de urbanização. Apesar de nomeadamente associados ao lazer e à liberdade, esses enxertos urbanos não escondem sua analogia com barreiras de contenção, muros e, até mesmo, uma espécie de organismo contagioso por contato, como um vírus.

Tratam-se de vazios arrancados da cidade, materializações do espaço em branco dos mapas psicogeográficos de Debord. Seu impulso construtivo rejubila-se na destruição do presente e, no momento seguinte, do colapso do futuro como estado permanente. Essa ambivalência faz da New Babylon um projeto utópico que tem em seu cerne a negação (ou superação) da própria arquitetura como disciplina de ordenação do espaço, estabilidade construtiva e harmonia compositiva. Como visto na introdução desta dissertação, Choay identificou o tratado de Alberti, “De re Aedificatoria”, como texto fundador da arquitetura e do urbanismo; o mesmo pode ser dito sobre os escritos e projetos situacionistas sobre a cidade, porém, com ênfase na etimologia dessa palavra: fundar, submergir, alcançar o fundo de um recipiente.

117. Constant, New Babylon/Amsterdam, 1963. SCHAIK, 2005, p. 224.

118. Constant, New Babylon/Ruhrgebiet, 1963. SCHAIK, 2005, p. 224.

CAPÍTULO 3:

SUPERSUPERFÍCIE: A UTOPIA DEPOIS DA ARQUITETURA

"Constant – Eu só queria dizer, porque nós conversamos ontem sobre Die gläserne Kette e a arquitetura na Alemanha, sobre Bruno Taut e Finsterlin, e a declaração deles era: "Seien wir mit Bewusstsein imaginäre Architekten, denn wir wissen dass nur eine Umwälzung uns zum Werk führen kann."

Benjamin Buchloh – Posso traduzir?

Constant - Sim ...

Benjamin Buchloh – Sejam conscientemente arquitetos imaginários, já que nós sabemos muito bem que apenas a transformação social e a transformação política radical podem criar as bases necessárias para o verdadeiro trabalho.

Constant - Sim, para a revolução.

Benjamin Buchloh – Estamos nos anos noventa. É difícil dizer essa palavra. (Risos)"

Os dois primeiros capítulos desta dissertação procuraram evidenciar, por rotas distintas, os fatores que tornaram o exercício do pensamento utópico ostensivamente problemático desde o pós-guerra. Primeiramente, essa complexidade advém da intrincada relação da produção do período com o legado das vanguardas do começo do século XX, cuja consolidação como tradição artística colocou em xeque justamente o seu sentido mais utópico, aquele comprometido com a superação da instituição arte e a realização da arte como prática cotidiana. Em segundo lugar, advém da convergência entre o repertório da arquitetura moderna e a edificação da cidade contemporânea, na qual a primeira tornou possível o crescimento exponencial da ideologia da segunda, em operações de urbanização que potencializam a hegemonização dos modos de vida e a supressão dos lugares de exceção. Depois, do teor negativo que a noção de utopia adquiriu como efeito colateral da ruptura do pensamento progressivo europeu à luz das tragédias incomensuráveis provocadas pela Segunda Guerra, muitas vezes em nome do aperfeiçoamento social e técnico da humanidade. Por último, pelo modo como premissas tradicionalmente associadas ao ideário utópico – como

a aceleração do presente em direção ao futuro, a abundância aparentemente ilimitada de recursos e a eficiência do modelo espacial como parcela do funcionamento social – foram identificadas como recursos valiosos para a hegemonia do capitalismo avançado.

Esses fatores tornaram inviável a simples continuidade da tradição do pensamento utópico no contexto do pós-guerra. Apesar disso, é também parte do funcionamento da utopia transformar-se qualitativamente de acordo com as condições oferecidas em sua contemporaneidade. Trata-se de um conceito que deve ser lido como objeto histórico, que passa por rupturas paralelamente às inflexões seus objetos.

Por todas as interdições que enfrentou, o pensamento utópico manifesto pela New Babylon, por exemplo, seria tomado como motivo de riso se simplesmente houvesse repetido as condições e os objetivos lançados por Thomas More durante o século XVI ou, mesmo, as premissas da vanguarda dadaísta nas primeiras década do século XX.

Vale lembrar também que as contradições que cercam o pensamento utópico ao longo da década de 1960 têm como contrapeso o crescimento acelerado de experiências contraculturais no período, as quais alimentaram a expectativa de toda uma geração acerca da iminência de uma transformação política radical e abrangente. Apesar de todas as resistências ideológicas que enfrentaram, essas experiências, que em muitas partes do planeta alcançaram seu ápice nos momentos agrupados em torno da alcunha “acontecimentos de maio de 1968”, revigoraram o pensamento utópico em seu tempo.

Este capítulo se divide em dois momentos. No primeiro, será analisado o pensamento crítico sobre a cidade do capitalismo avançado produzido pela I.S. após seu rompimento com Constant e com o projeto da New Babylon. Se o projeto da cidade situacionista já extrava a definição epistemológica da utopia delineada por Françoise Choay¹, pode-se dizer que o pensamento crítico dos colegas de Constant passa à margem dessa definição. Exatamente por isso, a observação de seus princípios pode ser fundamental para identificar os conteúdos utópicos essenciais presentes no núcleo das práticas situacionistas; conteúdos esses que, ao invés de constituírem a face mais pública de seus textos, habitam de forma controversa o núcleo de seu programa político.

No segundo momento, será apresentado o trabalho do Superstudio, coletivo italiano cujos projetos realizados após os acontecimentos de 1968 lidam com um imaginário de trans-

1. Ver Introdução desta dissertação.

formação social próximo ao do projeto da New Babylon: superação da cidade funcional pela automação completa dos meios produtivos; controle absoluto das condições ambientais em um contexto que transforma a relação entre espaço interior e exterior, urbanização e paisagem; liberação do homem para explorar suas ambições e desejos antes reprimidos pela obrigação do trabalho.

Com tantos pontos de contato, as premissas do Superstudio possuem também diferenças fundamentais em relação às do projeto de Constant e da I.S., sendo que apenas uma parcela delas se explica pela diferença entre os contextos políticos em que foram elaboradas. São também determinantes as diferenças na relação desses grupos com o legado da vanguarda. Essas diferenças serão abordadas a seguir, tendo como ponto focal a análise da obra do Superstudio à luz da recuperação das ideias de monumento e de serialização.

Após a análise dessas referências, o capítulo conclui-se pela análise de *Gli Atti Fondamentali*, um amplo projeto produzido pelo Superstudio, composto por cinco roteiros de vídeos nos quais são discutidos os parâmetros essenciais do gesto arquitetônico. Desse conjunto, foi destacada a proposta da Supersuperfície, representação eloquente do futuro das cidades e espécie de reflexo invertido do projeto da New Babylon.

OS ESCRITOS SITUACIONISTAS: COLOCAR A CIDADE DE VOLTA NO JOGO DA VIDA

Enquanto Constant participava de exposições por toda a Europa, publicava artigos e imagens da New Babylon e preparava o manuscrito “*Skizze zu einer Kultur*”, Guy Debord e seus aliados consolidavam uma posição cada vez mais dedicada à reinterpretação do legado revolucionário de seu tempo, com seus ecos, desvios e atualizações. Tratava-se de um conjunto de leituras históricas e contemporâneas que tentavam formular novos pensamentos e teorias a partir de ações políticas concretas identificadas com os objetivos da práxis situacionista.

Da variada gama de leituras afinadas com essa proposta, duas merecem especial atenção, por explicitarem o lugar designado ao pensamento artístico e urbanístico no desenvolvimento da I.S. após o afastamento de Constant. Em 1963, Guy Debord publicou o artigo “*Les situationnistes et les nouvelles formes d’action dans la politique ou l’art*”, em que dava destaque a um evento ocorrido em janeiro daquele ano, por ele considerado um gesto situacionista

involuntário². Trata-se do sequestro, na Venezuela, de cinco obras primas da exposição itinerante Cien Años de Pintura Francesa – um Braque (1882 – 1963), um Picasso (1881 – 1973), um Cézanne (1839 – 1906) e um Matisse (1869 – 1954), além de um Van Gogh (1853 – 1890) – ação de um grupo de estudantes revolucionários de Caracas. O argumento de Debord era que esse sequestro, que teria sido feito para negociar a liberação de prisioneiros políticos, fora um gesto exemplar no seu modo de lidar com a arte do passado e recolocá-la de volta no jogo da vida: a maior homenagem que o espírito contestador de seus autores poderia receber. Sobre a relação dos situacionistas com o legado da arte moderna, ele diz:

O movimento situacionista aparece por vezes como uma vanguarda artística, como uma pesquisa experimental por uma via de construção livre da vida cotidiana, ou mesmo como uma contribuição à edificação teórica e prática de uma nova contestação revolucionária. De agora em diante, toda criação cultural fundamental, assim como toda transformação qualitativa da sociedade, se encontra atrelada ao progresso de um tal desenvolvimento unitário.

Uma mesma sociedade de alienação, de controle unitário, de consumo espetacular passivo, reina por todas as partes, apesar de toda a diversidade de seus disfarces ideológicos e jurídicos. Não se pode compreender a coerência de tal sociedade sem uma crítica total, iluminada pelo projeto inverso de uma criatividade liberada, o projeto da tomada de controle de todos os homens sobre sua própria história, em todos os níveis.

Reviver e trazer ao nosso tempo esse projeto e essa crítica inseparáveis (cada um de seus termos fazendo ver o próximo), isso implica imediatamente retomar todo o radicalismo originado do movimento trabalhador, da poesia e arte modernas, do pensamento de uma época até a superação da filosofia, de Hegel até Nietzsche. Para isso, é necessário primeiramente reconhecer, sem guardar nenhuma ilusão como consolo, a derrota da totalidade do projeto revolucionário do primeiro

2. DEBORD, Guy. "Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art", In: Internationale Situationniste n. 9, Agosto de 1964 (edição original Destruktion af RSG 6 Galerie EXI, Odense, junho de 1963).

terço desse século, e sua substituição oficial, em toda parte do mundo e em todo domínio da vida, pelas porcarias enganosas que escondem e preservam a velha ordem³.

Nesses parágrafos estão diversos pontos coincidentes com os argumentos centrais da crítica situacionista: a denúncia de uma ordem ideológica que se estende da sociedade de consumo às instâncias de controle social, passando pela cultura; a tendência dessa cultura em anular o que se opõe a ela; a possibilidade de disputa pela negação dessa ordem ideológica; o *locus* original da criação artística e da vida experimental ou revolucionária como campo da resistência; e, ainda, o desejo de superação do discurso filosófico. No texto situacionista, anunciam-se a tomada de controle da história por cada indivíduo e a revolução que destrua o poder ideológico em prol de um estado de exceção permanente. Além disso, ao pontuar o sequestro de Caracas, Debord sublinha claramente a possibilidade de um curto-circuito entre arte e luta política no campo do enfrentamento da ordem.

Esse texto de Debord foi tomado como ponto de referência para outro importante escrito: o capítulo “The Reciprocal Readymade, or, Art on the Barricades”, do livro “The Beautiful Language of my Century”, de Tom McDonough⁴. Ali, o crítico e historiador norte-americano retoma o ensaio de Debord, com particular interesse no sequestro de Caracas. Ganha destaque também uma outra anedota política citada por Debord: a sugestão que teria sido feita por Mikhail Bakunin (1814 – 1876), então assessor militar dos revoltosos de Dresden, de colocar a Madonna Sistina de Rafael (1483 – 1520) à frente de suas barricadas para evitar o ataque das tropas imperiais prussianas⁵. McDonough detalhadamente analisa ambos os episódios e apresenta diversos detalhes omitidos pelo periódico Situacionista, reunindo elementos para a interpretação desses acontecimentos como ações que vão além da noção de *détournement* – a qual claramente se aplica a elas por serem apropriações de ícones da arte que são deslocados para um contexto de disputa pelos seus significados.

3. Idem.

4. McDONOUGH, 2007.

5. “Durante a insurreição em Dresden em 1849, Bakunin propôs, sem sucesso, retirar os quadros do museu e colocá-los sobre as barricadas na entrada da cidade, para ver se as tropas invasoras não se inibiriam em continuar a atirar.” (DEBORD, Guy. “Les situationnistes et les nouvelles formes d’action dans la politique ou l’art”) e “O anarquista russo Bakunin havia se voluntariado (após a provocação de seu amigo, Richard Wagner) como um necessário conselheiro militar ao governo provisório que fora declarado na sacada da prefeitura em 4 de maio. Ele dirigiu a construção das barricadas e organizou a defesa da cidade enquanto tropas prussianas bem treinadas e armadas rapidamente as penetravam; existe o rumor de que, reconhecendo a disparidade de forças, Bakunin teria, sem sucesso, aconselhado o governo revolucionário a remover a Madona Sistina de Rafael e os trabalhos de Murillo da Gemäldegalerie e pendurá-los nas barricadas da entrada da cidade, sob o argumento de que os prussianos eram cultos demais para “ousar atirar em um Rafael.” (McDONOUGH, 2007, p. 107).

Tom McDonough defende que, além de serem disputas ou negações dos significados hegemônicos das pinturas modernas francesas e da pintura sacra de Rafael, o sequestro de Caracas pelas Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN) e a proposta iconoclasta de Bakunin apropriam-se, ambos, dos valores de exibição e de culto que essas imagens já possuíam. Quer dizer, são táticas de *détournement* que não apenas se opõem aos significados estabelecidos pela cultura hegemônica, mas desencadeiam um jogo cuja relevância resulta das próprias regras dessa cultura. Por isso, Tom McDonough recorre à noção de *readymade recíproco* proposta por Marcel Duchamp com a seguinte fórmula: “Readymade Recíproco: Se valer de Rembrandt como uma tábua de passar”.

Além de ser um desdobramento lógico da noção crítica de *readymade* – apropriação de elementos da vida cotidiana para o campo da arte, de forma que o seu significado original passe a coexistir com sua nova condição de objeto artístico –, o *readymade recíproco* encontrou especial eco no pós-guerra europeu justamente por contrapor-se ao processo de renovação da instituição arte frente aos desafios lançados décadas atrás pelo dadaísmo e por Duchamp. Quer dizer, conforme a instituição da arte dava sinais de que havia normalizado a negatividade do *readymade* e reafirmava sua capacidade de incorporar e comercializar inclusive a produção crítica que a desafiava, o *readymade recíproco* destacava-se por transformar em instrumento crítico os próprios procedimentos de valoração que mantinham a integridade dessa instituição. Nas palavras de McDonough:

Uma vez que os ataques frontais das vanguardas históricas às muralhas da sociedade burguesa e sua cultura haviam sido derrotados, era agora hora para a luta de guerrilhas, para uma insurgência cultural. A FALN podia utilizar pinturas modernistas como moedas de troca na negociação pela liberação de prisioneiros porque elas eram exemplares de uma cultura burguesa triunfante: obras de arte inúteis e autônomas. O *readymade recíproco* foi tomado como um meio de conseguir jogar a reificação estética contra ela mesma, de afirmar que – utilizada corretamente – essa reificação poderia ser o valor de uso da obra de arte⁶.

Assim, apesar da introdução ambiciosa de Debord, e de sua sugestão utópica de uma práxis cotidiana que realizaria as metas revolucionárias originais da arte moderna, “ao contrário do caso clássico do *readymade* Duchampiano, não está em questão aqui a reversão da

6. Op. Cit. pp. 127-8.

reificação da obra de arte, não há nenhuma derrocada espontânea do valor de troca – antes, há uma reavaliação dialética, reificação se torna valor de uso, o valor de exibição de uma obra de arte é utilizado em um gesto iconoclasta que depende precisamente do valor que a sociedade burguesa atribui ao seu enclave cultural”⁷.

O acontecimento de Caracas consiste, assim, em uma oportunidade para a reelaboração, por Debord, da polaridade arte entre e cultura, na qual a primeira alinha-se com a resistência e a segunda com a confirmação da autoridade estabelecida. Sabe-se, entretanto, que tal aproximação entre arte e resistência não é consensual, uma vez que a crítica social muitas vezes identificou na arte o papel de ponta de lança da cultura hegemônica⁸. Ainda assim, a I.S. prefere defender a raiz crítica do processo artístico, mesmo que o perceba encurralado na periferia do sistema da arte, precisando de uma atuação intuitiva de estudantes armados para revelar-se. Isso porque, nos termos de um embate entre cultura e arte, regra e exceção, o sequestro das obras dos mestres da pintura moderna está mais próximo da confirmação da eficácia do sistema da cultura hegemônica, do que de uma superação iminente da regra pela exceção.

O horizonte de possibilidades efetivas da arte é retratado, portanto de forma sombria, podendo ser iluminado apenas pela possibilidade excepcional de curto-circuito entre arte e luta política. Poderia a arte, de alguma forma, vencer sua batalha com a cultura e conduzir a humanidade a um mundo inteiramente regido pela exceção? Quer dizer, seria possível que a eterna disputa entre cultura e arte fosse finalmente resolvida em favor da variável mais frágil dessa equação?

Mario Perniola (1941) reconhece no interesse situacionista por tais curto-circuitos entre gesto artístico e manifestação política uma espécie de tática para desvencilhar-se do dilema entre teoria e prática. A esse campo da reflexão situacionista, ele designa o nome de *ultra-détournement*, mecanismo de “superação conjunta da ética e da política” que “presupõe, acima de tudo, a inversão da cadeia de associações existentes e a substituição dela por outra que desorienta completamente o poder”⁹. Trata-se de uma hipótese de atuação no campo do adversário, a qual se vale dos mesmos protocolos que usualmente garante a preservação do *status quo*.

7. Idem.

8. Michel de Certeau, para citar um exemplo, procura uma alternativa à arte na vida cotidiana e nas invenções populares excluídas das Belas Artes, as quais seriam capazes, segundo o autor, de resistir ao que há de normalizador e alienante na cultura (DE CERTEAU, 2007).

9. PERNIOLA, 2009, p. 90.

É preciso, ainda, identificar a maneira como esse tipo de operação foi transferido pela I.S. para o campo do urbanismo. Dois anos depois, durante o verão de 1965, Debord retomou o interesse pela interpretação ética e estética da ação política, dessa vez contrapondo o urbanismo aos tumultos de Watts, ocorridos em Agosto de 1964, em Los Angeles. A partir de um entendimento maduro da associação entre os conceitos de Sobrevivência e Espetáculo, Debord escreveu o artigo “The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy”, a fim de defender os protestos dos negros de Watts como um conflito de classe que não se restringe ao escopo da segregação racial¹⁰. Para ele, reduzir a um problema étnico os dias de rebeldia, confronto com a polícia, saque e destruição promovidos por uma massa de sujeitos significa enquadrar suas insatisfações no escopo de um problema pontual quando, na verdade, sua rebeldia espelha a opressão de toda a humanidade.

A interpretação proposta pela I.S. é de que os conflitos de Watts foram o ensaio de uma rebelião contra a mercadoria, “contra o mundo da mercadoria no qual os trabalhadores-consumidores estão hierarquicamente subordinados aos padrões da mercadoria”. Os saques realizados em Los Angeles teriam se diferenciado do simples roubo e tomada de posse dos produtos que os trabalhadores não podiam comprar, já que culminou muitas vezes na queima das lojas e seus produtos, como em um ritual Potlatch de destruição sacrificial da abundância¹¹:

(...) os negros de Los Angeles tomam toda a propaganda capitalista, sua publicidade da abundância, ao pé da letra. Eles querem possuir agora todos os objetos exibidos e abstratamente acessíveis, porque eles querem usá-los. Dessa maneira eles estão desafiando seu valor de troca, a realidade da mercadoria que os molda e os dirige para seus próprios fins, os quais já pré-selecionaram todas as coisas. Através do roubo e da

10. Internationale situationniste n. 10, marco de 1996, In: McDONOUGH, 2009, pp. 177-85.

11. Quando Marcel Mauss publicou, em 1929, seu “Ensaio sobre a dádiva” deixou claro que, para muitos dos povos “primitivos”, a troca de bens não coincidia com a imagem romântica do escambo negociado diretamente e sem intermediações de acordo com as demandas e ofertas de cada parte interessada. O que se encontrava na pesquisa dos hábitos de povos bastante diversos eram rituais de oferecimento de dádivas competitivos, obrigatórios e desiguais, denominados pelo termo guarda-chuva Potlatch. Uma espécie de obrigação social que impingia às células dessas sociedades (fossem indivíduos, famílias ou clãs) a necessidade de oferecer os maiores e melhores presentes que pudessem reunir para outros, que deveriam aceitá-los caso pretendessem manter uma situação de coesão social e, posteriormente, retribuir em igual ou maior escala. A leitura ideológica mais assertiva da descrição do Potlatch foi feita por Georges Bataille, que sublinhou no livro *La Part Maudite*, publicado em 1949, o seu caráter anti-econômico. Baseado no dispêndio e no sacrifício, esse sistema de trocas favorecia o gasto em detrimento do acúmulo, a troca desigual em detrimento da negociação avarenta e, principalmente, a mobilidade dos status sociais em detrimento da estabilidade estanque da sociedade de classes. Sem o princípio da herança, mas providas de rituais de destruição generalizada dos bens dos mais fortalecidos social e economicamente, as sociedades movidas pelo Potlatch foram tomadas por Bataille como imagem de um contra-modelo à sociedade moderna.

dádiva eles recuperam um uso que imediatamente refuta a racionalidade opressiva da mercadoria, revelando que suas relações e mesmo sua produção são arbitrárias e desnecessárias. O saque do distrito de Watts foi a mais direta realização do princípio distorcido: Para cada um segundo suas falsas necessidades – necessidades determinadas e produzidas pelo sistema econômico que o próprio ato do saque rejeita. Mas assim que a abundância esvaziada é tomada pelo seu valor nominal e diretamente medida, ao invés de ser eternamente perseguida na corrida de rato do trabalho alienado e das necessidades sociais crescentemente frustradas, desejos reais começam a ser expressos em celebrações festivas, em uma auto-affirmação lúdica, no potlatch da destruição. Pessoas que destroem mercadorias mostram sua superioridade humana sobre as mercadorias. Eles deixam de se submeter às formas arbitrárias que refletem de forma distorcida suas verdadeiras necessidades. As chamas de Watts consumiram o sistema de consumo. (...) Uma vez que não é mais comprada, a mercadoria torna-se aberta à crítica e à alteração, qualquer que seja a forma que ela tome. Somente quando é paga com dinheiro ela é respeitada como um fetiche admirável, como símbolo do status dentro de um mundo de sobrevivência¹².

Assim, Debord repete, acerca de Watts, a análise dos deslocamentos semânticos e simbólicos promovidos por uma luta político-social direta e que, sem uma completa autoconsciência de seus meios, promove um *détournement* estético e ético. Enquanto a racionalidade científica é muitas vezes entendida pelos situacionistas como justificativa casuística das relações de poder, a entrega das multidões ao prazer lúdico aparentemente irracional é vista por eles como melhor antídoto ao cinismo que embasa e sustenta a sociedade do espetáculo. Ao apostar no valor liberador do jogo coletivo espontâneo, a argumentação de Debord (mesmo dedicada a um objeto aparentemente tão distante da pesquisa da New Babylon) sustenta a hipótese de uma revolução pautada pela partilha da abundância, mais do que pela superação da escassez. Dessa forma, Debord acaba associando os tumultos de Watts à agenda do Urbanismo Unitário, ainda que sem utilizar diretamente esse termo. A imagem que acompanha seu artigo, quando publicado na décima edição de *Internationale Situationniste*, é a fotografia da fachada envidraçada de um supermercado tomado pelas labaredas de fogo do incêndio provocado pelos manifestantes; sua legenda diz “Crítica do Urbanismo (Supermercado de Los Angeles, Agosto de 1965)”.

12. Op. Cit. p. 180.

Watts, portanto, apresenta-se a Debord como atualização da crítica do urbanismo moderno e da urbanização promovida pelo capitalismo avançado. Urbanização essa que tem em Los Angeles uma espécie de ápice imprevisito, como demonstrou Reyner Banham¹³, e cujo enfrentamento foi sempre o mote de ligação entre o Urbanismo Unitário e o programa político da Internacional Situacionista. De forma recíproca, os artigos de Debord também ecoam a argumentação de Constant sobre a New Babylon. Segundo Van Schaik, Constant menciona uma série de movimentos de contracultura dos anos 1950 e 1960 na sua busca por antecedentes dos habitantes de seu projeto. *Hipsters, rockers, mods, Halbstarke, blousons noirs, beatniks, nozems e stiljagl* são alguns dos grupos de jovens que se encontram – voluntariamente ou não – excluídos da rotina de trabalho, consumo e sobrevivência das grandes cidades e passam a rondar suas ruas com uma rotina de ócio, jogo e, por vezes, violência¹⁴.

Para Constant, a violência desses jovens era resultado de sua frustração pelos limites impostos por uma sociedade ainda completamente voltada ao trabalho. Apesar da negatividade de suas ações, sua incontida força criativa e pulsão de vida deveria torná-los o modelo dos habitantes que construiriam e habitariam em um futuro próximo a estrutura indeterminada da New Babylon.

Tanto Constant quanto Debord e a I.S. alimentam suas expectativas por uma sociedade de indivíduos espontaneamente engajados na construção de seu cotidiano com as atitudes da juventude contracultural – mesmo que também vejam limites e contradições nas posições políticas desses exemplos. Suas ações irruptivas são tomadas como exemplos da crítica à sociedade existente que possuem significado tático, artístico e urbanístico mesmo localizando-se nas margens desses campos do saber. São projeções da cidade do futuro desencarnadas do *modus operandi* dos arquitetos e urbanistas. Mais do que críticas à morfologia urbana, são situações provisórias em que a significação do espaço é invertida. Funcionam, portanto, como antecipações utópicas depois da superação da forma arquitetônica.

No entanto, pelo próprio rigor manifesto pelas argumentações de Debord e Constant, é impossível deixar de problematizar o mecanismo de projeção (freudiana) insinuado nessas leituras de movimentos dos quais eles não faziam parte – nem geracional, nem ideologicamente. Algumas das passagens do artigo de Debord, embora marcadas por um tom otimista, explicitam o que há de complexo na aproximação artificial entre teorias e práticas elaboradas por sujeitos distintos:

13. BANHAM, 2009.

14. SCHAIK, 2005, p. 117.

(...) A crítica teórica da sociedade moderna, no que ela tem de mais novo, e a crítica dos atos dessa mesma sociedade já coexistem; ainda separadas mas ambas dirigindo-se para a mesma realidade, falando da mesma coisa. Essas duas críticas explicam-se mutuamente; e cada uma sem a outra é inexplicável. A teoria da sobrevivência e do espetáculo se esclarece (ilumina) e se verifica por esses atos que são incompreensíveis para a falsa consciência americana. Em contrapartida, ela algum dia esclarecerá (iluminará) esses atos¹⁵.

Apesar de defender a barbárie dos manifestantes como atitude legítima a despeito da incongruência com o humanismo conservador da sociedade americana, o esforço de Debord por apresentar as revoltas dos negros e a teoria situacionista como movimentos correspondentes e mutuamente dependentes acaba confundindo-se com a metáfora iluminista do esclarecimento¹⁶. O que há em comum, afinal, entre os negros rebelados de Watts, os guerrilheiros de Caracas e os jovens transviados das cidades de capitalismo avançado? Todos são lidos como premonições desavisadas da teoria crítica situacionista, as quais só poderiam conquistar suas verdadeiras ambições quando se tornassem esclarecidos sobre seus meios e perspectivas. Assim, apesar da retórica empregada, a ação direta continua submetida, em última instância, à capacidade dos sujeitos políticos “abandonarem sua minoridade”.

Os limites dessa argumentação foram tensionados quando os situacionistas envolveram-se com ações políticas concretas na França, país em que estava reunida a maior parte de seus membros. Primeiro, a I.S. foi convidada a se envolver com a luta de um grupo de estudantes simpatizantes de suas teorias que ocupava a Associação Estudantil da Universidade de Estrasburgo (Agfes), no outono de 1966. Após um momento de otimismo, revelou-se a dificuldade em compatibilizar o rigor teórico dos parisienses com a multiplicidade dos posicionamentos políticos da massa de estudantes, o que inevitavelmente levou a uma ruptura dolorosa, marcada por cartas de acusação mútua, com denúncias de sectarismo, por um dos lados, e de manipu-

15. DEBORD, Guy. “The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy”, distribuído nos Estados Unidos em Dezembro de 1965, reimpresso em *Internationale Situationniste* n. 10, março de 1966. O parágrafo citado começa dessa forma: “Em Argel em julho de 1965, seguindo-se ao golpe de estado de Boumédiène, os situacionistas publicaram uma carta aos argelinos e aos revolucionários de todo o mundo. Entre outros exemplos mencionamos o movimento dos negros americanos, afirmando que se ele conseguisse “afirmar-se decisivamente” ele poderia desmascarar as contradições do mais avançado sistema capitalista (...)”.

16. Ver: KANT, Immanuel. “Resposta à pergunta: O que é o Esclarecimento?”. Königsberg: 1783. A noção de esclarecimento é referenciada novamente na Conclusão desta dissertação. Em termos gerais, pode ser associada com o projeto humanista amadurecido pelos pensadores iluministas que projetava o futuro da humanidade como uma era de maioridade intelectual, na qual a totalidade dos homens pudesse se liberar da condução intelectual por outrem, e empregar o uso público da razão como ferramenta racional de dissenso crítico livre e constituição de uma esfera pública soberana.

lação alienante, por outro. Apesar do trauma gerado por essa experiência, os situacionistas, liderados por Debord, atuaram também nos acontecimentos de maio de 68 em Paris – o que, ao mesmo tempo, colaborou para a construção do mito da I.S. e marcou o começo de seu fim.

Em termos sintéticos, é possível dizer que o envolvimento de Debord e seus colegas nas manifestações estudantis e operárias que paralisaram a França oscilou entre a euforia, o isolamento e a nostalgia. Inicialmente arrebatados por verem de perto sinais que atualizavam suas previsões de rebelião contra o espetáculo – reunindo elementos de apartidarismo, recusa dos sindicatos e organização direta de uma multidão que supostamente reunia classes sociais distintas no enfrentamento de toda hierarquia e compromisso com o estado das coisas – os situacionistas engajaram-se na divulgação da possibilidade de uma revolta geral pela supressão do Estado, do capitalismo e da burocracia.

Sua premissa para a organização de um movimento de tais proporções pautava-se, então, na organização através do recurso do *conselho operário* que, segundo Perniola, “constitui a forma organizativa de auto-gestão radical: ele rejeita qualquer hierarquia dentro e fora dele; elege delegados que podem ser demitidos a qualquer momento, dissolve qualquer poder externo e qualquer atividade especialista autônoma das suas exigências; não tolera nenhuma limitação geográfica ou de outra natureza”¹⁷. Em favor desse recurso, que seria o princípio da revolução permanente por eles almejada, chegaram a organizar um comitê de organização e comunicação dos conselhos de maio de 68. Apenas para perceberem-se isolados em meio a um quadro que não caminhava para tais conselhos, mas retornava gradualmente às diretrizes sindicais de negociações setoriais por conquistas parciais de direitos – sem que nem ao menos tivesse sido necessário um derramamento de sangue proporcional ao que encerrou a Comuna de Paris¹⁸. A partir desse momento, a coincidência provisória entre as teorias situacionistas e a práxis política de seu tempo mostrou-se encerrada, contrariando os panfletos publicados pelo grupo em meados da década e levando ao seu gradual isolamento.

Em uma avaliação fria, a I.S. foi muito menos relevante para o real desdobramento dos acontecimentos do que fazem crer algumas narrativas *pro-situ*. Nesse processo, o grupo descobriu-se inapto a dirigir um movimento que paradoxalmente acreditava só poder ser verdadeiramente libertador se recusasse qualquer direção. Esse descompasso, no entanto, não impediu

17. PERNIOLA, 2009, pp. 98-9.

18. Evidentemente, este é um comentário irônico, a decepção com os acontecimentos de 1968 não se deve à baixa quantidade de mortes, mas à agilidade no retorno à normalidade nas fábricas e faculdades.

que o grupo produzisse com algumas das interpretações mais cativantes do período. O balanço publicado por René Viénet (1944), no livro “Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations” (1968), destaca-se pelo vigor de sua descrição e pelo desejo utópico que deixa transparecer no subtexto de seu relato:

O insólito se tornava cotidiano na mistura em que o cotidiano se abria a surpreendentes possibilidades de mudança... No espaço de uma semana, milhões de pessoas tinham rompido com o peso das condições alienantes, com a rotina da sobrevivência, com o mundo invertido do espetáculo. Pela primeira vez depois da Comuna de 1871, e com um melhor advir, o homem individual real absorvia o cidadão abstrato; enquanto homem individual na sua vida empírica, no seu trabalho individual, nas suas relações individuais, ele se tornava um ser genérico e reconhecia, assim, as próprias forças como forças sociais. A festa permitia, finalmente, verdadeiras férias àqueles que não conheciam senão os dias de salário e da semana. (...) A vida cotidiana, redescoberta de improviso, se tornava o centro de todas as conquistas possíveis. Pessoas que tinham sempre trabalhado nos escritórios então ocupados, declaravam que não teriam mais podido viver como antes, ou um pouco melhor do que antes... Passeava-se, sonhava-se, se aprendia a viver. Os desejos começavam a se tornar pouco a pouco realidade. Pela primeira vez existiu ali uma verdadeira juventude, mas não a categoria social inventada por sociólogos e economistas para as necessidades da causa mercantil, mas a única juventude real, aquela do tempo vivido sem tempo morto (...) A desapareção do trabalho forçado coincidia necessariamente com o livre curso da criatividade em todos os domínios: inscrição, linguagem, comportamento, tática, técnicas de combate, agitação, canções, cartazes e quadrinhos... Quanto à crítica do projeto artístico, não era junto aos vendedores viajantes do happening, nem junto aos excrementos da vanguarda que se necessitava buscá-la, mas na estrada, sobre os muros e no movimento geral de emancipação que levava em si a realização da arte¹⁹.

19. VIENET, René. “Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations”. Paris: Gallimard, 1968. Apud. PERNIOLA, 2009, p. 104-5 (grifos do autor).

Não fosse o contexto em que aparecem, as frases grifadas poderiam facilmente pertencer a uma descrição da New Babylon. Apesar de constituírem instâncias aparentemente tão distintas do pensamento situacionista, a interpretação de maio de 68 e o projeto formalizados por Constant compartilham a premissa de que a superação do trabalho resultaria, necessariamente, no nascimento de um novo indivíduo de criatividade latente e liberta.

Trata-se de uma crença rastreável através do processo de formação da I.S.. Tanto a I.L. quanto o grupo CoBrA compartilhavam uma mesma referência, *já mencionada nesta dissertação*: o livro de Johan Huizinga (1872 – 1945) acerca do *Homo Ludens*²⁰. Este oferece uma leitura do jogo como impulso humano primordial, que opera em tensão com o condicionamento do homem ao trabalho e às convenções sociais. Sua concepção da natureza criativa do jogo como interrupção excepcional do cotidiano produtivo converge com o interesse de Constant e da I.S. pelo gesto artístico como expressão espontânea e irruptiva de criatividade e resistência às normas da cultura e da moral. Converte também com a descrição de Marx do cotidiano pós-revolucionário do homem integralmente desenvolvido, que pode transitar livremente por todos os campos da experiência humana conforme sua vontade²¹.

Não obstante, a narrativa de Huizinga (que possui a notável capacidade de incluir uma vasta miríade de fenômenos culturais sob o guarda-chuva da noção de jogo) também é eficaz em delimitar o seu escopo enquanto prática minoritária que está, por definição, condicionada a existência de tempos-espacos excepcionais, intervalos bem delimitados em relação à normalidade da vida.

Diante disso, Constant e a I.S. preferiram tomar como premissa o valor positivo e criativo do *Homo Ludens*, mas desconsiderar sua condição de transitoriedade, como se ela pudesse ser sublimada pela revolução que levaria a um futuro em que o homem pudesse viver em um estado de jogo permanente. O intervalo deveria, assim, transformar-se na totalidade da vida cotidiana.

Da forma como foi interpretada por Constant, a índole criativa do *Homo Ludens* parece espelhar-se na polarização proposta pelo jovem Marx entre o trabalhador alienado de seus meios de produção (cuja produção não possuiria outros significados além daqueles definidos pela objetividade do lucro), e o trabalhador em sua condição natural (cuja produção seria expressão de sua própria subjetividade). Mario Perniola identifica uma miragem nesse paralelismo, dizendo

20. HUIZINGA, 2004.

21. Na "Crítica da Ideologia Alemã", ver o Capítulo 1 desta dissertação.

que a condição de identificação e objetivação entre o trabalhador e sua produção “descreve, não a situação da sociedade natural (e tanto menos da atividade revolucionária), mas aquela da atividade artística”²². Para o pensador italiano, esse equívoco fez com que os situacionistas projetassem a identidade criativa dos artistas sobre o futuro pós-revolucionário dos trabalhadores, criando o arquétipo situacionista do Homo Ludens – que não coincide verdadeiramente com aquele descrito por Huizinga.

Encontrar a identidade artística embutida no ideal construído pelos situacionistas pode parecer contraditório. Suas raízes remontam ao princípio de sua crítica à separação do trabalho artístico da práxis cotidiana. Arredios ao sistema da arte e à especialização do artista, os situacionistas criticaram duramente o estatuto das obras de arte, tanto utilizando o ataque direto ao seu mercado, quanto realizando *détournements* de seus produtos. Não obstante o vigor desses ataques, a noção de práxis artística permaneceu intocada pela crítica situacionista e, ao invés de também receber sua dose de censura, foi idealizada como paradigma da vida criativa espontânea. Para a I.S., para que a prática artística fosse legitimada como modelo da vida pós-revolucionária, bastaria que ela se liberasse da subserviência à sociedade do espetáculo – desvinculando-se da produção de mercadorias e generalizando-se como prática coletiva voltada à construção autônoma do cotidiano. De toda a bibliografia consultada para a realização desta pesquisa, é na crítica de Mario Perniola que se encontra o ataque mais árduo a essa escolha:

O fato é que a experiência vivida do artista e a obra constituem os polos de um mesmo processo, no interior do qual se determinam um e outro sobre a base de uma oposição recíproca. Tal oposição revela-se como uma consequência da contradição em que cai a arte quando quer superar os próprios limites e realizar-se sem criticar ambos os aspectos fundamentais em que se articula. A crítica radical da arte é tal exatamente na medida em que não é uma condenação terrorista, mas reconhece nela a única manifestação positiva da criatividade na sociedade burguesa. Tal reconhecimento por isso não deve ser separado da distinção dos seus limites - o seu espiritualismo, o seu idealismo – que a qualificam precisamente como uma distinção.

Os situacionistas interpretam mal exatamente esse segundo aspecto da experiência artística: a alienação artística não consiste na presença da

22. PERNIOLA, 2009, p. 58.

obra na objetivação – como eles sustentam –, mas em um estatuto social que compreende tanto o objeto quanto o sujeito, tanto a obra quanto o autor. Se for verdade que a poesia é “linguagem liberada”, é, porém, da mesma forma verdade que essa liberação permanece impotente e separada, não porque produz o poema, mas porque se manifesta em um falar e em uma palavra distintos do falar e da palavra comuns: a poesia monopoliza o significado em uma sociedade na qual a economia monopoliza a realidade. (...) A poesia não é “comunicação imediata do real e modificação real desse real” (I.S. VIII, p. 31), mas é a ideia da comunicação expressa no âmbito de uma estrutura social na qual a única linguagem real é a mentira²³.

Para os situacionistas, o impasse que a crítica parcial da arte coloca para as suas previsões do futuro é gerado pelo peso excessivo que dá à subjetividade artística liberada da finalidade da obra de arte, tão grande quanto o peso que dá à humanidade liberada do trabalho. Sobrecarregados por esse peso, esses modelos só podem resistir enquanto permanecerem como soluções ideais e, mais ainda, como soluções unas, absolutas. Para sustentar o jogo eterno da arquitetura como labirinto, o Homo Ludens da New Babylon precisa manifestar-se como pura força criativa, sem aspectos privados ou particulares. Perniola continua, acusando a proposta revolucionária da I.S. de carregar uma fórmula sectária: “Esta subjetividade radical, definida por Vainagem como “a consciência de que todos os homens obedecem a uma mesma vontade de realização autêntica e de que a sua subjetividade é reforçada por esta vontade subjetiva percebida nos outros” não pode manifestar-se, ao menos nas atuais circunstâncias, senão de um só modo. Ela é universal e única (...) A justa recusa da multiplicidade eclética se transforma assim no dogmatismo da unidade”²⁴.

Quais seriam, então, as consequências desse sectarismo ideológico para a projeção da utopia de Constant? O crítico Mark Wigley, um dos responsáveis pela ampla divulgação da New Babylon a partir dos anos 1990, entende que o trabalho de Constant sobre o projeto continuou por cinco anos após a descontinuidade da construção de maquetes e desenhos dos seus setores. Entre 1969 e 1974, Constant dedicou-se principalmente à pintura, retomando técnicas e temas presentes nas telas em que havia trabalhado entre seus períodos de envolvimento com o CoBrA e com a I.S..

23. PERNIOLA, 2009, pp. 36-7 (grifos do original).

24. PERNIOLA, 2009, p. 38.

As mais marcantes dessas imagens representam situações imediatamente posteriores a gestos de violência, muitas vezes associadas a contextos de guerra. Pela brutalidade de seus temas e dos corpos desfigurados – o mais das vezes, corpos femininos – e pelo fato de apresentarem em suas ambientações elementos que assemelham-se a fragmentos da arquitetura da New Babylon, Wigley interpreta essas imagens como um réquiem autocrítico do projeto de Constant, que, diante do retrocesso político que seguiu aos acontecimentos de 68, percebia que a distância para a concretização de sua utopia era infinitamente maior do que ele pretendia demonstrar nos textos e palestras que apresentou ao longo da década que terminava. Para ele, as cenas de violência no contexto das estruturas móveis da New Babylon sugerem a emergência inconsciente da dúvida na mente de Constant sobre a natureza humana, como uma concessão involuntária às ideias freudianas de que as pulsões destrutivas são tão ou mais naturais ao homem do que sua capacidade criativa e socializante²⁵.

Martin van Schaik procurou contrapor a leitura de Wigley, acusando-o de projetar sobre a psique de Constant suas próprias dúvidas e lembrando que o artista-tornado-arquiteto sempre foi categórico em afirmar que o desenvolvimento da New Babylon terminou em 1969 - sendo suas pinturas um caminho paralelo de sua atividade. Schaik sugere outras hipóteses de interpretação desse conjunto de trabalhos em relação ao pensamento da New Babylon, ambas baseadas na inegável semelhança entre telas produzidas antes e depois do início desse projeto.

Le Massacre de My Lai (O Massacre de My Lai, 1971) pode ser entendida como uma releitura de Verschroeide aarde (Terra em chamas, 1951): a primeira refere-se nominalmente à guerra do Vietnã (1955-1975), enquanto a segunda volta-se à Guerra da Coreia (1950-1953). Em ambas, vemos no primeiro plano um corpo feminino desfigurado com as pernas e braços estendidos em agonia, sobre uma árida planície quase monocromática. Na cena coreana, há uma grande pira em chamas e, nas duas imagens, vê-se ao fundo da cena, no canto superior direito, estruturas de andaimes que estão mais próximas dos alicerces metálicos da New Babylon do que de qualquer citação das arquiteturas vernáculas da Coreia ou do Vietnã. Essa dupla aparição do eco, ou antecipação, da estrutura da New Babylon pode ser interpretada de duas maneiras. Como recurso formal, revela que há uma espécie de tema no desenho de Constant, que antecede a proposição da New Babylon, e que nem por isso deixou de tornar-se presente quando

25. "Freud dá como garantida a existência de duas pulsões ou instintos em todos os seres humanos: o erótico, que vincula a pessoa que mantém uma relação de amor com muitas pessoas e coisas, e o agressivo, que busca a divisão, a autodestruição e leva à morte" e "Aqui Freud ataca diretamente a utopia marxista afirmando que seu sistema se declara em conflito permanente. A agressão é uma necessidade instintiva, de modo que não faz sentido atribuir à propriedade privada a responsabilidade por toda a agressividade. A propriedade privada pode ser um instrumento para a expressão da violência, mas, se for abolida, o instinto encontraria outras vias de escape" (MANUEL e MANUEL, 1984, pp. 347-9).

122. Constant, Verschroeide aarde (Terra em chamas, 1951), SCHAİK, 2005, p. 232.

123. Constant, Le Massacre de My Lai (O Massacre de My Lai, 1971). SCHAİK, 2005, p. 233.

chegou a hora de prefigurar seu projeto urbano. Já como alegoria, representa uma ligação possível entre a emergência da utopia de Constant e a miséria da humanidade em seus momentos de mais latente barbárie.

Surgiria a New Babylon das cinzas de conflitos que tornam literal a metáfora da sobrevivência empregada pela crítica situacionista? Ou seria o destino da utopia da humanidade permanecer em segundo plano, como uma esperança distante, enquanto a miséria misógina da guerra se mantiver como objeto das energias humanas? Em todo caso, essas imagens soturnas colocam em pauta o problema da *origem* da New Babylon. Numa das discussões organizadas pelo evento “Projetos de cidade em debate: Esboços para novas culturas”²⁶, Tom McDonough, instado a discutir o conteúdo utópico das abordagens situacionistas sobre a cidade, abriu sua apresentação com o seguinte poema de Bertold Brecht (1898 – 1956):

Questões de um operário que lê (1935)

Quem construiu Tebas, a das sete portas?
 Nos livros vem o nome dos reis,
 Mas foram os reis que transportaram as pedras?
 Babilônia, tantas vezes destruída,
 Quem outras tantas a reconstruiu? Em que casas
 Da Lima Dourada moravam seus obreiros?
 No dia em que ficou pronta a Muralha da China para onde
 Foram os seus pedreiros? A grande Roma
 Está cheia de arcos de triunfo. Quem os ergueu? Sobre quem
 Triunfaram os Césares? A tão cantada Bizâncio
 Só tinha palácios
 Para os seus habitantes? Até a legendária Atlântida
 Na noite em que o mar a engoliu

26. Seminário internacional realizado em São Paulo em Outubro de 2010. Organização do autor e de Graziela Kunsch. O subtítulo do projeto foi emprestado do manuscrito produzido por Constant Nieuwenhuys, o mais completo documento acerca da New Babylon. A proposta do seminário, aprovado e financiado pelo MinC, foi realizar mesas de debate sobre cidades contemporâneas e também sobre cidades utópicas – São Paulo, Luanda, Havana, Acampamento Ireno Alves e New Babylon –, a fim de provocar reflexões sobre os horizontes utópicos das cidades existentes e sobre as condições concretas em relação ao qual se formularam as cidades ideais. Dentre os participantes, destacam-se pela relevância para a presente pesquisa: Pier Vittorio Aureli, Martin van Schaik, Tom McDonough e Markus Richter (este último, embora não seja citado no corpo da pesquisa, foi curador responsável pela exposição *Megastructure Reloaded* (2008), que reuniu trabalhos de Archigram, Superstudio, Constant, Archizoom e Yona Friedman.

Viu afogados gritar por seus escravos.

(...)

No contexto do debate, uma pergunta se impunha: quem construirá a New Babylon? Sabemos que a resposta aponta para robôs e outras tecnologias automatizadas, mas, tendo em vista o sectarismo apontado acima, como o sujeito que é “pura vontade de criação autêntica” poderá não apenas habitar a New Babylon, mas também conquistá-la? Para McDonough, a contradição implícita na reunião de expectativas tão diversas demonstra a fragilidade da premissa da New Babylon, se observada em uma perspectiva materialista. Pior ainda, revela a maneira como o projeto involuntariamente atualiza a figura perversa dos escravos, subcidadãos, que estão presentes como condição de existência de tantos projetos na história do pensamento utópico – ainda que, nesse caso, os escravos sejam autômatos “sem alma”. Para Perniola, a fragilidade desse impasse revela mesmo uma contradição ou limite fundamental no pensamento situacionista: “para a I.S. o fundamento da revolução social é sempre o cumprimento da “revolução burguesa”, o hiperfuturismo conectado ao desenvolvimento da economia, da técnica e da ciência”²⁷.

A disputa pelas técnicas de condicionamento do espaço está na agenda da I.S. desde sua fundação, pelo anúncio de que esses mesmos recursos poderiam se prestar tanto ao aperfeiçoamento do controle total da vida pelas relações de poder estabelecidas, quanto à liberação do homem para a livre realização de sua vontade criadora. O desafio está no fato de que os mecanismos de controle já partiram na frente em uma corrida como essa, pois a produção da tecnologia que a embasa só se fez possível na vigência dessa mesma sociedade de controle. A I.S. percebe que a transformação tecnológica do espaço urbano está vinculada ao projeto humanista burguês que ganha corpo no Renascimento, porém, apegase à hipótese de que, no momento de seu ápice, ela possa ser desviada completamente de sua finalidade original.

O improvável dessa hipótese, pelo menos segundo os paradigmas da crítica materialista, faz com que, vez em quando, a retórica situacionista incorresse em atos falhos. Gilles Ivain, no texto esboçado em 1953 e mencionado anteriormente, concluiu sua narrativa excitante do potencial revolucionário da deriva com a afirmação: “Mais tarde, quando chegar o inevitável desgaste desses gestos, essa deriva irá parcialmente deixar o reino do vivido para aquele da representação”, numa linha de raciocínio que praticamente prefigura o esmaecimento de situações como Maio de 68 e a futura captura de seus meios de volta ao campo da produção cultural. Já Constant, no primeiro texto publicado na I.S. em que anunciou a sua “cidade coberta”, afir-

27 PERNIOLA, 2009, p. 98.

mou que as peças móveis do eterno labirinto de jogo seriam “rearranjadas por situacionistas profissionais”²⁸ – reduzindo a espontaneidade irrestrita do jogo do *Homo Ludens* à fruição de artimanhas conduzidas por uma nova classe de dirigentes especializados.

Parte fundamental da inovação e radicalidade das interpretações críticas da cidade moderna propostas pela I.S. está na valorização do evento/situação como articulação entre tempo e espaço, na qual o segundo não tem primazia sobre o primeiro, e também na defesa do *décor* como parâmetro de diferenciação qualitativa do espaço. Imbricados, evento e *décor* revelam uma projeção de elementos do discurso teatral sobre a concepção do espaço urbano. O risco que todos os projetos pautados por essa projeção correm é que ela pode ter dois sentidos completamente contrários. Tudo muda quer nós imaginemos que o lugar dos sujeitos é sobre o palco, tomando decisões sobre a *mise-en-scène* em que estão incluídos, quer nós os posicionemos na plateia de um deslumbrante espetáculo sem fim que passa diante de seus olhos, em um palco que nunca poderão acessar.

SUPERSTUDIO: O MONUMENTO SE REPETE COMO FARSA

Da análise da New Babylon, a pesquisa passará à produção do grupo Superstudio. Também nesse caso, o aprofundamento deverá considerar momentos distintos da conceituação do projeto. Primeiro, em relação ao contexto de formação dos membros do grupo, depois acompanhando a sequência de projetos realizados pelo Superstudio antes e depois do projeto em questão.

Em comparação com o projeto de Constant, desenvolvido ao longo de quinze anos, Gli Atti Fondamentali, realizado em um par de anos, é um projeto restrito, uma ideia menos elaborada. Por outro lado, sua história converge com a do próprio grupo Superstudio e responde a um corpo de questões diretamente articulado com o pensamento arquitetônico do pós-guerra, já após extensiva divulgação de outros projetos visionários – entre eles a New Babylon situacionista.

Interessa, portanto, a oportunidade de detalhar um arco que vai das megaestruturas projetadas nos anos 1960 até o projeto da Supersuperfície (representado no primeiro vídeo,

28. Constant, “Une autre ville pour une autre vie”, Internationale situationniste n. 3, Dezembro de 1959.

Vita, Supersuperfície, da série Gli Atti Fondamentali), passando pelo modo como as ideias de patrimônio, monumento e contemporaneidade foram debatidas no período do pós-guerra. Interessa, além disso, observar os demais vídeos da série, igualmente provocativos enquanto discussão do lugar da arquitetura, muito embora não apresentem argumentos claramente identificáveis como projetos arquitetônicos.

O Superstudio foi formado em 1966, por Adolfo Natalini (1941) e Cristiano Toraldo di Francia (1941), como um grupo de vanguarda, no sentido militar do termo – ataque focado a barricadas bem estabelecidas do adversário, nesse caso, o *status quo* do debate arquitetônico e urbanístico do pós-guerra italiano. Esse período foi marcado por uma relativa redistribuição de forças, com uma nova geração de professores assumindo cadeiras nas universidades e dando identidade crítica às escolas de arquitetura de Roma²⁹, Milão³⁰ e Veneza³¹.

O debate sobre a modernidade, que havia ganhado tons ecléticos e monumentais à época do fascismo, tornou-se uma agenda em disputa paralelamente à reconstrução e ampliação dos tecidos urbanos tradicionais, o que desdobrou-se tanto em novos programas de pesquisa quanto no campo editorial, nas revistas *Domus* e *Casabella-Continuità*³². Mesmo com tantas frentes abertas para a renovação do pensamento crítico, o debate arquitetônico de Florença permaneceu relativamente estanque. Os arquitetos fiorentinos que mostravam maior interesse em especular sobre a inserção da arquitetura moderna como complemento ao tecido tradicional histórico estavam alijados da efetiva reconstrução das áreas centrais da cidade. Situação essa agravada porque a *Facoltà di Architettura di Firenze* mantinha-se rigidamente apegada a uma estrutura de ensino conservadora e alheia a qualquer proposta modernizadora.

A confluência de Florença com o debate crítico italiano dependeu, então, de outra onda de questionamentos: o movimento estudantil que se espalhou pela Itália e pela Europa durante

29. Após um período com significativa presença de arquitetos e planejadores comprometidos com os planos de expansão urbana da cidade conduzidos pelo governo fascista, a Escola de Arquitetura de Roma, sob direção de Marcello Piacentini, recebeu Bruno Zevi de volta à Itália, o qual rapidamente conquistou espaço para desenvolver os estudos que começara em Harvard sobre uma linhagem organicista da arquitetura moderna.

30. Fortemente comprometida pelos bombardeios alemães, Milão tornou-se polo de encontro e ação de um grupo de arquitetos ligados ao CIAM e interessados em desenvolver as premissas do urbanismo moderno em relação com a historicidade do tecido urbano em reconstrução.

31. Em Veneza, destaca-se a reunião de intelectuais interessados na teoria da arquitetura na IUAV, após toda uma geração de professores destacados pelo comprometimento contínuo à prática de projeto. Sob direção de Giuseppe Samonà, cresceu a figura de Aldo Rossi, em um ambiente que iria acolher ainda Manfredo Tafuri.

32. Destaca-se nesse contexto, empoderado pelo campo editorial de Milão, a figura de Ernesto Nathan Rogers, editor da revista *Domus* (desde 1946) e, posteriormente, da rebatizada *Casabella Continuità* (de 1954 a 1967).

a década de 1960, interessado em reinventar as estruturas acadêmicas e combater todas as formas de poder institucional. Natalini e di Francia, assim como os membros integrados ao Superstudio em 1967 (Roberto Magris (1935 – 2003) e Piero Frassinelli (1939)), estudaram na Facoltà di Architettura justamente no período de crescimento dos movimentos estudantis, participando direta e indiretamente das ações e protestos crescentes que tiveram seu ápice entre 1966 e 1969.

Exatamente nesse período, mas antes de Maio de 1968, o Superstudio formou-se – paralelamente a seu “irmão de armas”, o Archizoom Associati – a fim de tomar parte na exposição Superarchitettura, em Pistoia, que havia sido proposta pelo próprio Adolfo Natalini.

Nesta, e em outra exposição organizada poucos meses antes em Modena pelo homem de frente do Archizoom, Andrea Branzi (1938), os grupos esboçaram as bases de sua resistência ao bom senso inosso e ingênuo da arquitetura do pós-guerra italiano que pretendia harmonizar as técnicas da construção moderna às ordens e estilos herdados como patrimônio histórico. Patrimônio esse que fora aceito como paradigmático sem nenhuma desconfiança ou juízo distintivo por parte dos arquitetos.

Nesse primeiro momento, a arquitetura midiática e a representação pop do grupo Archigram se ofereciam como pontos de partida seguros, na medida em que contradiziam toda a aparente parcimônia característica dos órgãos públicos de gestão da cidade. Assim, Branzi parodiou o nome do grupo inglês, trocando a contração *gram*, de *telegram*, pelo *zoom*, título da quarta edição da revista Archigram - que fora toda diagramada, em 1964, a partir do repertório visual das histórias em quadrinhos de super-heróis e ficção científica. Paralelamente, Natalini nomeou o seu grupo, o Superstudio, apropriando-se de outro jargão da cultura pop, como fica evidente no slogan elaborado para o cartaz da exposição Superarchitettura: “Superarchitettura é a arquitetura da superprodução, do superconsumo, da superindução do consumo, do supermercado, do Superman, da gasolina super-aditivada. A superar Superarchitettura aceita a lógica da produção e consumo e esforça-se para desmistificá-la”³³.

Informados pela sociedade de consumo e pelos produtos descartáveis, sexy e artificiais que marcavam a indústria do pós-guerra, os inventores do que mais tarde chamou-se Architettura Radical³⁴ decidiram abraçar esse repertório, exagerando-o e distorcendo-o a fim de, pelo

33. In: CANALES, 2009.

34. O termo foi cunhado pelo crítico Germano Cèlant, em artigo escrito em 1972. Segundo Pier Vittorio Aurelli, Cristiano Toraldo di Francia tomou o advento do termo como sinal de que o projeto do Superstudio estava acabado (AURELLI, 2008, p. 81).

124. Poster da exposição Superarchitettura (Pistoia, Dezembro de 1966).

125. Superarchitettura (Modena, Março de 1967). LANG, 2003, p. 22.

excesso, dotá-lo de um estranhamento familiar. É curioso como desde essa primeira formulação, mais próxima do otimismo do Archigram, algo já cheira à ironia na argumentação do Superstudio, embora não fique claro o que seja. Paralelamente, começa a ficar patente uma diferença entre o tom da argumentação do Superstudio e o do Archizoom – ainda que o projeto apresentado por Andrea Branzi na Superarchitettura (um parque temático celebrativo e automatizado) tenha respondido perfeitamente bem ao tom da convocatória de Natalini. Pouco tempo depois dessa exposição, as propostas do Superstudio começaram a refletir um interesse antropológico de seus membros, enquanto os textos de Andrea Branzi e do Archizoom Associati alinhavam-se mais e mais aos termos da crítica materialista de matriz marxista.

Em seus primeiros anos, o Superstudio formulou-se como um escritório de design e arquitetura engajado no que chamava “design de evasão”³⁵, prática projetual de resistência ao design exclusivamente mercadológico³⁶. Em termos grosseiros, pode-se dizer que o grupo acreditava que poderia promover uma espécie de reencantamento do mundo, começando pelo desenho de objetos nos quais predominasse a função poética³⁷ – “produtos multisignificantes (ambíguos), objetos de uso universal e que cada um utiliza como achar adequado” – e passando à promoção de padrões de comportamento – “fornecer regras de um jogo para ser jogado com todos os tipos de objetos ou containers que podem ser preenchidos com todos os tipos de coisas”³⁸.

Essa aposta na arbitrariedade e perda de referente funcional dos objetos acabou conduzindo o Superstudio ao projeto de objetos pop rapidamente celebráveis como ícones da contracultura da época, dentro de um escopo plenamente integrado ao campo do consumo. Tal limite ficou patente para os próprios designers: “Nesses anos, ficou claro para nós que continuar desenhando mobiliário, objetos e outros objetos decorativos domésticos não era a solução aos problemas da vida doméstica. Tampouco era a solução para os problemas da vida e menos ainda servia para salvar o espírito de alguém...”³⁹

35. Superstudio, “Design d’evasione e d’invenzione”. In: Domus, 476, Julho de 1969.

36. Sobre o Superstudio como polo de contestação, ver textos recentes de Natalini, como “Superstudio in Middelburg: Avant-garde and Resistance” (in: BYVANK, 2005).

37. A função poética da linguagem foi definida pelo linguista Roman Jakobson como aquela cuja ênfase está na própria mensagem e não no seu emissor, receptor ou conteúdo. (JAKOBSON, Roman. Linguística e Comunicação. São Paulo: Cultrix, 2005).

38. In: Domus, 476, 1969.

39. “Superstudio: Serie Misura” In: Domus, 517/Dezembro 1972.

126. Superstudio, Gherpe Lamp, 1967.

127. Superstudio, Passiflora Lamp, 1966. LANG, 2003, p. 156.

128. Superstudio, mobília Misura em um campo, 1969. Domus, Dezembro de 1972.

129. Mobília Misura no estande da empresa Zanotta (Salon Internationale du Meuble, 19-22 Janeiro de 1973). Domus, 521, Abril de 1973.

Ainda no campo do design, o Superstudio experimentou uma inversão e passou de sua primeira linha de objetos de cores psicodélicas e funcionalidade ambígua para uma investigação que chamou de *Misura*⁴⁰. Tratava-se do projeto de objetos arquetípicos – mesas, cadeiras, bases – recobertos por uma revestimento propositadamente neutro, quer dizer, por um padrão abstrato homogeneizado pela repetição. No lugar das cores e formas inusuais, foram adotadas linhas negras ortogonais sobre fundo branco: uma grelha isotrópica e ilimitada concebida como uma redução extrema das diferenças.

Essa inversão de escopo projetual procurava abster-se radicalmente das estratégias do design e do marketing dedicadas à criação de desejos e necessidades artificiais. Para eliminar a possibilidade de diferença incremental dos produtos de design, o Superstudio apostava na previsibilidade compositiva, reiterada pela uniformidade visual e modular de seus objetos. Ao invés de construir novos parâmetros para o design, o grupo decidiu sublimá-los, oferecendo ao público a nudez desmedida dos objetos, com o que esta pode ter de sedutora e de obscena.

Apresentados em desenhos que provocavam certa desorientação, tamanha a monotonia da perspectiva isotrópica adotada, esses objetos domésticos foram efetivamente produzidos pela empresa Zanotta, em madeira coberta por plástico laminado com impressão em *silk-screen*. Para além dessas mobílias, o desenvolvimento dessa pesquisa levou aos Histogramas (1969-1972), um modelo compositivo de aplicação universal em objetos produzidos pelo homem:

... A questão era, portanto, afastar-se progressivamente das atividades de design, talvez adotando a teoria do mínimo esforço em um processo redutivo generativo. Nós preparamos um catálogo de diagramas tridimensionais desContinuos, um catálogo de histogramas arquitetônicos referenciado em uma grelha (grid) transponível para diferentes áreas ou escalas para a construção de uma natureza serena e imóvel na qual nós finalmente nos reconheçamos⁴¹.

Em paralelo ao desenvolvimento dessa pesquisa no campo do design, o Superstudio adentrou um outro campo especulativo – a cidade e a ocupação do território natural e histórico pelo homem: “Do catálogo de histogramas nós passamos sem esforço para objetos, móveis,

40. Italiano para medida, pode referir-se, por extensão de sentido, à escala (como em “escala humana”, a moderação (em oposição ao excessivo) e, no campo da poesia, à métrica.

41. Idem.

130. Superstudio, Histogrammi, 1969. Domus, Dezembro de 1972.

ambientes e arquitetura... mas essas coisas não importavam muito, elas nunca importaram muito. A superfície de tais histogramas era homogênea e isotrópica; todo problema espacial e todo problema sensível foram precisamente removidos”⁴². Três fatores merecem ser considerados como circunstâncias desse desdobramento. O primeiro quase ganha ares de anedota: um mês antes da abertura da exposição *Superarchittetura*, o rio Arno atingiu um nível não visto desde o século XVI e alagou grande parte cidade de Florença. A inundação matou milhares de pessoas e danificou inúmeros edifícios, monumentos e obras de arte.

Como nunca em sua história, Florença viveu os anos subsequentes em prol de seu patrimônio, num esforço internacional de restauro e preservação de tudo que fora atingido pelas águas do rio. Esse evento acabou tendo, como um efeito colateral imprevisto, o deslocamento do campo profissional arquitetônico que, se sempre tivera dificuldades em intervir na cidade histórica, agora esvaziava seus quadros em prol das novas cadeiras de restauro e conservação.

Com isso, a sacralização do tecido histórico da cidade de Florença, que já incomodava os jovens arquitetos preocupados com a solução segregada e árida dos novos bairros habitacionais, tornou-se ainda mais presente. A partir de então, o dogma da preservação passou a abranger mesmo edifícios e ruas que, de outra forma, poderiam ter seu valor patrimonial relativizado em função das possibilidades de rearranjo funcional e cívico da cidade.

O segundo dado que merece ser considerado é a qualidade da paisagem que estava então se construindo nas áreas industriais próximas às grandes cidades italianas. Talvez o retrato mais impactante dessa paisagem esteja em *Deserto Rosso* (1964), longa-metragem de Michelangelo Antonioni (1912 – 2007). Uma proporção considerável de sequências do filme foi realizada a partir de tomadas dos personagens vagando nas imediações de estruturas industriais lineares, mecânicas e massivas que haviam se instalado sobre a paisagem natural sem apagá-la de vista, mas transformando completamente a compreensão de sua escala e significado. A atmosfera soturna das sequências que revelam esses colossos industriais é reforçada por uma neblina constante, às vezes misturada com as densas fumaças dos fornos das fábricas e usinas.

Por fim, outra circunstância que poderia ser ocasional, mas se prova determinante para o repertório do *Superstudio*: assim como o mote para a formação do grupo se deu pela

42. LANG, 2003, p.19.

131. Michellangelo Antonioni, frame do filme Deserto Rosso, 1964.

participação de uma série de projetos editoriais e exposições de design ao longo dos anos. A cada novo convite feito ao grupo, reafirmava-se o interesse em incluí-lo no caldo de ideias que deveriam reiterar, em ocasiões apologéticas, a imagem do design italiano como meio conceitualmente radical e, ao mesmo tempo, profícuo na formalização de novos produtos.

Apesar de seu interesse crescente pela negação do processo criativo do design, o Superstudio viu sua produção ser assimilada como mais um item convergente com uma identidade coletiva que ganhava atenção crescente na mídia internacional. Em reação ao conteúdo apologético dessa agenda, o Superstudio – assim como o Archizoom – adotou como tática a produção de projetos, textos e filmes especulativos, que destacassem seus aportes críticos em oposição à contiguidade material e formal de seus objetos.

Convergindo os três fatores mencionados acima, o Superstudio resolveu extrapolar o escopo dos histogramas, aplicando-os ao espaço e à arquitetura. Embora a seu primeiro experimento nesse sentido tenha sido tímido⁴³, limitado à supressão das superestruturas funcionais, estéticas e econômicas das edificações, a exploração dessa sintaxe na escala da cidade gerou um novo leque de oportunidades.

Nessa escala, os histogramas poderiam deixar de simplesmente apagar as peculiaridades dos objetos revestindo-os com um padrão uniforme. Eles poderiam assumir-se como entidade autônoma, demarcação unívoca do território. O exemplo das construções industriais do pós-guerra demonstrava que o incremento da escala das construções não implicava em maior complexidade formal, mas antes no oposto – convertia a construção em repetição serial de gigantescos módulos. Outros arquitetos do pós-guerra, como o japonês Kenzo Tange (1913 – 2005), já haviam atentado para essa possibilidade, sugerida pelas intervenções de escala territorial elaboradas com um nível de detalhamento e cálculo tipicamente arquitetônicos.

Tais complexos reuniam, em um só ato, o desenho do edifício e o plano da cidade, articulados na forma sintética de um gigantesco edifício hipoteticamente ilimitado em seu crescimento e equipado com infraestruturas e programas diversificados. Além disso, muitos deles previam sua construção através de unidades modulares apoiadas por uma grelha estrutural de grande durabilidade, à qual se conectam unidades menores que deveriam ser substituídas frequentemente.

43. Em Superstudio, "A catalogue of Villas" (1967-68). In: LANG, 2003, pp. 110-113.

Como mencionado anteriormente, a recorrência de projetos dessa escala e sua crescente popularidade - atestada pelas quartas e quinta edições da revista Archigram (Zoom e Metropolis) - foi identificada pelo crítico inglês Reyner Banham como a “grande conversa megaestrutural dos anos sessenta”⁴⁴. Para o Superstudio, é provável que os pressupostos, exemplos e contradições dessa ‘conversa’ fossem bem conhecidos, posto que, não bastasse a intensa publicação desse repertório nos periódicos europeus dos anos 1960, um dos professores mais próximos dos membros do grupo na Facoltà di Architettura foi Leonardo Savioli (1917 – 1982), arquiteto que durante a década de 1950 projetou um importante antecedente das megaestruturas, o plano urbano da Comune di Prato, e contribuiu para o desenvolvimento de tais projetos ao longo da década de 1960, tanto profissional como academicamente.

A contribuição ambivalente do Superstudio a essa conversa – que já havia começado a arrefecer ao final da década de 1960 – se dá pelo projeto da forma mais condensada dentre as megaestruturas: o Monumento Continuo (1969). Trata-se do edifício absoluto, representado como um gigantesco histograma, um paralelepípedo recoberto por uma grelha ortogonal isotrópica e, ademais, reflexiva. Ícone e símbolo da conquista da totalidade da superfície da Terra como potencial *natura naturata* – natureza criada –, o Monumento Continuo poderia ser longo o suficiente para cruzar toda a circunferência do planeta, atravessando com a mesma indiferença grandes metrópoles como Nova York e enormes acidentes naturais como o Grand Canyon.

Capaz de conter dentro de seus incontáveis metros cúbicos para qualquer atividade humana, o Monumento apresentava-se ao seu entorno como uma forma indistinta que, automaticamente, devolvia ao ambiente a imagem de um duplo, dissimulando seu conteúdo, o qual, significativamente, nunca foi detalhado nos desenhos do grupo. Assim, além da megaestrutura definitiva, o Superstudio estava projetando o último monumento da humanidade: uma metáfora da urbanização absoluta desprovida de ornamentos⁴⁵ e, no entanto, concebida como o mais eloquente símbolo do poder do homem diante da natureza.

44. BANHAM, 1976.

45. Ao longo da discussão da obra de Superstudio, as menções ao processo de urbanização, sempre relacionadas à pulsão de crescimento ilimitado e indiferenciado, devem ser lida tendo como referência a leitura de Pier Vittorio Aureli sobre o termo, apresentadas no Capítulo 1 desta dissertação. Uma breve citação de Andrea Branzi, membro fundador do Archizoom Associati, pode também introduzir essa ideia, além de demonstrar seu entendimento no contexto fiorentino do final da década de 1960: “O capitalismo nasceu na cidade e foi primeiramente identificado com a organização urbana da terra, mas através do planejamento urbano ele estende seu princípio racionalizante a todo o território e o organiza produtivamente. “Urban status”, ou ser um morador da cidade, não significa que alguém está mais integrado que os que não moram ali, já que não existe zona territorial que não esteja organizada como parte do sistema. A metrópole assim deixa de ser um “lugar” e torna-se uma “condição”. É essa condição que circula livremente através do território e da sociedade através do consumo. A cidade assim coincide com a dimensão do mercado e não mais com um lugar em particular”. (BRANZI, Andrea. “Il Ruolo dell’Avanguardia; L’Africa è vicina”, In. Casabella, 364, Abril de 1972.

132. Superstudio, Monumento Continuo, 1969.

133. Superstudio, Monumento Continuo, 1969. SCHAIK, 2005, p. 131

134. Superstudio, Monumento Continuo, 1969. SCHAIK, 2005, p. 132

Aqui é importante interromper a descrição dos projetos do Superstudio para considerar as implicações da escolha do monumento como tema. Na história das cidades, monumentos não são apenas lembretes históricos, eles resultam da ambição de dar forma a um sistema estruturado de valores, hegemônico em relação a uma sociedade, podendo às vezes corporificar toda a cosmogonia de um povo.

Não obstante, por motivos que extrapolam a recusa ao ornamento consolidada por Adolf Loos (1870 – 1933)⁴⁶, os arquitetos modernos construíram uma interdição em relação ao conceito de monumentalidade⁴⁷. Os escritos e projetos de protagonistas da arquitetura moderna, como Le Corbusier e Walter Gropius, por exemplo, oferecem aproximações ambivalentes em relação aos monumentos enquanto elementos estruturadores do tecido urbano e, simultaneamente, aos edifícios de acentuado valor simbólico. O desprestígio do ensino da história da arquitetura, no caso da Bauhaus, e a valoração da *tábula rasa* como princípio urbanístico, no caso da Ville Radieuse de Le Corbusier, somados ao funcionalismo das funções urbanas identificadas pela Carta de Atenas, apontam para um descaso em relação aos traços da memória coletiva no desenho da arquitetura e da cidade e, com isso, afastam o interesse pelos fundamentos mais básicos do monumento urbano.

Por outro lado, fragmentos de obras desses mestres apontam para outras direções, mesmo que de forma controversa, tais como os croquis de Corbusier que adaptam seu Plan Voisin para preservar a margem Sul do Rio Sena, em Paris, como uma espécie de museu urbano⁴⁸, ou mesmo a catedral brilhante de Lyonel Feininger (1871 – 1956) que ilustra o manifesto de fundação da Bauhaus.

No período do pós-guerra europeu, no entanto, o problema do monumento deixou de ser um assunto secundário – até então abordado pelos arquitetos modernos com um misto de descaso, enfrentamento e condescendência – para tornar-se uma pauta central, acompanhada do interesse pelas centralidades urbanas, pelas particularidades empáticas das tipológicas pre-existentes e pela vivacidade da vida cotidiana. Para melhor compreender a especificidade do interesse do Superstudio pelo monumento como estruturador urbano e forma simbólica da memória, será importante elencar um conjunto de argumentos em disputa nesse contexto.

46. Ver Capítulo 2 desta dissertação.

47. A impressão geral, manifesta por Lewis Mumford em "The Culture of Cities" (1938), era que "se é um monumento, não é moderno e se é moderno, não é um monumento".

48. Indiretamente, essa hipótese aparece na conferência de Le Corbusier "O Plano "Voisin" de Paris", feita em Buenos Aires, em 1929.

Pode-se dizer que um dos enfrentamentos mais explícitos e diretos ao valor monumental da arquitetura foi feito pelos artistas surrealistas, em especial pelo escritor Georges Bataille. Como visto no capítulo anterior, a tarefa crítica de Bataille constitui um caso paradigmático de denúncia à monumentalidade como metáfora da eliminação da alteridade no tecido social. Após ecoar de forma desigual e incompleta ao longo da primeira metade do século XX, essa agenda crítica se interrompeu (justamente quando seria mais urgente) com a ascensão do fascismo, que, através da guerra, transformou o *status quo* de quase todos os protagonistas do movimento moderno e deslocou o centro de poder e produção cultural mundial.

No que tange o chamado Estilo Internacional, conformado pela difusão dos princípios da arquitetura moderna, o crescimento de seu prestígio desde o fim dos anos 1930 abriu o caminho para especulações acerca do repertório simbólico e retórico da arquitetura moderna. Dentre os primeiros sinais dessa mudança estão os comissionamentos de arquitetos modernos para a realização de obras de grande escala como a nova sede da Organização das Nações Unidas; e de espaços de grande visibilidade, como o Pavilhão do Esprit Nouveau na Exposição Internacional de Paris.

No campo do projeto, arquitetos como J. P. Oud (1890 – 1963) e Eero Saarinen (1910 – 1961) iniciaram uma busca ativa pela adaptação do vocabulário moderno a tipologias formais notadamente monumentais. No campo da teoria, o historiador inglês Siegfried Giedion (1888 – 1968) reuniu-se (durante seu exílio nos Estados Unidos provocado pela Segunda Guerra Mundial) com o arquiteto e urbanista catalão Josep Lluís Sert (1902 – 1983) e o pintor francês Fernand Léger (1881 – 1955), a fim de revisar e ampliar a agenda da arquitetura moderna, incluindo o tema da monumentalidade. Juntos, eles escreveram nove pontos sobre o tema, os quais deveriam ter sido publicados ao lado de seus ensaios individuais sobre o tema.

Claramente alinhados ao discurso humanista e ligeiramente deslocados em relação a posições que haviam defendido poucos anos antes⁴⁹, defenderam o papel dos monumentos como marcos simbólicos dos maiores ideais e metas da humanidade, traduções de uma vontade coletiva elaboradas para as gerações vindouras:

Todo período passado que conformou uma verdadeira vida cultural teve o poder e a capacidade de criar tais símbolos. Monumentos são, portanto, apenas possíveis em períodos em que uma consciência e uma cultu-

49. A principal diferença se nota em Giedion, que em "Space, Time and Architecture" (1938-9) havia elogiado a ausência de retórica monumental da proposta de Le Corbusier para o concurso da Liga das Nações.

ra unificadoras existem. Períodos que existem apenas para o momento falharam em criar monumentos duradouros”⁵⁰ – proclama o terceiro ponto desse escrito. Ao pressupor que as sociedades que atingiram sua maioria são aquelas aptas e desejosas de consolidar sua cultura coletiva na forma de monumentos, os autores estabeleceram uma hierarquia na qual a maior totalização do discurso social através da monumentalidade corresponde à maior realização cultural de uma sociedade.

O artigo continua, ponderando sobre os motivos do declínio do monumento nos últimos cem anos passados – “os assim chamados monumentos recentes se tornaram, com raras exceções, cascas vazias. Eles não representam de nenhuma forma o espírito coletivo dos tempos modernos”⁵¹. Constrói, então, uma singela narrativa: a tarefa da arquitetura moderna teria começado com os problemas imediatos da vida cotidiana (edificações para moradia, saúde e trabalho) e, naquele momento, acabava de alcançar as condições para exercer sua real vocação de organizar as cidades segundo vastos planos de escala urbana e regional, nos quais os monumentos deveriam assumir seu protagonismo. Assim, monumentalidade, prazer, orgulho e excitação deveriam incorporar um vocabulário arquitetônico uno, que transcendesse os parâmetros da funcionalidade.

O artigo segue ponderando sobre os motivos do declínio do monumento nos últimos cem anos: “os assim chamados monumentos recentes se tornaram, com raras exceções, cascas vazias. Eles não representam de nenhuma forma o espírito coletivo dos tempos modernos”. Constrói, então, uma singela narrativa: a tarefa da arquitetura moderna teria começado com os problemas imediatos da vida cotidiana (edificações para moradia, saúde e trabalho) e, naquele momento, acabava de alcançar as condições para exercer sua real vocação de organizar as cidades segundo vastos planos de escala urbana e regional, nos quais os monumentos deveriam assumir o papel de protagonistas. Assim, monumentalidade, prazer, orgulho e excitação deveriam incorporar um vocabulário arquitetônico uno, que transcendesse os parâmetros da funcionalidade.

Ora, trata-se de um ajuste de escala, ambição e repertório. Giedion, Sert e Léger retomaram o ideal de integração das artes e advogaram pela incorporação irrestrita de novos materiais cujo potencial expressivo ainda não fora plenamente explorado, e que se adequassem ao espírito do seu tempo. Mas, justamente em 1943, não se poder ler esse chamado como simples am-

50. SERT, Josep Lluís, LEGER, Fernand e GIDEON, Siegfried, “Nine Points on Monumentality”, 1943. In: OCKMAN, 2007, p. 27.

51. Op. Cit., p 28.

pliação do escopo da arquitetura, pois em suas entrelinhas reside um reclame por integração e coesão entre a arquitetura e a subjetividade de um povo. Seria esse “povo” resultado da soma de indivíduos ou uma figura abstrata colocada em cena pela autoridade do Estado? Para responder a essa pergunta, é preciso considerar que o argumento de Giedion e companhia é profundamente marcado por seu contexto histórico; a adesão da monumentalidade pelos arquitetos e artistas modernos responde indiretamente às iniciativas urbanísticas do bloco fascista.

Em 1936, Benito Mussolini (1883 – 1945) venceu a competição para fazer de Roma a sede da próxima Exposição Universal, programada para 1941 e logo adiada para 1942 – vigésimo aniversário do regime fascista. Seu plano era desenvolver uma nova área de urbanização em Roma, a qual se estendesse em direção ao mar Mediterrâneo que banhava as terras para onde o regime pretendia expandir-se. A Esposizione Universale Roma (E42 ou, simplesmente, EUR) foi projetada por arquitetos italianos segundo as idiosincrasias do que então se consolidava como identidade e representação arquitetônica do fascismo, uma combinação ambiciosa do Estilo Internacional com a escala e as ordens dos monumentos do Império Romano. O que se via era um plano urbanístico funcional, porém hierarquizado segundo modelos compositivos clássicos, no qual enfileiravam-se edifícios que pareciam resultado da hipertrofia do estilo Novecento Italiano⁵².

As construções tiveram início em um cenário formado pelo plano geral desenhado com os imensos andaimes e máquinas de construção. Um espaço quase inefável e de vastidão desproporcional surgia ao lado da cidade histórica de Roma à medida que edificava-se uma arquitetura racionalmente construída e desprovida de ornamentos, ampliada e moldada segundo escala, ritmo e disposição decalcados de uma miscelânea de antigos monumentos.

Os depoimentos da época remetem ao assombro de Clarice Lispector (1920 – 1977) quando visitou pela primeira vez a cidade recém-inaugurada de Brasília e disse: fez-se o espaço, agora falta o homem adequado para habitá-lo⁵³. Mussolini estava construindo a representação de seu Estado e de seu povo, símbolo de ostentação da autoridade estatal e dispositivo de constrangimento do corpo dos indivíduos. Com uma arquitetura monumental idealizada, a simbologia ideológica da autoridade poderia agir diretamente sobre o corpo e a linguagem dos habitantes da cidade, moldando-os a sua imagem.

52. A historiografia desse período da arquitetura italiana chega a falar em algo como um estilo chamado “Monumentalismo”, expressão grotesca de onde se pode inferir a desproporção e estranheza desses edifícios.

53. LISPECTOR, Clarice. “Brasília”. In: “Visão do Esplendor”. São Paulo: Francisco Alves, 1975.

Entretanto, justamente em 1942, os recursos da Itália fascista foram totalmente direcionados ao *front* de batalha da Segunda Guerra. As obras no canteiro da E42, ainda com poucos edifícios concluídos, foram então paralisadas por tempo indeterminado⁵⁴. Enquanto isso, do lado dos aliados (em especial, nos Estados Unidos), iniciou-se a procura por um simbolismo igualmente eloquente, porém distinto formal e ideologicamente da arquitetura fascista.

Esta busca foi enunciada pelo escrito de 1943 de Giedion e companhia, ressoando em seguida nas vozes de outros arquitetos. Um ano depois, o norte-americano Louis Kahn (1901 – 1974) saiu em defesa da monumentalidade, sugerindo parâmetros alternativos para a definição do espírito do tempo e do povo na modernidade e, também, salientando a potencialidade de novos materiais e técnicas construtivas⁵⁵.

Já em 1951, o texto de lançamento do oitavo CIAM enfatizou o discurso humanista da arquitetura e do planejamento, porém, apontando para a valoração daquilo que os centros urbanos presentes no tecido urbano tradicional podem oferecer em termos de valor empático e simbólico⁵⁶. Essa iniciativa, por não enfatizar especificamente a ideia de monumentalidade, afastava-se de forma mais clara das iniciativas de urbanização dos países fascistas.

A lista continua, com matizes diferenciados: Matthew Nowicki (1910 – 1950), arquiteto soviético de pais poloneses, radicado nos Estados Unidos e uma das vozes emergentes nesse período (havia mesmo sido convocado para realizar o plano urbanístico de Chandigarh quando faleceu precocemente em 1950), teve um texto publicado postumamente em 1951. Trata-se de um instigante ensaio pouco rigoroso do ponto de vista acadêmico, mas repleto de pontos de vista originais, chamado “Origins and trends in modern architecture”⁵⁷. Nesse texto, Nowicki especula sobre o papel do funcionalismo no processo criativo dos arquitetos modernos, identificando suas tendências e limites e questionando a máxima de que, na arquitetura moderna, a forma segue a função. Para ele, uma forma necessariamente segue outra forma e existe uma retórica a ser identificada em toda estética funcionalista.

Nowicki, dez anos antes de uma empreitada similar de Reyner Banham⁵⁸, esboça uma ge-

54. Após o fim da guerra o conjunto passou a chamar-se EUR e foi concluído com alterações que enxugaram e dispersaram a presença da máquina administrativa.

55. KAHN, Louis, “Monumentality”, 1944. In: OCKMAN, 2007, pp. 47-54.

56. CIAM 8 Hoddeston, “Summary of the needs at the core”, 1951. In: OCKMAN, 2007, pp. 135-6.

57. NOWICKI, Matthew. “Origins and Trends in Modern Architecture”, 1951. In: OCKMAN, 2007, pp. 149-150.

58. BANHAM, 2003.

nealogia dessa retórica e, quando chega na obra dos mestres modernos, afirma: “A maneira ampla e aberta de Cézanne, a pintura arquitetônica do Cubismo Sintético, introduziram um novo gosto pela pureza e simplicidade da forma. (...) Problemas de estrutura e materiais se tornaram secundários em um período preocupado com a estética da forma. Tem-se a impressão de que para um arquiteto no começo dos anos 1920 a construção era um mal necessário. A arquitetura tornou-se “idealizada” e “desmaterializada”. Planos de cor encontrando-se nos cantos de cubos enfatizavam a pouca espessura material. (...) Mas a fim de criar formas, as funções eram criadas ou convenientemente super-enfatizadas.”⁵⁹. Ele identifica o que chama de “exatidão funcional”:

“A verdade na arquitetura era considerada a exata expressão de cada função. (...) O conceito de exatidão funcional encontrou uma fonte de qualidades decorativas na interpretação inventiva da vida e do movimento humanos. Pode-se dizer que essa arquitetura se tornou a decoração da função. O período da exatidão funcional procurou sua inspiração nas funções físicas; aspectos psicológicos não eram levados em conta por sua filosofia. O conceito de ambiente controlado consolidou-se; o principal objetivo da arquitetura tornou-se o de controle físico do ambiente para a satisfação física do usuário”⁶⁰.

Bem, se já havia no dogma da funcionalidade um forte dado decorativo, por que não explorá-lo de forma menos velada? A parte final do argumento de Nowicki aponta para a possibilidade de assumir o valor expressivo da arquitetura e direcioná-la para atender aquilo que ele chama de seus “aspectos psicológicos”, relacionando a sintaxe da arquitetura moderna a temas e simbologias universais, valores afetivos que pareciam ter sido excluídos da agenda arquitetônica. Para Nowicki, a vereda a ser explorada por sua geração passava pela decoração e pelo uso simbólico do desenho estrutural. Recuperando o que acreditava ser um repertório perdido da primeira arquitetura industrial, Nowicki defende a flexibilidade funcional e a decoração da e pela estrutura, composta pelo ritmo modular das peças e pela ênfase retórica dos elementos construtivos de cada projeto.

Ao longo dos anos 1950 e de toda a década seguinte, a pesquisa sobre o valor simbólico da arquitetura recebeu outras contribuições, pouco a pouco deslocando-se do problema específico do monumento para os temas mais gerais das preexistências urbanas, da semiologia da arquitetura histórica e da abordagem psicológica e/ou sociológica e/ou antropológica da cidade.

59. In: OCKMAN, 2007, p. 152.

60. Op. Cit. p. 154.

Destacam-se, nesse sentido: o trabalho de Ernesto Nathan Rogers, desde 1953 na direção da revista *Casabella Continuità*⁶¹; os debates do Team 10 desde o nono encontro CIAM, no mesmo ano; e as importantes contribuições, em dois livros publicados em 1966, de Robert Venturi (1925) (“Contradição e Complexidade em Arquitetura”) e de Aldo Rossi (“Arquitetura da Cidade”)⁶².

Retornando portanto ao debate específico sobre a arquitetura, encontra-se o último dos pontos de Giedion e companhia acerca da monumentalidade. Nele, eles extrapolaram a especulação acerca do uso de novos materiais e apontaram para novas possibilidades de legibilidade da escala arquitetônica na era dos aviões e novos meios de transporte:

Paisagens realizadas pelo homem se correlacionariam com paisagens da natureza e todos os elementos combinados em termos de uma nova e vasta fachada, que algumas vezes se estende por muitas milhas e que revela-se a nós em vistas aéreas. A arquitetura monumental será algo mais do que estritamente funcional. Ela terá recuperado seu valor lírico. Em tais esquemas monumentais, arquitetura e planejamento urbano poderiam ganhar certa liberdade e desenvolver novas possibilidades criativas, tais como aquelas que começaram a ser sentidas nas últimas décadas nos campos da pintura, escultura e poesia⁶³.

Qual poderia ser esse grande monumento, de extensão quilométrica e capaz de enfrentar a dimensão da natureza? A partir de um olhar histórico, Nowicki identificou um fio solto na primeira arquitetura industrial, no Palácio de Cristal de Paxton. Uma grelha seriada e modulada como a do Palácio criava um espaço expansível ilimitadamente, uma planta livre por excelência marcada pela sua flexibilidade funcional. Ele afirma: “A autonomia da parede divisória em relação à estrutura criou a planta livre, e assim todos os elementos da nova arquitetura estavam presentes desde o começo de nosso século”. E pergunta: “Quais teriam sido as características da arquitetura moderna se ela tivesse seguido a direção desses primeiros anos?”⁶⁴.

61. No texto “Preexisting Conditions and Issues of Contemporary Building Practice”, publicado na revista em 1955, Rogers faz uma súmula de sua agenda editorial e crítica: “As formas precisam documentar as mais sutis demandas éticas do homem coletivo e individual. É necessário que a nossa linguagem seja capaz de responder a questões do tempo presente sem reticências – explicitamente. Inserir as necessidades da vida na cultura e – ao contrário – inserir a cultura da vida cotidiana: essa é a tarefa do arquiteto: construir uma única realidade através da síntese (...)”. In: OCKMAN, 2007, p. 203.

62. VENTURI, 2004 e ROSSI, 2001. Os livros de Venturi, Brown e Rossi, além de serem fortes sínteses do debate arquitetônico de seu tempo, podem ser lidos como duas das dobradiças para o que então foi chamado de arquitetura pós-moderna.

63. GIEDION et alli, 1943. In: OCKMAN, 2007, p. 30.

64. NOWICKI, 1951, In: OCKMAN, 2007, p. 157.

O projeto do Monumento Continuo constitui uma resposta do Superstudio ao reengajamento dos arquitetos modernos na ideia da monumentalidade durante o pós-guerra. Combinando o repertório das megaestruturas com o princípio compositivo da primeira arquitetura industrial – tal como delineada pelas construções de ferro e vidro do século XIX – emerge a imagem de uma estrutura modular una que condensa todo o escopo da urbanidade. Ao contrário da arquitetura que emula a forma de motores e equipamentos eletrônicos – como nas prefigurações narradas por Gideon, Sert e Leger, nas representações do Archigram e nos modelos de Constant –, o Superstudio assume as técnicas de controle ambiental no que estas possuem de mais genérico.

A hipótese de disputa pelo significado da acelerada urbanização do capitalismo avançado, tal como formulada pela I.S., concretiza-se no Monumento Continuo. Porém ela já não apresenta-se como inversão das metas do poder existente, mas sim como sua concretização absoluta – e absurda.

O quadrado e a grelha isotrópica, peças matrizes da superfície dos histogramas, deveriam sugerir uma monumentalidade metahistórica, sem interior e, no entanto, completamente autorreferente. Nas palavras do grupo: “O modelo arquitetônico de total urbanização é a extração lógica de uma “história orientada” desde o Stonehenge até o VAB (Vertical Assembly Building, edifício da NASA) e daí ao Monumento Contínuo”⁶⁵.

No contexto de Florença, essa proposição parece também corresponder a uma releitura feita pelos jovens arquitetos italianos do seu patrimônio histórico. A cidade estava repleta de monumentos, muitos deles de importância relativa e, outros, como a cúpula da catedral de Santa Maria del Fiore, fundamentais para a consolidação de um sistema de valores que não apenas estruturou a cidade, mas conformou a identidade de toda a Toscana⁶⁶. O Superstudio conhecia muito bem esse legado e, durante a inundação de Florença, reencontrou sua potência poética quando vislumbrou sua imagem flutuando, refletida pelas águas e liberta do traçado urbano à sua volta⁶⁷. As águas do Rio Arno descolaram os monumentos de seu entorno, enfatizando sua vocação de conversarem diretamente com a temporalidade, escala e materialidade da natureza. O que para muitos foi uma tragédia era para eles a sugestão de uma hipótese de transcendência.

65. Storyboard do audio-slideshow do projeto, in: LANG, 2003, p. 128.

66. Ver ARGAN, Giulio Carlo. “O Significado da Cúpula”. In: ARGAN, 2005.

67. Individualmente também alguns dos membros do Superstudio possuíam um envolvimento próximo com a ideia de monumento. Natalini estudou o tema, a partir da obra de Louis Kahn e Frassinelli conhecia a história de muitos deles desde a antiguidade, por seus estudos iniciais de antropologia.

Pois, em vez de recusar a monumentalidade, reconheceram (mesmo que com uma parcela de ironia) a oportunidade de criar um monumento que simbolizasse todo o projeto nacionalizante da humanidade, seu desejo de abstração, ordenação e controle. Essa abordagem vai além das defesas um tanto artificiais do monumento produzidas por pensadores que, como Giedion, haviam antes refutado esse aspecto da arquitetura. Ela remete ao significado do monumento em seu auge prospectivo, ao significado da Cúpula de Santa Maria del Fiore concebida por Brunelleschi.

A cúpula de Brunelleschi impõe-se como caso paradigmático pelo acúmulo de leituras que pôde suscitar desde sua construção, a começar pelas homenagens prestadas por Alberti, seu contemporâneo, e Vasari, mais importante biógrafo do arquiteto. Concluída mais de cem anos após o lançamento da pedra fundamental da catedral, essa cúpula destacou-se tanto pelo ineditismo de sua escala ambiciosa quanto pela precisão e inventividade de seus recursos projetuais – do cálculo à representação, passando pelos métodos construtivos. Mais que isso, sua escala e forma aglutinaram arrebatamentos favoráveis que, de bom grado, associaram sua realização com as conquistas políticas, sociais e intelectuais de sua época.

Seguindo a argumentação do historiador Giulio Carlo Argan (1909 – 1992) em “História da Arte como História da Cidade”⁶⁸, o significado da cúpula passa, desde sua concretização, por simbolismos cósmicos e religiosos. Estrutura concebida como um elemento independente e distinto do corpo da catedral e que se ergue “acima dos céus”, projetando ao seu redor uma sombra capaz de “cobrir todos os povos da Toscana”, essa cúpula acabou por dar novos sentidos às noções de representação e de monumento. Vale aqui observar como Argan apresenta essas duas ressignificações – do que seja representação e do que seja monumento –, pois são por elas que o projeto de Brunelleschi impõe-se ao presente texto.

Primeiro, por ter sido realizada como objetivação integral da concepção formal idealizada por um artista, a cúpula constitui um caso emblemático que situa-se numa zona compartilhada pela arquitetura e a escultura, onde o espaço é objetivado e organizado a partir de certo conteúdo histórico e ideológico⁶⁹. Assim, ela seria uma arquitetura “representativa”, não como imitação, mas como “*configuração da coisa pensada por um sujeito*”. Sua escala, suspensa acima do casario de Florença, faria frente à *escala das* montanhas que circundam a cidade, impondo uma

68. ARGAN, 2005.

69. Em outras palavras: “Em suma, a extraordinária invenção de Brunelleschi, não é, no modo de ver de Alberti, um objeto arquitetônico, mas um imenso objeto espacial, vale dizer, um espaço objetivado, isto é, representado, pois cada representação é uma objetivação e cada objetivação é perspectiva porque dá uma imagem unitária e não fragmentária, o que implica uma distância ou uma distinção, bom como uma simetria, entre objeto e sujeito, de forma que a representação não é a cópia do objeto, mas a configuração da coisa pensada por um sujeito.” (op. cit., p. 96)

135. Cartão postal com imagem da inundação de Florença, Novembro de 1966

136. Superstudio, Rescue of Historic Centres, 1970. LANG, 2003, p.173.

137. Superstudio, Monumento Continuo, 1969. LANG, 2003, p. 123.

forma de abrangência e coesão equivalentes às das formas naturais. Por outro lado, sua estrutura concêntrica e desenvolvida sem o recurso a alicerces de madeira, distingue-se tanto de processos orgânicos de crescimento quanto dos modos de construção baseados na empiria da tentativa e erro, o que implica em uma forma que é pura expressão de uma realização técnica prevista, previsualizada e mediada pela instância do projeto perspectival.

Para Argan, essas realizações técnicas e projeturais, que repercutiriam na organização de toda a disciplina arquitetônica, são enfatizadas pela forma concebida por Brunelleschi:

A estrutura da cúpula, todavia, é manifestamente uma estrutura não apenas portante, mas perspectica ou representativa, cujas nervuras convergem para um ponto. Esse ponto é representativo do infinito, de modo que a estrutura arquitetônica é a própria estrutura do espaço. A cúpula, em certo sentido, pode ser considerada como um aparato perspectico e experimental (...) ⁷⁰.

Assim, por ter a um só tempo tensionado as potencialidades representativas do próprio espaço (uma nova concepção do espaço urbano) e da estrutura como sua determinante (uma nova concepção da tecnologia), a cúpula de Santa Maria del Fiori foi aclamada como alegoria de outras transformações políticas, sociais e culturais.

Vale lembrar que a conformação da Toscana como um estado unido estava sendo articulada ao mesmo tempo em que se construía essa estrutura, a qual operava como um símbolo tanto de poderio econômico como de legitimação de Florença como centro estruturador da região que englobava outras cidades e uma vasta área rural. Trata-se de um período de recuperação e idealização da noção de cidade-Estado, herdada da antiguidade, no qual os monumentos operavam como poderosas ferramentas para eleger, legitimar e consolidar tradições evocadas arbitrariamente e combinadas com o ímpeto de formulação de uma *nova* sociedade. Mais uma vez, nas palavras de Argan:

Essa estrutura pretendia ser e era expressão de uma condição nova, avançada, seja em sentido técnico-cultural, seja em sentido político, da Florença daquela época, sob o governo burguês e progressista de Cosimo, o Velho. A conjunção da cúpula, milagre técnico, com o classicis-

70. Op. Cit. p. 97.

mo recuperado, milagre histórico, nada mais é que a conjunção entre a Florença moderna e a antiga Roma, auspiciada e anunciada desde o final do século XIV e dos primeiros anos do século XV pelos humanistas florentinos. O tempo clássico é uma síntese de conteúdos históricos e ideológicos e, como tal, é, no sentido que Alberti empresta ao termo, um “monumento”; mas exatamente esse seu caráter sanciona o valor histórico da invenção técnica⁷¹.

Convergem assim as histórias da construção da cúpula e o amadurecimento do humanismo renascentista. Transmitem-se desde então, por vias e com ênfases diversas, aproximações entre o monumento urbano, o desenvolvimento da técnica e, principalmente, a confirmação de pactos sociais em torno de narrativas e simbologias de ampla representatividade e coesão com os chamados espíritos dos tempos e espíritos dos povos.

A colagem feita pelo Superstudio colocando em cena a cúpula cercada de água por todos os lados, com a cadeia de montanhas ao fundo e um pequeno barco em primeiro plano, consiste em uma tradução do valor monumental dessa arquitetura. O paralelo dessa imagem com as elaboradas representações do Monumento Continuo ao redor do mundo é evidente. Seja em ambientes urbanos seja em paisagens naturais, o volume hermético do Monumento atravessa a paisagem em relação de reciprocidade e distinção em relação ao espaço preexistente. Como objetivação técnica de uma ideia, ele arremessa tudo que o cerca a uma condição atemporal. A novidade absoluta do Monumento torna todo o resto do mundo “o outro” do processo de urbanização – seja como ruínas, seja como ambiente natural.

Assim como o exemplo da cúpula de Florença constitui o antecedente mais completo na abordagem heterodoxa do Superstudio à noção de Monumento no pós-guerra, ele também lança luz sobre o valor simbólico da forma arquitetônica. À margem da ideia de *décor*, a práxis projetual do Superstudio volta-se à significação da forma arquitetônica enquanto arquétipo espacial articulado a processos criativos abstratos. Para ter dimensão da peculiaridade desse dispositivo, convém procurar suas contrapartes no campo da arquitetura.

Ao longo do século XX, os estudos da semiótica e do estruturalismo intensificaram tentativas de organizar cientificamente um campo de análise linguística e comunicacional do espaço arquitetônico. Segundo o filósofo Denis Hollier, entretanto, mesmo antes da emergência

71. Op. Cit. p. 101.

dessas disciplinas na história do pensamento ocidental, pode-se identificar a presença constante dos jargões arquitetônicos como metáfora privilegiada para a estruturação e sistematização do pensamento lógico e dos campos de conhecimento. Fala-se em *fundações* de pensamentos, *pilares* de raciocínio, *pedra angular* ou *aduela* de uma teoria e assim por diante – “Não há maneira de descrever um sistema sem recorrer ao vocabulário da arquitetura. Quando a estrutura define formas gerais de legibilidade, nada se torna legível sem que seja submetido à malha arquitetônica. Arquitetura, nessas condições, torna-se a ‘arquiestrutura’, o sistema dos sistemas”⁷².

Isso porque, ainda segundo Hollier, o que caracteriza a obra arquitetônica é sua especificidade e sua ideologia: ao contrário das outras artes, a arquitetura não produz cópias das formas do mundo, ela produz modelos. Representações modelares que alimentam-se de paradigmas conformados pela própria arquitetura e que, por sua vez, irão servir de paradigmas para novas construções.

O curioso é que essa referência interna da arquitetura a suas próprias formas abstratas – que a aproxima, por exemplo, da música – legitima essa arte como campo simbólico, metafórico e articulador de sentido. A arquitetura desprende-se da imitação do corpo humano e das coisas ao seu redor para emular os mecanismos geradores da própria natureza; supera a funcionalidade do programa para ser estrutura e espaço objetivado que representa, por metonímia, uma ideia transcendente. Essa abrangência do simbolismo arquitetônico foi discutida em exemplos tão antigos como a Torre de Babel (em Hegel) ou, muito depois, as catedrais góticas (em Panofsky), nesse sentido vale citar, embora trate-se de um trecho longo, o texto do pensador do século XVIII Quatremère de Quincy (1755 – 1849):

“Já não é de estruturas de madeira ou de cabanas que irá se obter sua origem, nem do corpo humano cujas proporções irá utilizar para regular suas relações; é a natureza mesma, na sua essência abstrata, que ela (a arquitetura) toma como modelo. É a ordem natural por excelência que se torna seu arquétipo e seu gênio... É assim que essa arte, a princípio mais dependente da materialidade que as outras, nesse último quesito fez-se mais ideal do que elas, quer dizer, mais apta a exercitar o lado inteligente de nossa alma. A natureza, de fato, sob seu exterior material, provê apenas analogias e relações intelectuais para a arquitetura reproduzir. Essa arte imita o seu modelo menos segundo suas qualidades

72. In: HOLLIER, 1989. p. 33.

materiais do que pelas suas qualidades abstratas. Ela não segue, mas caminha lado a lado. Ela não copia as coisas que vê, mas observa como elas são feitas. E não está interessada nos resultados, mas nas causas que produzem as coisas.(...)”⁷³.

Ao que comenta Hollier:

A arquitetura, conseqüentemente, não tem um modelo constituído; ela precisa criá-lo. Ela segue um arquétipo, mas um que não existe independente dela mesma. Muito mais importante, ela precisa produzir seu próprio arquétipo. O que garante a unidade entre natureza e arquitetura. Ao constituir a si mesma como um microcosmo, a arquitetura delinea o mundo e projeta a sombra do grande arquiteto atrás de si. Sem arquitetura o mundo permaneceria ilegível. A natureza é o arquétipo da arquitetura tanto quanto a arquitetura é o arquétipo da natureza. É menos o fato de que a arquitetura seja cósmica e mais que o cosmo é ele mesmo arquitetural⁷⁴.

Não se trata aqui de esboçar uma definição da disciplina arquitetônica, mas de identificar suas relações com a história da arte e das ideias e, mais importante, compreender o que atribui sentido a projetos como a cúpula de Santa Maria del Fiore e o Monumento Continuo. Diante das montanhas da Toscana, a cúpula de Brunelleschi extrapola sua concepção como construção ou resposta a um programa e responde à grandeza da natureza. Religando os extremos do planeta com uma volumetria geométrica pura, o Monumento Continuo simultaneamente cumpre a pulsão universalizante da urbanização e o desejo formalizante da arquitetura⁷⁵. Como um monumento, estrutura ideias tidas como elevadas e absolutas. Ou, para concluir, estrutura formas de pensar através da ordenação de uma linguagem.

Dessa forma, ao invés de oferecer uma resistência à agenda de seu tempo, o Superstu-

73. Op. Cit., p. 35.

74. Idem.

75. Embora esteja sempre flertando com a totalização da urbanização, o Monumento Continuo não suprime o desenho arquitetônico. Ao contrário, ele o maximiza até o ponto em que ele alcança a condição de ícone da totalidade da urbanização. Nas palavras de Andrea Branzi: “O ato projetual (the act of designing) é o que, por si mesmo, interessa ao Superstudio: o ato projetual é para eles uma operação demiúrgica e milagrosa e ao mesmo tempo um ato capaz de trazer ordem para o mundo” (BRANZI, 1972. In: Casabela 369, Abril de 1972).

dio apostou na hipérbole dos problemas do monumento e da megaestrutura⁷⁶, os quais, uma vez extremados, coincidiram com uma narrativa de triunfo ascético da razão ocidental e com a imagem de um império mudo da arquitetura. Essa hipérbole, apresentada como um “ato primário da arquitetura” explicita dois princípios velados no interior do *status quo* do debate arquitetônico da época, quais sejam: a transformação da *natura naturans* em *natura naturata* como condição do território humano e a identidade simbólica entre ordenação geométrica e harmonia espiritual.

O resultado projetual do Monumento Continuo tensiona esses princípios até sua atrofia, gerando imagens deslumbrantes de um futuro que se revela em muitos aspectos deveras sombrio. “Eliminando miragens e fantasmas tais como arquitetura espontânea, arquitetura sensível, arquitetura sem arquitetos, arquitetura biológica e arquitetura fantástica, nos movemos rumo ao Monumento Continuo: uma forma de arquitetura que emerge por igual de um único ambiente contínuo: o mundo tornado uniforme pela tecnologia, cultura e todas as demais formas inevitáveis do imperialismo”⁷⁷.

A apresentação do projeto, que sintomaticamente assume a forma altamente discursiva de um *storyboard* para áudio slide-show, termina carregada de ambivalência, deixando espaço para que os críticos identificassem ali elementos tanto diatópicos quanto utópicos:

Um bloco quadrado de pedra colocado sobre a terra é um ato primário; é o testemunho de que a arquitetura está no centro das relações entre tecnologia, sacralidade, utilitarismo. Ela implica o homem, máquinas, estruturas racionais e história. O bloco quadrado é o primeiro e o último ato na história das ideias da arquitetura. A arquitetura se torna um objeto fechado, imóvel e que não leva a nenhum lugar exceto a si mesma e ao uso da razão⁷⁸.

76. Em um debate realizado em Middelburg no segundo semestre de 2004, Adolfo Natalini afirmou: “Para tornar a história simples, quando nós começamos a trabalhar no Monumento Continuo, duas das tendências principais eram “a tecnologia vai resolver todos os problemas” e “os monumentos irão voltar por causa do seu poderoso significado”. Nós pensamos que podíamos combinar essas duas interessantes ideias e ver o que aconteceria. Tentamos descrever um monumento tão grande quando uma avenida, um monumento tão eficiente como a mais eficiente invenção tecnológica, para mostrar o resultado que poderia ser alcançado” NATALINI et al, “Discussion”, In: BYVANCK, 2005.

77. LANG, 2003, p. 122.

78. LANG, 2003, p. 122.

SUPERSUPERFICIE: PRÁXIS VITAL SEM ARQUITETURA

Apesar de ter levado a capacidade de síntese simbólica, funcional, técnica e formal do gesto arquitetônico a um patamar quase heroico, o Monumento Continuo não poderia conter ilimitadamente a característica expansiva do fenômeno da urbanização. A unidade do módulo arquitetônico monumental é um empecilho ao programa assumido pelo Superstudio de responder ao seu tempo levando suas tendências expansivas até seu estado paradoxal. Havia então duas possibilidades para a superação do objeto arquitetônico, uma baseada na implosão entrópica de sua unidade monumental e outra na expansão centrífuga de sua forma até a perda de sua coesão.

A primeira dessas possibilidades foi desenvolvida durante o ano de 1971, principalmente por Piero Frassinelli, na forma de uma dúzia de variações do projeto do Monumento Continuo. Elas foram apresentadas na revista *Casabela* em 1972, como um projeto do Superstudio intitulado *Le dodici città ideali* (As doze cidades ideais)⁷⁹. O título escolhido para a matéria que contém os projetos foi “Premonições da presença urbanística” e sua introdução prometia, em um tom profético, a revelação de uma panaceia:

Eis as visões de doze cidades ideais, meta suprema de vinte mil anos de sangue, suor e pranto da humanidade; porto definitivo do Homem que possui a Verdade, finalmente livre de contradições, de dúvidas, de equívocos, de indecisões, definitivamente, totalmente, imovelmente repleto de sua própria perfeição⁸⁰.

O próprio Frassinelli, em depoimento pessoal sobre a história do grupo, apresenta dessa forma essa coleção de desdobramentos sombrios do mais conhecido dos projetos do Superstudio:

Eu “melhorei”, nos meus termos, o Monumento Continuo, buscando explorar os abismos de imbecilidade de horror que produzem nossas amadas Cidades Ideais. Para mim foi uma jornada significativa que me levou a pensar profundamente sobre as razões brutais que estão por trás de nossa civilização urbana e industrial e o quão grandiosas, felizmente, são as incertezas e incoerências com que, na prática, essas razões

79. Superstudio, “Premonizioni della parusia urbanistica”, publicado na revista *Casabella* no. 361, em 1972 e em inglês na revista *Architectural Design*, Dezembro 1971, com o título “12 Cautionary Tales for Christmas”.

80. Idem.

se aplicam. Durante essa jornada eu busquei “melhorar” doze modelos de cidade, livrando-as das incongruências, enganos e perplexidades que a fraqueza humana interpõem à execução prática das teorias políticas, sociais, filosóficas, ideológicas, morais, econômicas e, claro, também arquitetônicas e urbanísticas na medida em que aqueles que possuem poder e controle dirigem, aconselham, convencem, enganam, envolvem, obrigam os “sujeitos” a realizarem os seus programas. Eu alcancei cidades de pesadelo, mecanismos perfeitos, como aquele que os Nazistas projetaram para resolver “a questão judia”⁸¹.

Apesar de reintroduzir a figura dos habitantes das cidades, que estava sublimada nas representações do Monumento Continuo, as doze cidades ideais foram estruturadas como modelos sociais mecanicamente perfeitos, protegidos de qualquer possibilidade de desordem ou entropia. Para tanto, os modelos espaciais eram apresentados como formas tão coesas que relegavam aos seus habitantes caracterizações expurgadas de qualquer noção de subjetividade e livre arbítrio.

Em cada uma dessas narrativas, o Superstudio restringia a ambivalência que qualificava o projeto do Monumento Continuo, demonstrando por absurdo os perigos escondidos nos mais bem intencionados projetos das últimas décadas e em todo desejo de racionalização do espaço do homem. Enquanto superestruturas da sociedade, a arquitetura e urbanização das cidades ideais revelavam um compromisso inabalável com suas bases econômicas, produtivas e políticas – mesmo que estas fossem completamente inverossímeis ou fantasiosas. Dessa maneira, delineava-se uma arquitetura absoluta, a qual impunha a vitória total do controle sobre a exceção.

A primeira e a terceira cidades são as duas contrapartes mais claras do Monumento Continuo. Na primeira, a *Città 2000t*. (Cidade 2000 toneladas), o volume espelhado em forma de paralelepípedo teria extensão ilimitada, disposta em uma malha quadricular. Toda a sua extensão e espessura seria ocupada por cubículos empilhados, sendo que em cada um deveria murar um habitante, que nunca poderia deixar sua unidade. Uma das paredes do cubículo emitiria imagens 3D, sons e cheiros; uma poltrona retrátil poderia adaptar-se perfeitamente o corpo do habitante e então satisfazer perfeitamente todas as suas “necessidades psicológicas”; o piso seria um simulador capaz de evocar a sensação de contato com todas as coisas vivas; e o teto um receptor neurológico pelo qual o habitante transmitiria continuamente seus pensamentos.

81. FRASSINELLI, Piero. “Journey to the end of architecture”. In: LANG, 2003, p. 80.

Os desejos de cada indivíduo seriam lidos e interpretados por “analisadores” (algum protocolo computadorizado) e então atendidos de forma igualitária, isotrópica e perfeita. Ninguém mais morreria e todos seriam agraciados por uma vida de idílio, sem riscos e surpresa. Exceto quando algum dos habitantes alimentasse, por duas vezes consecutivas, “pensamentos absurdos de rebelião contra a vida perfeita e eterna que lhe é garantida” – nesse caso, o analisador ativaria um mecanismo que faria com que o teto do quarto fosse até o chão com uma força de 2000 toneladas, esmagando o indivíduo e liberando o quarto para a concepção de uma nova vida.

A terceira cidade, *New York of Brains* (Nova York dos cérebros), por sua vez, descreve uma cidade composta por um cubo que abriga 10.000.456 cérebros vivos, supostamente construída após uma doença apocalíptica atingir a metrópole norte-americana. Dentro do cubo, em pequenos containers, os cérebros permaneceriam “concentrados em suas meditações, livres para alcançar a loucura ou a sabedoria – eles sobreviverão à destruição da humanidade sem poder fazer nada – eles ficaram finalmente a sós”⁸².

Com menor grau de proximidade com a forma do Monumento Continuo, outros projetos enfatizam o recurso do prazer virtual como compensação de um enclausuramento físico, antecipando ficções científicas como a do filme *Matrix* (1999) e todo o debate sobre realidades virtuais (quinta e sexta cidades⁸³); ou deixam transparecer uma relação paródica com os mecanismos de especulação imobiliária da cidade contemporânea (sétima cidade⁸⁴).

Vale lembrar que as Dodici città ideali foram desenvolvidas passados dois anos desde o relativo arrefecimento das manifestações estudantis e operárias que se seguiu às conquistas e reformas pontuais resultantes dos acontecimentos de 1968. Até certo ponto, é possível atribuir o pessimismo inerente aos projetos dessas cidades supostamente ideais à constatação de que a sociedade de consumo do capitalismo avançado, a sociedade do espetáculo, não foi destruída, mas se adaptou para corresponder às pulsões das novas gerações. Em lugar da dissolução das instituições, o que se viu foi sua relativa flexibilização de forma a alimentar de forma mais eficiente os (falsos) desejos dos indivíduos. Embora não mantivesse contato direto com a I.S., essa

82. Superstudio, “Premonizioni della parusia urbanistica”, Casabella no. 361, Janeiro de 1972.

83. “Città delle Semisfere. Os habitantes vivem em sarcófagos transparentes, conectados a hemisférios transparentes que flutuam no ar e contém todos os sentidos” e “The magnificent and fabulous Barnum Jr. City. A cidade é uma maquete em que todos podem fazer um pequeno robô fazer qualquer ação; o usuário recebe todas as sensações do robô como se ele fosse o seu avatar escolhido – todos os desejos podem ser realizados” (Idem).

84. “Città Nastro a produzione continua. Uma máquina que avança produzindo trechos sempre iguais da cidade – a maior aspiração dos seus habitantes é viver nas áreas mais novas da cidade” (Ibidem).

geração de florentinos conhecia o projeto da New Babylon e também os escritos de Debord⁸⁵. Além disso, conhecia a teoria crítica italiana, que identificava os novos prazeres disponíveis como novas formas de consumo que de forma alguma correspondiam a reais incrementos na liberdade efetiva dos indivíduos⁸⁶.

Nesse sentido, o teor distópico das doze cidades não deve ser lido apenas como uma desistência, mas como um programa de representação por imagens dos impasses políticos com os quais se confrontavam as cidades de então. O epílogo da matéria publicada na Casabella procura, inclusive, evitar qualquer ambiguidade, transformando os projetos apresentados em parte de um teste. O leitor encontrava uma pergunta: quantas dessas cidades você gostaria que realmente existissem? As respostas para os casos extremos são suficientes para compreender a postura do Superstudio:

“Mais do que nove: Você é um chefe de Estado, ou espera tornar-se um, ou pelo menos está apto a tornar-se um. A lógica e o mecanismo do sistema estão perfeitamente dentro de você, são parte de você, são você. Você é uma casca vazia, uma cavidade escura e húmida dentro da qual penetrou o sistema (...)

Você não quer que nenhuma das cidades se realizem: (...) você não entendeu que as descrições representam as cidades de hoje. Seria possível que você não tenha entendido que basta desdobrar a lógica do sistema até que ela se torne uma lógica rigorosa, para concretizar fantasias muito mais alucinantes do que as aqui descritas? Espere, o caminho é longo, os países “tecnologicamente avançados” estão se aproximando. Você é um idiota. Apenas se você entendeu o jogo desde o começo você pode ser salvo. (...) Suba até o velho sábio montanha e seja um de seus filhos (...) purificado com água e incenso você poderá preparar as fundações

85. Como demonstrado no Capítulo 2 desta dissertação, a New Babylon tornou-se uma referência constante em publicações de arquitetura desde o começo dos anos 1960. No descritivo do projeto preparado para o MoMA em 1972, Adolfo Natalini menciona Debord, fazendo alusão ao que parece ser uma noção retirada do livro *Sociedade do Espetáculo* (1967): “A mercadoria, de acordo com Guy Debord, na sociedade burguesa (a qual age e perpetua a si mesma através de seus produtos – incluindo partidos políticos e sindicatos, que são parte essencial do espetáculo) torna-se a contemplação de si mesmo” NATALINI, “Specific Considerations”, In: *The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Counterdesign as postulation (Superstudio); Press release”*. Nova York: 26 de Maio de 1972.

86. Essa leitura é particularmente explícita nos textos do Archizoom e de Andrea Branzi, os quais mantinham contato Continuo com o Superstudio, fosse pessoalmente fosse nas diversas plataformas (exposições e revistas) em que apresentaram seus textos e projetos lado a lado. Ver, por exemplo, BRANZI, Andrea. “Il ruolo della avanguardia: La Gioconda sbarbada”. Casabella 363, Março de 1972.

da nova Cidade das Paredes Brancas”⁸⁷.

Pouco tempo depois do desenvolvimento desses projetos, o curador Emílio Ambasz (1943) convidou o Superstudio para a exposição “Italy: The New Domestic Landscape”, realizada em maio de 1972 no Museum of Modern Art de Nova York (MoMA). O grupo se viu então, após ter anunciado uma série de finais igualmente sombrios para o gesto arquitetônico, instado a corresponder às expectativas do metiê internacional por representações da arquitetura radical italiana. O argentino Ambasz, curador de design do Departamento de Design e Arquitetura do MoMA, havia idealizado um programa complexo a fim de realizar uma ambiciosa exposição do design italiano.

A proposta era incluir tanto a produção que possuía então grande sucesso no meio das feiras e revistas de design internacionais quanto a produção crítica da neovanguarda. Os móveis coloridos, curvilíneos e bem humorados produzidos desde o princípio da década de sessenta pela mais jovem geração de designers italianos deveriam ser vistos ao lado de propostas e críticas consistentes sobre a arquitetura e o urbanismo, como aquelas manifestas pelos textos e projetos do Superstudio e do Archizoom.

Assim, Ambasz criou uma série de subdivisões em sua mostra, muitas vezes valendo-se de estereótipos. Primeiro, a mostra foi dividida em dois grandes grupos. Um deles, mais próximo ao modelo expográfico tradicional, reuniria cerca de 180 objetos domésticos de escala variada – de luminárias a painéis divisórios móveis, passando por cadeiras e poltronas. Nesse grupo, o curador pensava ser necessária uma subdivisão, feita segundo os diferentes alinhamentos ideológicos dos designers italianos da época: 1. os conformistas, enorme maioria formada por aqueles dedicados a elaborar novas soluções alternativas para objetos já conhecidos (e perfeitamente adequados às demandas do mercado), como cadeiras e mesas; 2. os reformistas, que partem de novas possibilidades técnicas e/ou novos padrões de comportamento para desenvolver protótipos de objetos com funcionalidades ainda inéditas, como painéis móveis acolchoados que podem ser manipulados para mudar as proporções e a disposição do espaço; 3. os contestadores, minoria crítica que acreditava que os objetos não deveriam continuar sendo abordados pelo design como problemas específicos de desenho, isolados de proposições críticas e/ou utópicas acerca da totalidade da sociedade⁸⁸.

87. Ibidem.

88. The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Press release”. Nova York: 26 de Maio de 1972.

Essa última sessão do primeiro grupo, que incluía o Superstudio, era também a base do segundo grande grupo de trabalhos expostos por Ambasz, composto por “ambientes”. A fim de enfatizar o caráter sistêmico da produção dos designers italianos, abrir espaço para a “fala do design” e, simultaneamente, fortalecer a experiência imersiva dos visitantes da mostra, o curador comissionou doze escritórios de design para realizarem instalações que dessem forma às discussões contemporâneas sobre o habitar. Esses, por sua vez, estavam divididos em dois grupos, pró-design e contra-design, conforme suas posturas em relação à prática profissional e integração com o mercado. De um lado, aqueles que conceberiam ambientes repletos de objetos de design como antecipação de modos de vidas iminentes, do outro, aqueles que descreveriam situações limite para o futuro da habitação nos quais a própria noção de mobiliário doméstico estaria superada.

Evidentemente, tanto Superstudio quanto Archizoom estariam entre os quatro escritórios que deveriam propor ambientes de contra-design. Minoria da minoria, situação excepcional dentre a massa de objetos reunida pela exposição e, ainda assim, núcleo de radicalidade que ocupava lugar de destaque no discurso curatorial – como se sua radicalidade excepcional desse maior relevância à exposição.

Essa foi, por certo, a maior legitimação oferecida aos designers e arquitetos de Florença à época. O convite veio acompanhado de uma conclamação direta por um projeto visionário para uma nova sociedade, que refletisse as potencialidades da metrópole americana. O beco sem saída das Cidades Ideais dificilmente se adequaria a tal escopo. Ambasz havia feito o possível para orientar o resultado das obras comissionadas determinando que deveriam tratar ou da “casa permanente” ou da “unidade móvel” e distribuindo entre os designers uma convocatória, um “Design Program”, que abrangia: “considerações programáticas cuidadosamente detalhadas, e opções que incluíam metas de custo (economicamente disponíveis para as “famílias italianas de baixa a média renda”), fontes de luz da exposição, um lista de “considerações gerais” e um ensaio final separado, “Manhattan: Capital do Século XX”⁸⁹. Segundo o comentário do pesquisador William Menking:

O texto de Manhattan, informado por ideias de Walter Benjamin, apresenta a ilha como uma infraestrutura que provê um quadro no qual “todos os fragmentos cristalizados resgatados da cidade da memória, e todos os fragmentos vislumbrados para a cidade da imaginação po-

89. Baseado em um artigo antes publicado na revista italiana *Casabella*.

dem conviver juntos em um conjunto, se não por seus relacionamentos casuais e históricos, então pela graça de suas afinidades”. Esse ensaio (...) parece gratuito e a expectativa de que inspire designers a “fazerem incursões a reinos imaginários” é praticamente desnecessária no caso de grupos como o Superstudio. A partir desse detalhado Design Program cada designer ou grupo convidado é solicitado a projetar “um ambiente doméstico suficientemente adaptável para permitir a encenação de diversos novos eventos imaginados particular e comunalmente... suficientemente fixo para permitir a reencenação de aspectos constantes da nossa memória social e individual⁹⁰.

Embora Menking considere o texto de Ambasz quase gratuito, não se deve subestimar a pressão da convocatória feita em nome do MoMA, Nova York. A solução do Superstudio foi explorar a outra polaridade sugerida pelo ambivalente Monumento Continuo (contrária à desenvolvida nas Cidades Ideais), discutindo o que poderia ser uma arquitetura que não fosse simplesmente uma superestrutura que condensa um modelo social, mas que se confundisse com a infraestrutura do território, deixando os eventos e as atitudes sociais dos habitantes ocuparem o lugar de protagonistas⁹¹.

No lugar de figuras enclausuradas e comprimidas pela realização absoluta da urbanização condensada em um objeto arquitetônico, como previsto pelo Monumento Continuo e dramatizado nas Cidades Ideais, o Superstudio elaborou um protótipo para algo que chamaria de Supersuperfície. O “microevento/microambiente” instalado pelo grupo consistia em um cubo de 1,80m de lado, posicionado sobre uma plataforma de 40cm em um espaço maior. O interior do cubo estava bem iluminado por luzes posicionadas em suas quinas, enquanto o resto da sala permanecia no escuro. Do piso da plataforma, recoberta pelo padrão dos histogramas, saíam “tubos simulando elementos de suporte de vida: ar, calor, água, comida e comunicações”⁹², alimentados pelo próprio grid ortogonal, concebido como signo de uma grelha infraestrutural alimentada por energia elétrica. No teto, projeções de filme simulavam um céu com nuvens passando continuamente.

90. LANG, 2003, p. 60.

91. “Neste ponto, o arquiteto, reconhecendo em si mesmo e em seu trabalho conotações cosméticas, de poluição ambiental e de consolatix afflictorum, realiza uma abrupta interrupção em seu bem pavimentado circuito. Torna-se então um ato de coerência, ou ao menos de salvação, concentrar-se na redefinição dos atos primordiais, e examinar, em primeira instância, as relações entre a arquitetura e esses atos”. Superstudio, “Gli atti fondamentali: Introdução”. In: LANG, 2003, p. 177.

92. The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Counterdesign as postulation (Superstudio); Press release”. Nova York: 26 de Maio de 1972.

- 139. Superstudio. Micro Event/Micro Environment (Supersuperficie), 1972. SCHIAK, 2005, p. 197.
- 140. Superstudio. Micro Event/Micro Environment (Supersuperficie), 1972.
- 141. Superstudio. Micro Event/Micro Environment (Supersuperficie, MoMA), 1972.

Enquanto ambiente fechado, esse microambiente poderia ser a representação de uma das celas da Città 2000t, do projeto das cidades ideias. Porém, o cubículo foi preparado com paredes de espelho semi-reflexivo, permitindo ao público circundante observar o seu interior multiplicado infinitas vezes e percebe-lo como um vasto espaço aberto, livre de quaisquer construções. Dessa maneira, o microambiente se tornava o protótipo de uma intervenção territorial.

Ainda dentro do microambiente, o Superstudio posicionou uma televisão que transmitia continuamente um vídeo preparado segundo a sugestão de Ambasz de que cada ambiente comissionado fosse acompanhado de material audiovisual explicativo dos ideais defendidos pelos escritórios convidados. No caso do Superstudio, a televisão mostrava continuamente fragmento do filme⁹³ “Vida: Supersuperfície”, o qual era projetado na íntegra em um espaço adjacente. Tratava-se de uma narrativa, preparada a partir de um *storyboard* e filmada com uso de ilustrações, animações simples, uma narração gravada e algumas cenas filmadas em um parque. Esse filme foi concebido como o primeiro de uma série chamada Gli Atti Fondamentalli, composta por parábolas arquitetônicas, nas quais a arquitetura deveria aparecer em relação ao que é mais intrínseco à vida humana: vida, cerimônia, educação, amor e morte. A meta era, como no trecho do *storyboard* do projeto do Monumento Continuo mencionado acima, recuperar de forma metafórica e arquetípica as tensões entre homem, sociedade e ambiente natural e identificar dentro delas os gestos fundantes da arquitetura e urbanismo.

Com esse escopo, Vita, Supersuperfície, refletia sobre as potencialidades da tecnologia eletrônica como prótese definitiva do corpo humano e rede de abastecimento universal do espaço da Terra. Ao invés de ampliar as estratégias megaestruturais e monumentais, o grupo identificava nas redes infraestruturais do pós-guerra a oportunidade de equipar todo o território disponível sem precisar construir um único edifício, quer dizer, simplesmente distribuindo energia e meios de subsistência em abundância através de uma grelha isotrópica. No vídeo, seguindo uma retórica que parece emular documentários pedagógicos ou vídeos institucionais⁹⁴, o modelo ortogonal do desenho urbano de Manhattan é reproduzido e extrapolado como uma rede abstrata de infraestruturas isolada da materialidade de seus edifícios.

93. Com aproximadamente 12 minutos. Como esse material audiovisual foi apresentado em uma televisão na exposição do MoMA, adotou-se o termo “vídeo”, no entanto ele foi originalmente produzido em película 35mm.

94. De fato, o sumário de Gli Atti Fondamentalli apresenta da seguinte maneira o escopo dos filmes que comporiam a série: “Os filmes foram planejados para ser exibidos em circuitos normais ou alternativos, na TV, exposições, escolas etc. A linguagem é propositalmente direta e em “estilo propagandístico”: os filmes podem ser considerados propagandas para ideias fora dos típicos canais da disciplina arquitetônica” Superstudio, “Fundamental acts: Summary”, In: Lang, 2003, p. 176.

Despojada de si mesma, a arquitetura poderia participar de uma nova era, que teria início com a passagem do emprego da matéria e de ferramentas para a manifestação direta do corpo e da energia. No limite, essa mudança de paradigma deveria levar o gesto arquitetônico a “eliminar o que está fora do indivíduo, abrir mão de todas as estruturas rígidas”⁹⁵. A voz do narrador informava aos visitantes:

“Através da colagem e da extrapolação de tendências de diferentes disciplinas (de técnicas de controle corporal à filosofia, de disciplinas de lógica, à medicina, à biônica, à geografia...) uma imagem-guia é visualizada: uma vida não mais baseada no trabalho (e no poder e violência ligados a ele), mas em relações humanas não-alienadas. É a última chance para a arquitetura atuar como “planejadora”. Ao estabelecer uma série de processos redutivos, nós podemos passar das necessidades induzidas às necessidades primordiais; tecnologia, concentrada apenas nisso, pode satisfazê-las dispensando o trabalho.

Nós podemos prever dois rumos de pesquisa: por um melhor emprego do corpo e mente humanos; pelo controle do ambiente sem os meios tridimensionais (novamente os processos redutivos) . A Terra, feita homogênea por uma grelha de energia e informação, torna-se o suporte natural para uma nova vida potencializada”⁹⁶.

Em relação à proposta de Emilio Ambasz para a mostra “Italy: The new domestic landscape”, essa concepção do campo de atuação da arquitetura funcionava como uma recusa direta a grande parte das motivações e interesses que davam corpo aos objetos que constituíam a maior parte da mostra. Trabalhar na escala do território, para o Superstudio, era uma maneira de contrapor-se às premissas de boa parte dos designer que estavam em evidência em sua geração. Na declaração que foi distribuída para a imprensa como parte do *press release* da mostra, Adolfo Natalini reiterava seu repúdio ao design como indução ao consumo e aos objetos como objetos de status⁹⁷.

Alternativamente, a Supersuperfície deveria devolver os objetos à condição de ferramentas utilitárias, desdobrando o projeto de redução das operações de design ao seu mínimo.

95. Fragmento do texto do filme “Vita, Supersuperfície”, Superstudio, 1972.

96. Idem.

97. NATALINI, “Specific Considerations”, In: The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Counterdesign as postulation (Superstudio); Press release”. Nova York: 26 de Maio de 1972.

Supostamente, essa ascese dos objetos deveria liberá-los de seu papel como veículos da comunicação social, a qual seria legada à experiência direta com a realidade.

Dessa forma, o Superstudio propositalmente afirmava sua distância de designers como Joe Colombo (1930 – 1971), Tobia (1935) e Afra (1937) Scarpa, Achille (1918 – 2002) e Piergiacomo (1913 – 1968) Castiglioni e Vico Magistretti (1920 – 2006), todos reunidos por Ambasz em nome do vigor apresentado pelo seu “uso ousado da cor, utilização imaginativa das possibilidades oferecidas em novos materiais macios e rígidos (hard and soft), e avançadas técnicas de moldagem”⁹⁸.

Em contrapartida, os termos em que foi definida a Supersuperfície aproximam o Superstudio de outros interlocutores associados à cena da arquitetura visionária dos anos 1960. Essa aproximação começa pela referência à supressão do trabalho pela automação dos meios de produção e a associação entre esse processo e a liberação do homem para uma vida de ócio, jogo e nomadismo – não por acaso, as mesmas premissas fundamentais para o projeto da New Babylon. A Supersuperfície vincula-se assim a uma imagem de autonomia e liberdade que possui vínculos com inúmeras iniciativas formulada no campo da cultura, da arquitetura e da política desde meados dos anos 1950, incluindo os próprios escritos situacionistas e o projeto de autonomia defendido pelos movimentos trabalhistas italianos no pós-guerra, além de outros exemplos associados à contracultura e do programa político da juventude europeia⁹⁹.

O projeto reitera um tema comum: articulação entre a disponibilidade de recursos abundantes, igualmente distribuídos, e a formação de um novo modo de vida, no qual são associados desenvolvimento tecnológico, liberação das forças criativas do homem e extinção da propriedade privada. Entra em cena a imagem de uma humanidade que cumpre e supera as bases da utopia de Thomas More, encerrando o modelo capitalista e alcançando uma espécie de comunismo pleno compartilhado por homens entregues ao exercício autônomo de sua práxis vital.

98. The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Press release”. Nova York: 26 de Maio de 1972.

99. “O Superstudio não estava sozinho em suas preocupações. O coletivo emergiu em um momento em que o otimismo tecnocrático do princípio dos anos 1960 estava borbulhando. A virada foi o começo da Revolução Cultural na China em 1966. A fé no comunismo havia sido destroçada quando Khrushchev expôs as brutalidades de Stalin. Mao Tse-tung deu aos intelectuais ocidentais uma nova causa para acreditar depois de uma década de desilusão. Eventos na China fizeram a sociedade ocidental parecer espiritualmente árida em um tempo de crescente preocupação sobre a Guerra do Vietnam. Nas artes visuais, radicais rebelavam-se contra a imagem extrovertida da Pop Art em favor do trabalho engajado dos artistas do Fluxus como Joseph Beuys e Nam June Paik. A onda ascendente da frustração política culminou nas manifestações estudantis de 1968, em Paris, Tóquio e Praga. Mulheres formaram movimentos feministas como o Mouvement de Libération des Femmes na França e o Women’s Liberation Front nos Estados Unidos. Décadas de opressão contra homens e mulheres gays foram atacadas em uma batalha árdua em Nova York, quando a polícia tentou fechar o Stonewall, um bar gay no West Village e o movimento politizado dos direitos dos homossexuais explodiu” In: LANG, 2003.

145. Superstudio, Vita, Supersuperficie, 1972. LANG, 2003, p. 178.

146. Superstudio, Vita, Supersuperficie, 1972. SCHAIK, 2005, p. 199.

147. Superstudio, Vita, Supersuperficie, 1972. SCHAIK, 2005, p. 198.

A especificidade da Supersuperfície está, antes de tudo, em sua configuração espacial. Enquanto a New Babylon apresentava-se como labirinto de metal e vidro, infinito e móvel, como ode a um espaço e tempo descontínuos, sujeitos aos desejos de indivíduos suficientemente pró-ativos para reposicionar suas pesadas peças, a Supersuperfície manifesta-se como extensão ilimitada de um plano abstrato, imaterial, reflexivo e uniforme, como os labirintos de Jorge Luis Borges (1899 – 1986), que provocam a desorientação através da repetição seriada e da excessiva transparência.

Uma jornada de A para B
 Não haverá mais necessidade de cidades ou castelos
 Não haverá mais nenhum motivo para estradas ou praças,
 Cada ponto será o igual aos demais
 (com exceção de alguns desertos ou montanhas que não podem ser
 habitáveis)
 Então, ao escolher um ponto aleatório no mapa,
 Poderemos dizer: minha casa será aqui
 Por três dias, dois meses ou dez anos (...)¹⁰⁰.

Completamente alheio a qualquer marco espacial além da rede virtualmente invisível de infraestruturas, o projeto do Superstudio reduzia a quantidade de variáveis atuantes na definição do espaço. A primeira dessas variáveis seria o fluxo de movimento de seus habitantes, que poderiam ter pleno acesso a todos os recursos da urbanização em qualquer parte do território e, portanto, poderiam escolher mover-se ou permanecer em um só lugar apenas seguindo seu desejo de encontro e convivência com outras pessoas. Dessa forma, apenas a densidade de pessoas reunidas em cada lugar diferenciaria os contextos, tornando-os mais ou menos privados; assim como somente as ações dos seus habitantes poderiam dar identidade e significado a cada ponto da superfície. Escola, parque, quarto, ginásio – todas essas noções deixariam de corresponder a construções especialmente preparadas para identificar os eventos organizados pelos habitantes da Supersuperfície.

Dessa forma, caberia ao ambiente natural ocupar um lugar decisivo na conformação dos espaços, uma vez suprimida a função da arquitetura como definição de marcos, barreiras e identidade visual. Essa é uma particularidade contradita no escopo do projeto, pois a Supersuperfície representa o grau máximo da ideia de *natura naturata* (por potencialmente implicar na completa transformação da natureza em um construto da civilização humana), e, ao mesmo tempo, está submetida aos acidentes geográficos – único acontecimento que poderia interrom-

100. Superstudio, "A journey from A to B", Fragmento do texto do filme "Vita, Supersuperfície", Superstudio, 1972.

per sua uniformidade espacial e impor-lhe diferenças e limites.

Assim como no projeto do Monumento Continuo, as representações gráficas da Supersuperfície exploram a qualidade pitoresca da paisagem como “outro” do sistema autônomo estabelecido pelo homem. O texto descritivo do projeto reafirma essa condição ao afirmar:

A configuração (tipologia) do ambiente depende apenas da porcentagem de área coberta (pela rede de infraestrutura) (...) 10% coberta: A rede é desenvolvida como uma fita esticada sobre a paisagem. 50% coberta: A rede é desenvolvida como um tabuleiro de xadrez, como quadrados de 1km x 1km, alternados com quadrados de terreno aberto. 100% coberta: A rede é transformada em um desenvolvimento Continuo, cujos limites naturais são formados por montanhas, costas marítimas, rios¹⁰¹.

Pelo papel pitoresco do ambiente natural na definição dos espaços após o emprego de uma rede infraestrutural isotrópica e invisível, a Supersuperfície aproxima-se de propostas desenvolvidas pelo Archigram Group a partir de 1968. Sobretudo desde a Instant City (1968-70), o grupo inglês consolidou uma abordagem da arquitetura baseada na ênfase no caráter eventual da definição de espacialidades, afastando-se do paradigma da arquitetura edificada e explorando a portabilidade de instrumentos de controle ambiental, potencializada pela difusão de redes de infraestruturas. No limite, uma proposição como a de Instant City poderia alcançar tal eficácia que os eventos usualmente associados à vida em grandes metrópoles poderiam se dar mesmo em paisagens nas quais todo rastro de urbanização estivesse oculto.

Essa trilha, em direção a uma paisagem tecnológica liberada de toda arquitetura e urbanismo edificado, culmina nas colagens e propostas do projeto Bottery / Locally Available World unseen Network¹⁰² (L.A.W.u.N., 1969), que destacam-se por priorizar a paisagem natural como condição definidora do espaço, através da miniaturização e mobilidade dos novos dispositivos tecnológicos. O projeto sugeria um novo tipo de jardim pitoresco, disponível para festivais, reuniões e ócio, como um enorme parque cuja infraestrutura estivesse totalmente camuflada, à maneira de um novo Éden *ad-hoc* e repleto de *gadgets* abastecidos por redes de infraestrutura invisíveis, distribuídas de forma isotrópica, fosse pelo ar, fosse por cabos subterrâneos.

101. NATALINI, “Specific Considerations”, In: The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Counterdesign as postulation (Superstudio); Press release”. Nova York: 26 de Maio de 1972.

102. Em português, algo como Redes Mundiais invisíveis Localmente.

148 a 155. Superstudio, frames do filme Vita, Supersuperfície, 1972.

156. David Greene (Archigram), Bottery/L.A.W.u.N., Park scene with mobot facilities, 1969.

Colagens como “Park Scene with Mobot Facilities” (Cena de parque com recursos Mobot¹, 1969) propagandeavam uma paisagem natural ocupada com o auxílio de equipamentos eletrônicos leves e móveis, acionados por controle remoto e responsáveis por garantir condições confortáveis ao usuário, podendo proporcionar coberturas e abrigos retráteis, aquecer ou resfriar o ambiente em um raio controlado ou mesmo entregar alimentos, bebidas e outros bens de consumo em qualquer lugar, a qualquer hora.

Refletindo o interesse pela conjunção entre o natural e o artificial e colocando o tempo como variável principal na determinação das qualidades de um espaço, essa proposta delineava um modelo alternativo de urbanidade e uma crítica ao enrijecimento e monumentalidade das cidades contemporâneas. No entanto, não chegava a explicitar uma alternativa à sociedade de consumo capitalista, imaginando mesmo que a transição para suas especulações poderia se dar pelo simples desenvolvimento e comercialização de *gadgets* eletrônicos como os *mobot* que, aos poucos, tornariam os edifícios, e os arquitetos, obsoletos.

Ainda assim, e de certa forma reformulando ideais antes enunciados pelos teóricos pitorescos ingleses do século XVIII², esse modelo espacial alternativo sugere implicações mais radicais em uma imagem como *Imagining the Invisible University* (Imaginando a Universidade Invisível, 1971). Nela se vê uma fotografia em preto e branco de um vale em cujo leito passa um rio e, acima de suas águas, três linhas horizontais que ligam suas paredes de pedra. David Greene atribui essa imagem a Sally Hodgson e apropria-se dela como suposta representação de um projeto. O enigma está em como a ideia de universidade poderia estar implicada nesta paisagem.

Aqui não há figuras sorridentes celebrando o encontro e a troca de informações e emoções como em outras das colagens do grupo, tampouco há robôs e peças móveis para comunicação. Temos apenas a consciência de que, no futuro imaginado pelo Archigram, trocas informacionais e eventos poderiam ser instalados a qualquer momento, instantaneamente, de alguma forma apoiados pelas três linhas suspensas, as quais permanecem visíveis como uma representação extremamente condensada da interferência humana sobre a paisagem natural. Nas palavras de Greene: “O que são essas linhas? São elas o resíduo de um edifício que se foi, são elas a impressão do desenrolar pelo espaço de um gradiente de temperatura, são elas os limites territoriais (como as linhas que marcam um campo de futebol) ou algum ambiente ainda

1. Mobot é uma corruptela de mobile robot (robô móvel). A série deveria incluir variáveis como o Combot (robô de comunicação) e o Skinbot (robô de abrigo/vestimenta); seria acionada por controles remotos portáteis e abastecidas por Rockplugs e Logplugs, terminais de alimentação e acesso a infraestruturas camuflados como pedras e galhos de árvores.

2. Ver ÁBALOS, 2009.

157. David Greene (Archigram), Bottery/L.A.W.u.N., Imagining the Invisible University, 1971.

a acontecer? Que informação existe dentro dessas linhas, o quão longe ela se estende para além delas e em que direção e estaria ela disponível para o meu uso?”³.

É muito provável que os membros do Superstudio conhecessem essas ou outras propostas similares do Archigram. Andrea Branzi, que nomeara seu coletivo Archizoom em referência ao grupo inglês, menciona em um artigo projeto dos ingleses chamado Features Montecarlo (1969-1971), o qual também lida com a camuflagem da arquitetura na paisagem natural. Paralelamente, Adolfo Natalini menciona como antecedentes para o projeto da Supersuperficie eventos como o acumulo de turistas em praias de veraneio como exemplo de “uma massa concentrada de pessoas “servidas” por miniserviços portáteis, mecânicos (carros, rádios, refrigeradores portáteis)”⁴ – eventos que, assim como os festivais de rock, também inspiraram os projetos do Archigram.

Novamente, esses projetos se encontram em torno de uma noção formulada por Reyner Banham. Em abril de 1965, Banham enviou aos Estados Unidos um artigo com ilustrações de François Dallegret (1937) intitulado “A home is not a House”. Nesse artigo, sobre a invasão dos domicílios pelas maquinarias do conforto e a infraestrutura que as acompanham, o crítico perguntava:

Quando sua casa contém tamanho complexo de encanamento, dutos, fios, luzes, peles, sacos de lixo, reverberadores hi-fi, antenas, conduítes, freezers, aquecedores – quando ela contém tantos serviços que seu hardware poderia ficar de pé por si só, sem qualquer assistência da casa, por que ter uma casa o sustentando? Quando o custo de todo esse aparato atinge metade do custo total (ou mais, como muitas vezes acontece), para que serve a casa senão ocultar suas vergonhas mecânicas do olhar das pessoas na calçada?⁵.

3. COOK, 1972, p. 117. É possível também comparar essas perguntas com o nono e último item do texto de Guy Debord, *Situationist Positions on Traffic*: “Os urbanistas revolucionários não se preocuparão somente com a circulação das coisas, e dos homens entre um mundo de coisas. Eles tentarão quebrar essas cadeias topológicas, experimentar os terrenos para a circulação dos homens através de uma vida autêntica” (*Internationale situationniste* n. 3, Dezembro de 1959. In: McDONOUGH, 2010, p. 143.)

4. NATALINI, “Specific Considerations”, In: *The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Counterdesign as postulation (Superstudio); Press release*”. Nova York: 26 de Maio de 1972. Alguns parágrafos adiante, ele completa: “Bidonvilles, drop-out city, acampamentos, favelas, tendopoles ou domos geodésicos são diferentes expressões de um desejo análogo de tentar controlar o ambiente pelos meios mais econômicos”.

5. BANHAM, Reyner e DALLEGRET, François (ilust). “A Home is not a House”. *Art in America*, Nova York: Abril de 1965, pp. 70-9.

A ambição de Banham, que muitas vezes transpunha os limites usuais da crítica e da historiografia, era nada menos que repropor o ideal da “máquina de morar” de Le Corbusier, a partir da inversão hierárquica entre seus componentes construídos e seus equipamentos domésticos. Naquele momento, o autor acreditava que o maior obstáculo para a aceitação da “outra” casa subjacente aos lares norte-americanos estava na falta de familiaridade dos arquitetos e acadêmicos com os novos elementos do habitat e na desconfiança nutrida pelos mesmos em relação à invasão mecânica e à possível transformação de sua profissão.

Caso essa transformação fosse aceita, ela não se restringiria à metodologia dos projetos de habitação, mas daria origem a uma nova relação do homem com o ambiente, cuja origem estaria no modo de vida americano e sua idealização da paisagem natural. A um só tempo integrado e distante, esse ideal estaria atrelado a uma domesticação do território, na qual “se a suja natureza pudesse ser mantida sob certo grau de controle (com sexo, mas sem streptococcus) por outras vias, os Estados Unidos dispensariam de bom grado tanto a arquitetura como os edifícios”⁶.

Ora, especula Banham, se tal qualidade de interação com o espaço natural fosse expandida para a escala das cidades, o resultado dificilmente se pareceria com o modelo tradicional das cidades europeias reproduzidas na América antes mesmo de sua industrialização, e mais provavelmente estabeleceria um modelo pouco denso, mais leve, flexível e móvel, um tanto rural e, não obstante, com pleno conforto ambiental regulado de forma *ad hoc*.

Essa hipótese é reforçada ainda pela alusão a uma origem ainda mais essencial, apresentada por Banham com uma pequena fábula:

O Homem partiu de duas modalidades básicas de controle ambiental: uma fugindo do problema e se escondendo sob uma rocha, árvore, tenda ou telhado (isso acabou levando à arquitetura que conhecemos) e outra intervindo realmente na meteorologia local, normalmente por meio de uma fogueira, a qual, numa forma mais sofisticada, poderia levar ao tipo de situação que estamos discutindo aqui. Diferentemente do espaço habitável preso com nossos antepassados sob uma rocha ou um telhado, o espaço em torno de uma fogueira tem muitas qualidades únicas às quais a arquitetura não pode igualar, sobretudo, sua liberdade

6. Idem.

e variabilidade⁷.

O ideal de uma arquitetura *soft*, tal como descrita por Banham, verdadeiramente aproxima alguns projetos do Archigram com a Supersuperfície do Superstudio. Não obstante, o crítico inglês dá um grande salto ao conectar os equipamentos móveis apreciados pela cultura norte-americana e o mito primitivista de nômades reunidos ao redor de uma fogueira. Esse hiato corresponde à diferença irreconciliável entre o modelo de indivíduo de que partem o grupo inglês o coletivo italiano e, por outro lado, a Internacional Situacionista.

Apesar das óbvias coincidências, há uma incongruência entre o *homo ludens* visualizado por Constant – sujeito de suas pulsões e desejos, capaz de dar vazão tanto a esforços criativos quanto a emoções perigosas – e o super-homem das colagens do Archigram – protagonista de uma sociedade em rede e movida por desejos de consumo e afirmação identitária. Tal hiato se repete também em relação ao homem que habita as colagens do Superstudio, figura quase mítica, completamente entregue, num mundo sem desafios concretos, a operações mentais como a filosofia, a religião e o amor.

Vamos ficar em silêncio para ouvir nossos corpos. Vamos ouvir o som do sangue em nossos ouvidos, o leve ranger de nossa mandíbula e dentes. Vamos examinar as texturas de nossa pele, os padrões formados com pelos em nosso corpo e cabeça. Vamos ouvir nosso coração e nossa respiração. Vamos nos ver vivendo. Faremos acrobacias musculares complicadas. Faremos acrobacias mentais complicadas. A mente se abrirá a si mesma, para ler sua própria história. Vamos realizar incríveis operações mentais. Talvez possamos transmitir pensamentos e imagens. E um dia, nossas mentes estarão se comunicando com todo o mundo. O que chamamos de filosofia será a atividade normal de nossa mente. E será ao mesmo tempo filosofia, religião, amor, política e ciência. Talvez percamos os nomes dessas disciplinas, mas não será uma grande perda, pois tudo estará presente em essência na nossa mente. Poderemos criar e transmitir visões e imagens. Talvez até mover objetos com nossa mente. Vamos brincar com jogos incríveis. Jogos de habilidade e amor. (...) A vida será a única arte ambiental⁸.

7. Ibidem.

8. Fragmento do texto do filme "Vita, Supersuperfície", Superstudio, 1972.

158. Superstudio, frame do filme Vita, Supersuperficie, 1972.

159. Michelangelo Antonioni, frame do filme Zabriskie Point, 1970.

As idiossincrasias da Supersuperfície guardam o conteúdo crítico do projeto justamente no cerne da transcendência sugerida por sua imaterialidade, como um cavalo de Tróia. Em uma passagem de seu filme, após deixar claro que a Supersuperfície livraria o homem da necessidade da propriedade privada e do sedentarismo, a narração comenta a história de uma dona de casa apegada a seus objetos: “A Sra. Jones não quer viver sem seu aspirador de pó, ferro elétrico, máquina de lavar e geladeira, livros, bijuterias, bonecas e roupas. Ela pode levar o que quiser ou equipar uma ilha para ela com todas suas coisas. O único problema é que o mar retrocedeu ao redor dela, e a ilha está sozinha no nada, sem garrafas com mensagens”. O que é esse mar que retrocede em torno do apego à propriedade e, principalmente, da mercadoria? Ou melhor, por que elaborar todo o modelo da Supersuperfície, senão para isolar o hábito da Sra. Jones?

Como mencionado acima, após os acontecimentos de 1968, a vida política europeia enfrentou um massivo retorno à ordem, com o rearranjo das instituições modernizadas de forma a atender parte das reivindicações de estudantes e operários sem, contudo, alterar significativamente sua estrutura de poder. Mais que tudo, ficou patente a vitória da mercadoria e do consumo como motores das classes sociais que poderiam contestar a ideologia hegemônica do capitalismo ocidental. O espetáculo, as férias e o acúmulo de bens de consumo, que já haviam sido diagnosticados tanto pelos situacionistas como por Godard (1930), em “Duas ou três coisas que sei dela” (1967), como pedra de sustentação da nova economia liberal do pós-guerra, mantiveram inabalados seu status, para o qual não se oferecia nenhuma alternativa.

A Supersuperfície, então, concentra suas projeções menos na superação do trabalho, como na New Babylon, ou da cidade, como nos projetos do Archigram, e mais na redução e isolamento da forma mercadoria. A hipótese possui também um parentesco em outra produção pós-68. “Zabriskie Point” (1970), primeiro filme de Michelangelo Antonioni realizado nos Estados Unidos, retrata uma juventude que procura engajar-se política ou criticamente, mas fica à deriva entre organizações e manifestações políticas vagas – em relação às quais nem mesmo os participantes têm muita convicção – e uma liberação sexual que parece, antes de efetivamente liberadora, desprovida de autenticidade e prazer. Sem meta, os protagonistas do filme percorrem um território totalmente assinalado por sinais da mercadoria, onde mesmo o deserto está a venda e aparece pontuado por outdoors de grandes empresas. Diante desse quadro, o cineasta abre mão de atribuir qualquer projeto à nova geração, que permanece insatisfeita, mas impotente. E, então, sua vitória passa a depender de um fator exógeno, algum *deus ex machina*. A sequência final do filme resolve à sua maneira o impasse de seus protagonistas através da espeta-

cular explosão, pouco motivada no campo da diegese, da casa luxuosa instalada no deserto pelo incorporador que pretende transformá-lo em um condomínio de luxo.

DEMONSTRAÇÃO POR ABSURDO: REPETIÇÃO COMO UTOPIA NEGATIVA

Durante uma conferência em Middelburg, realizada em 2004 por ocasião das exposições dos trabalhos do Superstudio, os membros do grupo foram convidados a revisitar o seu período de atuação, fosse através de relatos e ensaios, fosse participando diretamente no debate realizado junto a pesquisadores e críticos de arquitetura. Em todas essas plataformas, enfatizaram o fato de que o grupo não estava engajado na defesa de um futuro utópico, ao contrário de Constant, por exemplo. Para eles, o que mantinha o grupo coeso era seu interesse pela ideia de “utopia negativa”, redução por absurdo⁹ das tendências da arquitetura na era do capitalismo avançado.

Confrontados com a recorrência das leituras contrárias, de diversos intérpretes que enxergaram conteúdos visionários nos projetos do grupo, propunham a hipótese de que o público estava disposto a atribuir positividade àqueles desenhos porque eles eram, simplesmente, bonitos e vibrantes demais. Outra explicação teria sido dizer que todos que estivessem demasiado integrados ao sistema iriam acabar por se identificar com os projetos sem perceber sua ironia – como haviam feito no epílogo das cidades ideais.

É verdade que desde o momento primeiro de publicação de seus projetos, o Superstudio sempre foi claro acerca de seu caráter ficcional e especulativo. Na apresentação do microevento comissionado pelo MoMA, por exemplo, Natalini enfatizava:

Esse não é um modelo tridimensional de uma realidade à qual pode ser dada forma concreta por uma simples transposição de escala, mas a visualização de uma atitude crítica em direção a (ou em expectativa por) uma atividade projetual entendida como especulação filosófica, como acesso a um conhecimento, como existência crítica¹⁰.

Como visto no primeiro Capítulo desta dissertação, no entanto, esse aviso não invalida

9. Ver capítulo 1 desta dissertação.

10. NATALINI, “Specific Considerations”, In: The Museum of Modern Art. “Italy: The New Domestic Landscape; Counterdesign as postulation (Superstudio); Press release”. Nova York: 26 de Maio de 1972.

o que há de utópico no processo de concepção de modelos espaciais associados a modelos sociais que respondem direta e criticamente às contradições de seu tempo – independentemente de seu teor positivo ou negativo. O que as ressalvas de Natalini e seus colegas fazem é estabelecer uma camada de autorreferência sobre o conteúdo utópico de seus projetos, criando uma espécie de “metautopia.

Ainda assim, uma última referência deve propiciar uma nova chave de leitura à Supersuperfície, revelando como as imagens que a representam revelam uma profunda autocrítica, a qual emerge do próprio recurso de representação gráfica do projeto.

O ponto de partida para essa análise consiste na aplicação da padronagem gráfica dos histogramas sobre o território. Apesar de extremamente coerente com a trajetória do Superstudio, essa decisão de projeto não deve ser naturalizada, sob risco de perder sua especificidade. Não se trata, na verdade, de um recurso comum, posto que nenhum dos projetos que foram aqui comparados com a Supersuperfície emprega um recurso similar. Tampouco, trata-se de um desdobramento puramente lógico da referência às infraestruturas isotrópicas da Supersuperfície – afinal, quanto mais avançadas as tecnologias, menos elas dependem de grelhas regulares para distribuírem-se homogeneamente pelo território.

O que parece realmente estar em jogo na escolha do Superstudio é a referência à grelha ortogonal como elemento básico da geometria e recurso fundamental para a perspectiva geométrica. Como na referência à cúpula de Brunelleschi, talvez exista na alusão a esse recurso uma aproximação à sintaxe do projeto humanista europeu.

Sabe-se que a retomada da perspectiva no Renascimento possui especial relevância na história da estética, tanto por seus resultados objetivos, quanto por seus significados simbólicos. Primeiro, a perspectiva legitima a arquitetura como “trabalho mental”, pois é o dispositivo de notação que tornou possível ao arquitetos ganharem um grau inédito de autonomia do canteiro de obras, podendo antecipar em suas pranchetas os problemas de cálculo que seriam enfrentados e predeterminar com precisão cada dimensão e angulação de todas as partes que seriam necessárias para a construção. Depois, a perspectiva determina uma medida antropomórfica ideal como parâmetro para a medição do espaço, pois define um ponto de vista único abstratamente padronizado na suposta altura do olhar de um homem, o qual é capaz de dominar matematicamente as particularidades da percepção de seu entorno.

Quando o Superstudio apropria-se dessa malha ortogonal perspectivada e assume-a como mote gráfico de sua representação, ele vincula-se aos papéis simbólicos e técnicos do olhar perspectival e faz deles um tema para o seu projeto. A Supersuperfície é projetada como manifestação última do trabalho arquitetônico como operação mental e, também, representa uma situação limite de tensão entre a variedade das formas da natureza e a capacidade de cálculo do homem.

O potencial simbólico da grelha ortogonal, no entanto, não se restringe a suas aplicações pelo dispositivo perspectivístico. Desde o princípio do século XX, sua estrutura foi tomada como ícone pelas empreitadas dedicadas a liberar a práxis artística do campo da mimese e, então, passou por uma série de disputas acerca de seu significado. No final dos anos 1970, observando a presença recorrente dessa forma na arte americana desde meados dos anos 1950, a crítica Rosalind Krauss (1941) escreveu em um ensaio sobre o tema:

No sentido espacial, a grelha afirma a autonomia do campo da arte. Achatado, geometrizado, ordenado, ele é antinatural, antimimético, antireal. É com o que a arte se parece quando vira suas costas para a natureza. No achatamento que resulta de suas coordenadas, o grid é o modo de afastar as questões do real e substituí-las pelo resultado lateral não da imitação, mas do decreto estético. Até o ponto em que a sua ordem é aquela da pura relação, a grelha é uma forma de abolir as demandas dos objetos naturais e produzir uma ordem específica a si mesma; as relações no campo estético são mostradas pela grelha como algo de um mundo a parte e, em relação aos objetos naturais, tanto anterior quanto final. (...) O poder mítico da grelha está nela nos fazer pensar que estamos lidando com materialismo (ou por vezes ciência e lógica) enquanto nos abastece com uma liberação na crença (ou ilusão, ou ficção).¹¹

Para Krauss, a grelha da arte moderna é muito diversa daquela da perspectiva do Renascimento, pois funciona como um plano de equivalência perfeita, que transfere proporções e medidas diretamente para o plano antes ocupado pela janela da representação. Trata-se do mais simples princípio da concepção científica do espaço e, no entanto, como o próprio Superstudio afirma repetidas vezes, de uma forma repleta de significados místicos.

Assim, a Supersuperfície pressupõe a materialização do princípio cartesiano de equiva-

lência entre todos os pontos do espaço, ao mesmo tempo em que pleiteia a transformação da totalidade do mundo em um território carregado de propriedades rituais. Esse projeto posiciona-se, portanto, no limiar entre uma ciência absoluta e um novo misticismo da modernidade.

Para avaliar a Supersuperfície, é preciso que se tenha em conta o aspecto místico de sua simbologia, o qual não pode ser expurgado simplesmente através da ênfase na precisão técnica do modelo ortogonal. Existe, entretanto, uma tendência no discurso crítico por privilegiar a narrativa humanista da arte e da arquitetura, o que leva à valorização da associação entre a grelha ortogonal e a elevação da razão abstrata como parâmetro do pensamento criativo. Essa tendência mostra-se particularmente presente nas leituras dedicadas à obra de Sol LeWitt (1928 – 2007), artista norte-americano que fez da grelha ortogonal e seus desdobramentos a matriz de grande parte de sua obra.

Com esse viés, a obra de LeWitt foi muitas vezes entendida como demonstração aplicada do idealismo, representação rigorosa dos processos mentais e das ideias abstratas. Rosalind Krauss, também no final da década de 1970, publicou outro artigo que pode ser lido como correlato ao mencionado acima, no qual demonstra o anacronismo e a imprecisão de tais leituras¹².

Para a autora, a obra de LeWitt reflete não apenas as possibilidades da lógica, mas também os seus limites. Os sistemas generativos que estruturam suas peças e refletem-se na organização rigorosamente ortogonal da apresentação de seus trabalhos não são, apesar das aparências, equivalentes ao cálculo algébrico. Enquanto a matemática opera produzindo atalhos para o pensamento lógico – permitindo que quantidades sejam descobertas sem que se contem as unidades uma por uma ou que incógnitas sejam inferidas onde supõe-se não haver suficientes informações para determiná-las –, os processos de LeWitt recusam esses atalhos, preferindo esgotar exaustivamente todas as possibilidades de cada linha de pensamento.

Entre as fórmulas que dispararam a produção de suas obras e sua efetiva realização, LeWitt empreende processos compulsivos e exaustivos, mesmo quando os dois ou três primeiros termos de uma série já seriam suficientes para indicar o seu desdobramento. Dessa forma, a disposição em grelha e a elaboração seriada dos elementos não correspondem à precisão das ideias, mais ao automatismo de sua elaboração.

“A ideia torna-se a Máquina que faz a arte”, dizia LeWitt, mas isso não garante que essa

12. KRAUSS, Rosalind. “LeWitt in Progress”. October 6, Outono de 1978. In: KRAUSS, 1986, pp. 244-258.

máquina funcionará como um elegante teorema matemático. Ao contrário, Krauss a associa ao modelo narrativo de Samuel Beckett (1906 – 1989), em que a ausência de finalidades objetivas não impede a narrativa de obedecer a cada impulso obsessivo dos personagens, criando fluxos discursivos que, sem avançar, continuam produzindo novas falas – como engrenagens de uma máquina girando em falso.

Em peças como “Esperando Godot” (1948) e romances como “Companhia” (1980), Beckett explicita a circularidade das expectativas sociais, retroalimentadas continuamente mas inelutavelmente destinadas à frustração. O girar em falso dessas expectativas reflete-se no compasso de rotinas de movimento repetitivas e obsessivas, encadeando tudo aquilo que insuficientemente preenche o silêncio das longas esperas. Há consequências, tanto para os personagens quanto para o público, já que estar junto da expectativa e da destemperança é também uma condição de revisão de crenças nas ficções cotidianas que nos mantém obedientes às regras morais de nosso tempo.

Na obra de LeWitt essa falta de objetivo manifesta-se pelo princípio completamente arbitrário de seus projetos e pelo ruído perceptual que suas peças provocam no público. Ao invés de produzirem discursos inteligíveis, suas instalações e desenhos constantemente produzem um efeito de balbucio intraduzível. Nas palavras de Krauss e de Robert Smithson (1938 – 1973):

O balbucio de um desdobramento serial de LeWitt não tem nada da economia da linguagem matemática. Ele tem a loquacidade da fala das crianças ou dos muito velhos, em sua recusa a resumir e utilizar um único exemplo que possa implicar o todo, é como aqueles relatos febris de eventos compostos por uma sequência de detalhes quase idênticos, conectado por “e”¹³.

LeWitt está preocupado com “conceitos” irritantes de paradoxo. Tudo que LeWitt pensa, escreve ou já fez é inconsistente e contraditório. A “ideia original” de sua arte se perde em uma confusão de desenhos, representações e outras ideias. Nada está onde parece estar. Seus conceitos são prisões esvaziadas de razão¹⁴.

13. Op. Cit. p. 253.

14. SMITHSON, Robert. “A Museum of Language in the Vicinity of Art”, 1968. Apud: Op. Cit. p. 255.

São considerações que não necessariamente implicam em desprestígio à produção de LeWitt, mas que mudam sua chave de leitura e a colocam na companhia de um modelo narrativo que, ao invés de homenagear os frutos da razão ocidental, revelam sua falta de propósito. Krauss conclui o seu ensaio inserindo-o no horizonte de uma geração profundamente desencantada com as promessas do racionalismo e, mais ainda, do desenvolvimentismo.

“Para a geração de LeWitt uma falsa e devota racionalidade era vista uniformemente como uma inimiga da arte. Judd falou de sua própria modalidade de ordem como sendo “apenas uma coisa depois da outra”. Morris e Smithson falaram do prazer da destruição. Para essa geração o modo de expressão tornou-se o olhar fixo e sem emoções (deadpan), o discurso repetitivo sem modulações. Ou então, os correlatos para esse modos eram inventados no mundo-objetual da escultura. Foi uma década extraordinária em que os objetos proliferaram em uma cadeia obsessiva aparentemente infinita, cada um respondendo ao outro – uma cadeia em que tudo ligava-se a tudo mais, mas nada era referencial.

Adentrar nos sistemas desse trabalho, seja de LeWitt ou de Judd ou de Morris, é precisamente entrar em um mundo sem centro, um mundo em que substituições e transposições não possuíam legitimações por um sujeito transcendental ou por revelações”.

É interessante conceber a obra do Superstudio em relação a esse panorama. Entre os últimos anos da década de 1960 e os primeiros da década de 1970, quando o grupo italiano publicava constantemente nas revistas *Domus* e *Casabella*, ambas as revistas mantinham seções elaboradas por críticos de arte contemporânea, em especial pelo francês Pierre Restany, e pelos italianos Germano Celant (1940) e Achille Benito Oliva (1939). Enquanto Restany focava-se na neovanguarda europeia, os dois últimos publicavam quase todos os meses artigos ou entrevistas sobre os grandes nomes da arte contemporânea norte-americana, como Robert Morris (1931), Robert Smithson, Carl Andre (1935), Richard Long (1945) e, claro Sol LeWitt.

Muitas vezes os artigos e projetos do Superstudio eram publicados em páginas adjacentes aos materiais referentes a esses artistas, o que no mínimo garante conhecimento dos italianos acerca da geração circunscrita por Krauss. Além disso, a relação formal dos histogramas com a obra de LeWitt é tão direta que quase torna-se improdutiva – já que em última instância as

161. Sol LeWitt, Variations of Incomplete Open Cubes, 1974.
 162. Superstudio, Histogramme, 1969.

instalações de modelos preparados pelo grupo italiano ficam aquém da lógica serial das montagens do artista. No entanto, no caso da Supersuperfície, existe uma conexão mais instigante: a grelha ortogonal da cidade de Nova York.

Foi demonstrado acima o esforço de Emilio Ambasz em aproximar as proposições dos ambientes comissionados para a mostra “Italy: The New Domestic Landscape” ao contexto da urbanização de Manhattan. Essa proposta foi incorporada pelo Superstudio que infere a forma da grelha infraestrutural a partir do padrão da urbanização de Nova York. De forma correlata, o artista Dan Graham (1942) avaliou em uma entrevista que o modelo subliminar para a seriação da arte minimalista – na qual pode-se incluir, com algumas ressalvas, a obra de Sol LeWitt – teria sido o grid da estrutura urbana de Nova York.

Embora essas sejam informações circunstanciais, que não comprovam uma conexão direta, elas lançam luz sobre o modelo de urbanização de Nova York como lógica generativa a ser obsessivamente repetida e extrapolada até o absurdo. Da segunda metade da década de 1960 até o princípio da década de 1970, período da construção das Torres Gêmeas do World Trade Center, a ilha de Manhattan passou por um processo de modernização intensivo, dedicado à reafirmação da cidade como ponta econômica e simbólica do capitalismo avançado. A abertura das torres em 1972 com uma enorme quantidade de andares vazios por falta de demanda representa o modo como a urbanização da cidade havia assumido uma velocidade de crescimento que em nada correspondia às necessidades concretas de seus habitantes. Naquele momento, dinâmicas de especulação imobiliária, construções visando demonstrar poderio econômico e programas de expulsão de minorias e trabalhadores industriais convergiam para tornar a cidade a imagem do capital financeiro. Todo esse processo era então facilitado pela grelha isotrópica de infraestrutura e pela indiferença do traçado urbano à alternância do conteúdo de seus quarteirões.

Enquanto a utopia situacionista refletia a imagem da cidade tradicional europeia em processo de modernização, a Supersuperfície multiplicava um modelo de urbanização no qual, parafraseando a máxima de Sol LeWitt, “a especulação torna-se a Máquina que faz a cidade”. Daí o balbúcio da repetição sem objetivo ou possibilidade de conclusão.

163, Superstudio, Monumento Continuo (Manhattan), 1970.

Considerações finais

“Existem duas condições para que um movimento seja chamado de movimento de vanguarda. Primeiro, ele precisa encontrar-se isolado e sem nenhum apoio direto pelos poderes estabelecidos, abandonado a uma luta aparentemente impossível e sem sentido. Eu acredito que todos concordarão que nosso movimento satisfaz completamente essa condição”
Asger Jorn, 1957

Através da presente pesquisa, foi possível analisar as especificidades do pensamento utópico como parte da cultura arquitetônica do pós-guerra europeu. Para isso, foram combinadas duas atitudes de pesquisa e análise. A primeira, condensada na Introdução e no Capítulo 1 desta dissertação, procurou circundar a abrangência da ideia de utopia em torno de um conjunto de variáveis e parâmetros operacionais para o debate da arquitetura contemporânea.

A sequência de referências levantadas ofereceu uma ampla gama de noções que mostraram-se ora demasiado restritivas, ora excessivamente generalistas para esse objetivo. O exemplo de Françoise Choay permitiu esclarecer a necessidade de tratar a utopia como um dispositivo contextualizado historicamente. Ao invés de aplicar-se aos projetos do pós-guerra europeu como uma escala definida ontologicamente, ela precisaria ser identificada como um objeto histórico sujeito a inflexões semânticas e funcionais rastreáveis através de um estudo genealógico de seus usos.

Sete teses acerca da utopia formuladas por Sanchez-Vasquez serviram como guia para o Capítulo 1, que objetivou justamente compreender a noção da utopia a partir de sua funcionalidade. Suficientemente amplas para tal apropriação, essas teses possuem uma gradação que caminha desde o entendimento mais consagrado da utopia até sua problemática permeabilidade com o conceito de ideologia, passando por sua operacionalidade como crítica do tempo presente e por sua vinculação com o desejo de transformação concreta da realidade.

Uma vez que essas teses foram comparadas com colaborações de uma gama de autores e, também, contrapostas a obras e projetos amplamente reconhecidos como utópicos, foi

possível perceber que sua gradação é, em alguma medida, análoga à genealogia da noção da utopia desde seu advento no livro homônimo de Thomas More. Ou seja, a progressiva complexidade da utopia reflete o acúmulo de apropriações e desvios a que o termo foi submetido ao longo dos últimos seis séculos.

Assim, o desenvolvimento do Capítulo 1 permite observar que a presença da ideia de utopia no contexto do pós-guerra carrega consigo uma série de inflexões, que fazem com que atributos que são certamente pertinentes para a literatura de gênero utópico do Renascimento possam muito bem estar ausentes de obras ou projetos que repitam nos anos 1960 todos os recursos literários utilizados por More na descrição de Amaurota. Em contrapartida, iniciativas formalmente distintas de qualquer utopia precedente poderiam ser capazes de responder criticamente aos impasses acumulados no emprego desse gênero e, então, recuperar sua funcionalidade.

A passagem entre o primeiro e o segundo capítulo desta dissertação procurou explicitar os bloqueios excepcionalmente rígidos impostos ao pensamento utópico nos anos que se seguiram à Segunda Guerra, por conta de uma soma de fatores na qual tanto a crítica cultural quanto as iniciativas do mercado eram responsáveis por recobrir a noção de utopia com um estigma de ingenuidade e inconsequência. Nesse contexto, qualquer análise do conteúdo utópico da arquitetura deveria ser feita a despeito de uma série de tentativas dos próprios objetos de esquivarem-se desse estigma.

Neste ponto, entra em cena a segunda atitude desta pesquisa, condensada pelos Capítulos 2 e 3. Trata-se da análise crítica dos projetos New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73). No caso da New Babylon, optou-se por uma aproximação através das trajetórias intelectuais dos membros da Internacional Situacionista, complementada por um levantamento de experiências-modelo que circundam o advento do projeto em estudo. Essa escolha garantiu a caracterização do projeto como articulação de um repertório coletivo e de notável complexidade. Garantiu também a contextualização da New Babylon em um projeto político abrangente e claramente tributário às experiências das vanguardas da primeira metade do século XX.

Essas peculiaridades do projeto garantiram a sua aproximação com a noção da utopia por outro roteiro que não a afinidade formal com projetos utópicos anteriores. O programa situacionista possui uma série de princípios éticos e estéticos que foram pontuados ao longo de

todo o segundo capítulo, de forma não-linear, procurando respeitar as divergências internas do grupo e a multiplicidade de referências por ele amalhada. Dentre esses princípios, destacou-se a crítica radical ao modelo de urbanização do capitalismo avançado, que se volta às transformações urbanas em curso no período do pós-guerra.

O encontro dessa crítica radical com as premissas de revolução social catalisadas pelo grupo foi compreendido como uma via de acesso ao pensamento utópico no pós-guerra. Este, quando analisado à luz dos elementos constitutivos do projeto da New Babylon, revelou um projeto utópico que contradiz uma série de características associadas ao espaço utópico desde o livro de More. As representações da New Babylon realizadas por Constant sugerem uma espacialidade que contradiz esse antecedente em uma série de pontos: 1. Refuta a harmonia perfeita da relação entre cidade e sociedade, apostando no movimento contínuo como paradigma urbano; 2. Refuta a harmonia perfeita da “divisão justa” do trabalho e dos bens, condicionando sua existência a um estado de super-abundância suficiente para tornar a noção de trabalho obsoleta; 3. Despreza as noções paradisíacas de felicidade e realização do homem, insistindo na pulsão criativa espontânea de cada indivíduo como único valor absoluto; 4. Subverte os princípios da estabilidade e da legibilidade como paradigmas da arquitetura, buscando modelos de desorientação e impermanência espacial; 5. Suprime qualquer figura de autoridade intelectual responsável por “resolver” a equação da vida coletiva; identificando a massa desorganizada e desempregada como protótipo para a sociedade futura.

Diante de tantos elementos refratários às balizas da prática arquitetônica, a análise desse projeto conduziu a pesquisa a um questionamento acerca da própria arquitetura como campo gerador do espaço. Questionamento esse que foi tomado como ponto de partida do terceiro e último capítulo desta dissertação. Seguindo o rastro de um pensamento utópico cujo modelo espacial procura superar a noção de projeto arquitetônico, foram discutidas as iniciativas da Internacional Situacionista posteriores ao afastamento de Constant e, com ele, da New Babylon. Na sequência, foi abordada a produção do Superstudio, desde sua formação até a elaboração de Gli Atti Fondamentalli, de onde foi destacado o projeto da Supersuperfície – que dá nome a esta dissertação.

Alguns exemplos da prática situacionista foram pinçados e discutidos desde os parâmetros já identificados na análise da New Babylon. Dessa forma, foi possível discutir o conteúdo utópico daquele projeto em ações que, seja como teoria ou como prática, poderiam ser tomadas como respostas imediatas às contradições do tempo presente. Assim, desvestidas da formatação

do projeto arquitetônico, elas deixam à vista os impasses centrais para a utopia situacionista, os quais extravasam sua abordagem agonística do espaço arquitetônico.

O tempo – que nos debates sobre a utopia, costuma ser compreendido como um “tempo fora do tempo”, ou seja, um estado pós-revolucionário no qual não houvesse mais possibilidade de mudanças estruturais – é entendido como um estado contínuo de exceção e convulsão. Paralelamente, a prática artística – que, na tradição marxista, é lida como algo que deve ser superado e diluído na práxis vital – é tomada como modelo a ser generalizado para a totalidade da sociedade. Ao invés de diluir a arte no cotidiano burguês e assim alcançar um estado de harmonia social, o que se almeja é superar esse cotidiano e diluí-lo na prática artística.

Em seguida, a trajetória do Superstudio recebeu tratamento diferente do dedicado à New Babylon. Os projetos do grupo italiano foram já discutidos a partir das noções heterodoxas de espaço, tempo e arte identificadas junto à Internacional Situacionista. Contrapostas a projetos como os Histogramas, o Monumento Continuo e a Supersuperfície, essas noções encontraram pontos de afinação com a abordagem do Superstudio dos problemas da monumentalidade e da aceleração dos processos de urbanização.

Dentre as diferenças ideológicas e processuais entre os dois grupos, destacaram-se as mudanças contextuais decorrentes da passagem dos acontecimentos de maio de 1968 e o recurso da redução por absurdo, incorporado pelo grupo ao método de projeto arquitetônico. Esses dois fatores, usualmente associados ao estigma da ironia e do cinismo, deram oportunidade para que a dissertação voltasse a refletir sobre o contexto ao qual responde o pensamento utópico dessa época.

A cidade enfrentada pelo Superstudio, no entanto, já não correspondia à cidade apropriada pela Internacional Situacionista. Na imagem refletida da Supersuperfície começam a aparecer os traços da cidade contemporânea, cuja perversidade reside, justamente, em transformar em palavras de ordem as divisas que foram escolhidas no pós-guerra como ferramentas de contestação: evento, situação, mobilidade, flexibilidade e espontaneidade.

É importante salientar que este último ponto é introduzido na seção final do Capítulo 3, como uma conclusão que deve provocar novas investigações. Trata-se de um dos vários assuntos mobilizados pela pesquisa que mereceriam aprofundamento em pesquisas subsequentes. Outros temas que merecem aprofundamento incluem: os dois projetos que foram inicialmente pesquisados e tiveram que ser reduzidos a passagens breves durante a dissertação (Instant City do Ar-

chigram Group e a No-Stop City do Archizoom); a geração de arquitetos que tomaram o projeto como prática reflexiva, não necessariamente em relação à ideia de utopia; a pesquisa sobre práticas em alguma medida correlatas realizadas no Brasil ou na América Latina; a prospecção de iniciativas contemporâneas que de alguma forma respondam aos projetos aqui estudados, os quais tornaram-se também um repertório a ser criticado e desdobrado por novas iniciativas.

Essa última hipótese fez parte do escopo desta pesquisa, que pretendia descrever e analisar a apresentação de projetos de Constant, Archigram, Superstudio e Archizoom no contexto da 29a Bienal de São Paulo (2010). Na ocasião, trabalhei como assistente curatorial, e pude participar do processo de seleção de obras e interlocução com os detentores dos respectivos arquivos onde estão guardados os materiais produzidos por esses grupos. Assim, foi possível aprofundar a relação com os objetos de estudo e refletir sobre eles na condição de observação compartilhada com o público da Bienal. Mais importante, houve oportunidade de estabelecer vizinhanças com trabalhos contemporâneos com os quais pudessem dialogar, direta ou indiretamente. Um ensaio preliminar sobre esse assunto, incorporando análises de obras de Jean-Luc Godard, Graziela Kunsch, Julie Alt e Martin Beck, foi elaborado para a etapa de qualificação desta pesquisa, porém precisou ser editado devido à extensão da dissertação final.

Essas lacunas revelam a condição natural de uma pesquisa que não esgota os interesses no seu objeto. Ainda assim, espera-se que ela possa colaborar para o adensamento de um campo de debates que, no contexto brasileiro, revela-se ainda embrionário. Deve ser destacada a quantidade e qualidade de fontes bibliográficas consultadas que foram publicadas nos últimos cinco anos – quase todas em inglês. Provavelmente, um estudo superficial seria suficiente para identificar possíveis interesses compartilhados entre a crítica da arquitetura brasileira e os objetos de estudo aqui abordados – basta pensar nos escritos de Mário Pedrosa sobre o conteúdo utópico de Brasília, na produção ainda pouco divulgada de Sérgio Bernardes, nos projetos de Milton Machado, nas conexões entre os arquitetos brasileiros e a formação do repertório da arquitetura internacional no pós-guerra, para citar alguns exemplos naturais.

Por fim, é importante sublinhar o que há de urgente em reencontrar a funcionalidade da utopia, sobretudo em contextos que, como os dias atuais, coíbem de forma velada o seu exercício. A principal motivação desta pesquisa foi a possibilidade de colaborar para a reabilitação crítica dessa noção, que, afinal, consiste em um lugar de onde se pode observar criticamente o tempo presente. Espera-se que os exemplos dos projetos da New Babylon e da Supersuperfície possam oferecer novos acessos a esse lugar.

Referências Bibliográficas

- ÁBALOS, Iñaki (ed.). "Naturaleza y Artificio; el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisagismo contemporáneos". Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- ALAIN-BOIS, Yves, KRAUSS, Rosalind. "Formless: A User's Guide". Harvard: Zone Books, 2000
- AMBASZ, Emilio. "Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design". New York: Museum of Modern Art, 1972.
- ARANTES, Otilia. "O Lugar da Arquitetura Depois dos Modernos". São Paulo: Edusp, 1993.
- ARENDT, Hannah. "Eichmann em Jerusalém; Um relato sobre a banalidade do mal". Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Editora Schwarcz, 2007. Original de 1963.
- AURELI, Pier Vitorio. "The Possibility of an Absolute Architecture". Cambridge: MIT Press, 2011.
- _____. "The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism" Princeton Architectural Press; 1 edition (July 4, 2008).
- BANHAM, Reyner. "The Architecture of the Well-Tempered Environment" Londres: The Architectural Press, 1969.
- _____. "The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?" London: The Architectural Press. 1966.
- _____. "Megastructures: Urban Futures of Recent Past". London: Thames and Hudson, 1976.
- _____. "Teoria e estética na primeira Era da Máquina". 2003.
- _____. "Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies". Berkeley: University of California Press, 2009.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho. "Team 10 : arquitetura crítica". São Paulo: Annablume, 2002.
- BATAILLE, Georges. STOEKL, Allan (ed. e trad.). "Visions of Excess; Selected Writtings, 1927-1939". Minneapolis: University of Minnesota, 1985.
- BARTHES, Roland. "Plastic". In: "Mythologies". NewYork: The Noonday Press, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. KENDALL, Stuart (trad.). "Utopia Deferred: Writtings for Utopie (1967 – 1978)". New York: Semiotext(e). 2006.
- BAUMEISTER, Ruth (ed.). "Fraternité Avant Tout; Asger Jorn's writting on art and architecture". Rotterdam: 010 Publishers, 2011.

BELL, Daniel. "Advento da sociedade pós-industrial: uma tentativa de previsão social". São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. "The cultural contradictions of capitalism". New York : Basic Books, c. 1978.

BELTING, Hans. "O Fim da História da arte". São Paulo: Cosac e Naif: sp, 2006 (1995).

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1).

BRANZI, Andrea. "No-Stop City: Archizoom Associati". Orléans: Editions HYX, 2006.

_____. "Weak and Diffuse Modernity: The world of projects at the beginning of the 21st Century". Milano: Skira, 2006.

BRETON, Philippe. "A utopia da comunicação". Lisboa; Instituto Piaget, 1992 – cap. 7 CASTO-RIADIS, Cornelius. "A Instituição Imaginária da Sociedade". Rio De Janeiro: Paz e Terra, 1986.

BOERSMA, Linda. "Constant" (entrevista com Constant Nieuwenhuis) in: Bomb Magazine 91. Nova York: New Art Publications: Primavera de 2005. Consultado on line <http://bombsite.com/issues/91/articles/2713> em 10 Outubro de 2012.

BUSBEA, Larry. "Topologies: The Urban Utopia in France, 1960-70". Massachissets: MIT Press, 2007.

BUCHLOH, Benjamin. "A Conversation with Constant" (Outubro de 1999), in: ZEGHER, Catherine de e WIGLEY, Mark (eds.), "The Activist Drawing, Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond", Nova York: The Drawing Center, MIT Press, 2001.

BUCKLEY, Craig, VIOLEAU, Jean-Louis (orgs.). "Utopie: texts and projects, 1967-1978". New York: Semiotext(e). 2011.

BYVANCK, Valentijn (ed.). "Superstudio : The Middelburg Lectures". Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005.

CABRAL, Claudia Piantá Costa. "Grupo Archigram, 1961-1974: Uma Fábula da Técnica", tese. Barcelona: Programa de Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB, UPC, 2002, sob orientação do Prof. Dr. Josep Maria Montaner, com bolsa da Capes.

CANALES, Francisco de Gonzáles; STEELE, Brett. "First Works: Emerging Architectural Experimentation of the 1960s & 1970s". London: Architecture Association, 2009.

CASTLE, Helen. "New Babylonians". West Sussex: Wiley- Academy, 2001.

CAVAZZINI, Emma (ed.). "Art of the 20th Century; 1946-1968. The Birth of Contemporary Art". Milão: Skira, 2007.

CHOAY, Françoise. "A regra e o modelo; Sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo". Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2007. Primeira edição francesa de 1980.

_____. "Urbanismo: Utopias y Realidades". Barcelona: Lúmen, 1970.

_____. "Utopia and the Anthropological Status of Built Space". In: SCHAIK, Martin van e MÁCEL, Otakar. "Exit Utopia". Munique/Delft: Prestel Verlag e Delft University of Technology, 2005.

_____. "Utopia and the Anthropological Status of Built Space". In: SCHAIK, Martin van e MÁCEL, Otakar. "Exit Utopia". Munique/Delft: Prestel Verlag e Delft University of Technology, 2005.

COELHO, Teixeira. "O que é Utopia". São Paulo: Brasiliense, 1985.

COLETIVO BADERNA (org.). "Situacionista – Teoria e Prática da Revolução". São Paulo, Editora Conrad, 2002.

COLLIN, George; SELFFERS, Jost; SCHUYT, Michael . "Fantastic Architecture: Personal and Eccentric Visions". New York : H. N. Abrams, 1980.

COOK, Peter. "Architecture: Action and Plan". Londres: Studio Vista, 1967.

_____. "Experimental Architecture". Nova York: Universe Books, 1970.

_____. (org.). "Archigram Book". Nova York: Princeton Architectural Press, 1999. 1ª ed. 1972.

CONTEMPORARY ART CENTER, Art Tower Mito. "Archigram: Experimental Architecture 1961-1974". Tokyo: Pie Books, 2005.

CURTIS, Brian. "Modern Architecture since 1900". London: Phaidon, 1982.

CROMPTON, Dennis (ed.). "Concerning Archigram". Londres: Archigram Archives, 1998.

CROSBY, Theo. "Architecture: City Sense". London; New York: Studio Vista; Reinhold, 1965.

DANTO, Arthur. "Después Del Fin Del Arte". Barcelona: Phaidós, 1999.

DEBORD, Guy. "A Sociedade do Espetáculo". Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEYOUNG, Sarah e MICHELIS, Marco. "The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection". Nova York: The Museum of Modern Art, 2002

DOHERTY, Claire. "Situation". Cambridge: MIT Press, 2009.

DUCHAMP, Marcel. "O ato criador", 1965. Tradução de Cecília Prada In: BATTCOCK, Gregory. "A nova arte". São Paulo: Perspectiva, 1986.

EATON, Ruth. "Ideal Cities: Utopianism and the (Un)Built Environment". Londres: Thames & Hudson, 2007.

ENGELS, Friedrich. "Do socialismo utópico ao socialismo científico", 1890. São Paulo: Sundermann, 2008.

FARIAS, Agnaldo. "Colapso". São Paulo: Nara Roesler, 2011.

FIZ, Simon Marchan. "Del Arte Objectual al Arte de Concepto – Los Artes Plásticos Desde 1960". Madrid: AKAL, 1972.

FOUCAULT, Michel. "Of other spaces: Utopias and Heterotopias". 1967. In: OCKMAN, Joan (org.) e EIGEN, Edward (col.). "Architecture Culture 1943-1968; A Documentary Anthology". New York: Columbia University, 1993.

FORD, Simon. "Situationist International: A User's Guide". Londres: Black Dog, 2004.

FOSTER, Hal. "The Return of the Real". Cambridge: MIT Press, 1996.

_____. "Design and Crime". New York: Verso, 2002.

FRAMPTON, Keneth. "História Crítica da Arquitetura Moderna: 1920-1945". São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FRIEDMAN, Yona. "Pro Domo". Barcelona: Actar, 2006.

_____. ; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. "Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism". London: Thames & Hudson, 2005.

FRIEDMAN, Yona. "L'Architecture Mobile: Vers une Cité Conçue par ses Habitants". Tournai: Casterman, 1970.

_____. "Vers une Architecture Scientifique". Paris: Ed. Pierre Belfond, 1971.

FULLER, R. Buckminster. "Concebendo uma Nova Indústria". São Paulo: FAUUSP, 1963.

_____. "Utopia or Oblivion: the Prospects for Humanity". Londres: A. Lane The Penguin Press, 1970.

_____. “Approaching the Benign Environment”. New York : Collier Books, 1970.

GARGIANI, Roberto. “Archizoom Associati 1966-1974: Dall’Onda Pop Alla Superficie Neutra”. Milão: Mondadori Electa, 2007.

GOLDHAGEN, Sarah Williams; LEGAULT, Réjean (edits). “Anxious Modernisms: Experimentation on Postwar Architectural Culture”. Montréal: Canadian Center for Architecture e Cambridge: MIT Press. 2000.

GOLISZEK, Andrew. “Cobaias Humanas”. Tradução de Vera de Paula Assis; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, capítulo 2: “O Movimento Eugênico: Passado, Presente e Futuro”, pp. 101-151.

GOWAN, James. “A Continued Experiment: Learning and Teaching at the Architecture Association”. Londres: Architectural Press, 1975.

GREENE, David; HARDINGHAM, Samantha. “L.A.W.u.N. Project #19”. Londres: Architectural Association, 2010.

GROSSMAN, Vanessa. “A Arquitetura e o Urbanismo Revisitados pela Internacional Situacionista”. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

GROYS, Boris. “A solidão do projeto”. Tradução de Roberto Winter. original: New York Magazine of Contemporary Art and Theory. Issue 1.1, 2009 [disponível em Novembro de 2011 em: <http://projetosnatemporada.org/eventos/arte-projeto/groys/solidao-do-projeto/>]

HABERMAS, Jürgen. “Arquitetura Moderna e Pós-Moderna”. In “Novos Estudos CEBRAP”, no. 18, setembro de 1987.

HABERMAS, Jürgen. “Modernidade – Um projeto inacabado”, 1980. Tradução de Márcio Suzuki. In: ARANTES, Otília Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. “Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas”. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. “Arquitetura moderna e pós-moderna”, 1981. Tradução de Márcio Suzuki. In: ARANTES, Otília Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo. “Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas”. São Paulo: Brasiliense, 1992.

HARVEY, David. “A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural”. São Paulo: Loyola, 2004.

HOBSBAWN, Eric. “A era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)”. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLIER, Dennis. “Against Architecture: The Writings of Georges Bataille”. Cambridge: MIT Press, 1989.

HUCHET, Stéphane. “Horizonte Tecnônico e Campo “Plástico” – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram; Pequena Genealogia Fragmentária”. In: MALARD, Maria Lúcia (org). “Cinco textos sobre Arquitetura”. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

HUIZINGA, Johan. “Homo Ludens: o Jogo como Elemento da Cultura”. São Paulo: Perspectiva, 2004.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE (obra coletiva). “Internationale Situationniste (texte intégral des 12 numéros de la revue, édition augmentée)”. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004.

_____. “Critique of Urbanism”. Internationale situationniste no. 6 (aug 1961) In: McDONOUGH, Tom (ed.). “The Situationists and the City: A Reader”. Londres: Verso, 2010.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). “Apologia da Deriva: escritos Situacionistas sobre a Cidade”. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2003.

JACOBS, Jane. “Morte e Vida das Grandes Cidades Norte-Americanas”. São Paulo: Martins Fontes, 2001 (2ª Edição).

JACOBY, Russell. “O fim da utopia”, 1999. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein (org.). “Apologia da Deriva: escritos Situacionistas sobre a Cidade”. Rio de Janeiro : Casa da Palavra, 2003.

JAMESON, Fredric. “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio”. São Paulo: Ática, 2006.

_____. “Archaeologies of the future: the desire called utopia and other science fictions”. London: Verso, 2007.

JENCKS, Charles. “Architecture 2000; Predictions and Methods”. Nova York: Praeger, 1971.

_____. “Modern movements in architecture”. Harmondsworth; Baltimore [etc.]: Penguin, 1973.

JOHNSTON, Pamela (ed.). “The Function of the Oblique; The Architecture of Claude Parent and Paul Virilio 1963-1969”. London: AA Documents, 1996.

KAMIMURA, Rodrigo. “Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Achizoom e Superstudio”. Dissertação de Mestrado. São Carlos: USP, 2010.
KAVANAGH, Dennis e MORRIS, Peter. “Consensus Politics. From Atlee to Thatcher”. Osford: Basil Blackwell, 1989.

KOPP, Anatole. “Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa”. São Paulo: Nobel, 1990.

KRAUSS, Rosalind. “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths”. Cambridge: MIT Press, 1985.

KWINTER, Sanford. “Architectures of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture”. Cambridge: MIT Press, 2003.

KURZ, Robert. “Os Últimos Combates”. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. “O Colapso da Modernização: da Derrocada do Socialismo de Caserna à Crise da Economia Mundial”. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

LANDAU, Royston. “Nuevos Caminos de la Arquitectura Inglesa”. Barcelona: Blume, 1968.

LANG, Peter e MENKING, William. “Superstudio: Life Without Objects”. Ed. Skira, 2003.

LEE, Pamela M.. “Chronophobia: On Time in the Art of the 1960s”. Massachussets: MIT Press, 2006.

LEFEBVRE, Henri. “Utopie expérimentale: pour un nouvel urbanisme”. In: Revue française de sociologie. 1961, 2-3. pp. 191-198. [consultado em Setembro de 2011 em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_0035-2969_1961_num_2_3_5943]

_____. “The Right to the City”, 1967, pp. 115-133 In: OCKMAN, Joan (org.) e EIGEN, Edward (col.). “Architecture Culture 1943-1968; A Documentary Anthology”. New York: Columbia University, 1993.

LEWITT, Sol, ZEVI, Adachiara. “Sol Lewitt; escritos, obras”. Buenos Aires: Fundación PROA, 2003.

LIPPARD, Lucy R. “A Arte Pop”. São Paulo: Editora Verbo, 1976.

_____. “Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...”. Los Angeles: California Press, 1997 (ed. or. 1973).

LIMA, Luiz Costa. “Teoria da Cultura de Massa”. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.

LLOYD, Ann (ed). “Movies of the Sixties”. Londres: Orbis, 1985.

LOWY, Michael. “Marxismo, Modernidade, Utopia”. São Paulo: Xamã, 2000.

McDONOUGH, Tom (ed.). “The Situationists and the City: A Reader”. Londres: Verso, 2010.

McDONOUGH, Tom. “The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968”. Cambridge: MIT Press, 2007.

MANNHEIM, Karl “Ideologia e Utopia: Introdução à Sociologia do Conhecimento”. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

_____. “Ideologia e utopia”. Rio de Janeiro : Guanabara, 1986.

MANUEL, Frank E. e MANUEL, Fritzie P. “El Pensamento Utópico en el Mundo Occidental”: . Tradução de Bernardo Moeno Carrilo; Madrid: Taurus, 1984.

MASSEY, Anne. “The Independent Group: Modernism and Mass Culture in Britain, 1945-59”. Manchester: Manchester University Press e New York: Mancht, 1995.

MARCUS, Greil. “Lipstick Traces”. Massachussets: Harvard University Press, 1990.

MARCUSE, Herbert. “One Dimensional Man; Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society”. London: Routledge & K. Paul, 1964.

_____. “Cultura e Sociedade”. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

MATHEWS, Stanley. “From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price.” Londres: Black Dog, 2007.

McDONOUGH, Tom. “The Beautiful Language of My Century: Reinventing the Language of Contestation in Postwar France, 1945-1968”. Cambridge: MIT Press, 2007.

McDONOUGH, Tom (ed.). “The Situationists and the City: A Reader”. Londres: Verso, 2010.

McLUHAN, Marshall. “Understanding media. The extensions of man”. Cambridge: MIT, 1964.

MELLY, George. “Revolt into Style: the Pop Arts in Britain”. London: Allen Lane, 1970.

MILLS, Edward David. “The New Architecture in Britain, 1946-53”. New York: Reinhold, 1953.

MONTANER, Josep Maria. “Depois do Movimento Moderno”. Barcelona: Gustavo Gigli, 2000.

_____. “As Formas do Século XX”. Barcelona: Gustavo Gigli, 2002.

MIYADA, Paulo K. A.. “Archigram: da produção gráfica, crítica e conceitual”. Iniciação Científica. São Paulo, 2007.

PEZOLET, Nicola. “The Cavern of Antimatter: Giuseppe “Pinot” Gallizio and the Technological Imaginary of the Early Situationist International,” Grey Room, Winter 2010, No. 38, Pages 62-89.

NICOLIN, Pierluigi. “Adolfo Natalini, Architetture Raccontate”. Milão: Mondadori Electa, 1989.

NOBLE, Richard. "Utopias". Cambridge: MIT Press, 2009.

OCKMAN, Joan (org.) e EIGEN, Edward (col.). "Architecture Culture 1943-1968; A Documentary Anthology". New York: Columbia University, 1993.

PAWLEY, Martin. "Theory and Design in the Second Machine Age". Oxford: Blackwell, 1990.

PEVSNER, Nikolaus. "Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius". Londres: Peguin, 1991.

PETTENA, Gianni. "Archipelago, architettura sperimentale 1959-99", Florença: Maschietto&-musolino, 1999.

PIGLIA, Ricardo. "Teoria do complô". Transcrição de conferência de 2001. In: Revista Serrote, no. 2, São Paulo: 2009.

PLUM, Werner. "Utopias Inglesas, Modelos de Cooperação Social e Tecnológica". Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

POPPER, Karl R. "Utopia e Violência". In: POPPER, K. R. "Conjecturas e Refutações". Tradução de Sérgio Bah; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1980. pp. 387-395.

PRESTINENZA PUGLISI, Luigi. "This is tomorrow. Avanguardia e architettura contemporanea", Turim: Testo&Immagine, 1999.

PRICE, Cedric. "Cedric Price - The Square Book (Architectural Monographs)". Washington: Academy Press, 2003a.

_____. "Re: CP". Basel: Birkhauser, 2003b.

RICHARDSON, Sarah. "Adolfo Matalini: Superstudio, a Bibliography". Monticello: Vance Bibliographies, 1989.

RICHTER, Markus e VAN DER LEY, Sabrina. "Megastructure Reloaded". Berlim: Hatjecantz, 2008.

RICOEUR, Paul. "Ideologia e Utopia". Lisboa: Edições 70, 1991.

RIESMAN, David. "A Multidão Solitária". São Paulo: Perspectiva, 1971.

RILEY, Terence. "The changing of the avant-garde: visionary architectural drawings from the Howard Gilman Collection". London: Museum of Modern Art: Thames & Hudson (dist), 2002.

ROBBINS, David. "The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty". Cam-

bridge: MIT Press, 1990.

ROSZAK, Theodore. "The Making of a Counter Culture: reflections on the technocratic society and its youthful opposition". Los Angeles: California, 1995 (1a ed. 1969)

ROSSI, Aldo. "Aldo Rossi: buildings and projects". New York: Rizzoli, 1991.

_____. "Autobiografia científica". Barcelona: Gili, 1984.

_____. "A arquitetura da cidade". São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ROWE, Collin; KOETTER, Fred. "Ciudad Collage". Barcelona : Gustavo Gigli, 1981

SADLER, Simon. "The Situationist City". Massachusetts: MIT Press, 1998.

_____. "Archigram: Architecture Without Architecture". Massachusetts: MIT Press, 2005.

_____. "British Architecture in the Sixties". In: STEPHENS, Chris e STOUT, Katherine (eds.). 'Art & the 60s'. London : Tate Publishing, 2004.

SCHAIK, Martin van e MÁCEL, Otakar. "Exit Utopia". Munique/Delft: Prestel Verlag e Delft University of Technology, 2005.

SCHRIJVER, Lara. "Radical Games: Popping the bubbles of 1960's Architecture". Rotterdam: NAI Publishers, 2009.

SEBALD, W. G.. "Guerra aérea e literatura". São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SMITHSON, Alison (ed.). "Team 10 Meetings". New York: Rizzoli, 1991.

_____. ; SMITHSON, Peter. "Strutura Urbana". Bolonha: Officine Grafiche Calderini, 1971. Título original: "Urban Structure". London: Studio Vista, 1967.

_____. "Team 10 Primer". London: Studio Vista, 1968.

_____. "The Charged Void: Urbanism". New York: The Monacelli Press, 2005.

SMITHSON, Robert; FLAM, Jack (ed.). "The Collected Writings". Los Angeles: University of California Press, 1996.

SPERLING, David. "Espaço e Evento: considerações críticas sobre a arquitetura contemporânea", Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2008

SPILLER, Neil. "Visionary Architecture; Blueprints of the Modern Imagination". Londres: Thames&Hudson, 2006.

STEINER, Hadas. “Beyond Archigram: The Structure of Circulation”. Londres: Routledge, 2008.

STEPHENS, Chris e STOUT, Katherine (eds.). ‘Art & the 60s’. Londres: Tate, 2004.

TAFURI, Manfredo. “Teorias e história da arquitectura”. Lisboa: Presença, 1979.

_____. “Projecto e Utopia; Arquitectura e Desenvolvimento do Capitalismo”. Lisboa: Presença, 1985.

_____. “New crisis and new strategies” in “History of Italian Architecture”. Londres: The MIT Press, 1989.

VANEIGEM, Raoul. “The Revolution of Everyday Life”: Rebel Press, 2001.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. “Entre a realidade e a utopia; Ensaio sobre política, moral e socialismo”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

VENTURI, Robert, “Complexidade e contradição em arquitetura”. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VIDLER, Anthony. “Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism (Writing Architecture)”. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008.

VIRILIO, Paul. “Estética de la desaparición”. CIDADE: Editorial Anagrama, 1988.

WARK, McKenzie. “50 Years of Recuperation of the Situationist International”. Princeton Architectural Press, 2008.

WEBB, Michael. “Architecture in Britain Today”. Middlesex: Country Life, 1969.

WEBSTER, Helena, “Modernism without Rhetoric: The Work of Alison & Peter Smithson”. Londres: John Wiley & Sons, 1997.

WIGLEY, Mark. “Constant’s New Babylon”. Rotterdam: Witte de With, 1998.

WHYTE, William H. “Organization Man”. Garden City: Anchor, 1957.

_____. (org.). “The Exploding Metropolis”. Garden City: Doubleday, 1958.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles; BUENO, Tomás Rosa (trad.). “Modernismo em Disputa: A Arte desde os Anos Quarenta”. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.