UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

DIEGO MAURO MUNIZ RIBEIRO

Internacional Situacionista e Superstudio:
Arquitetura e Utopia nos Anos 1960-1970

SÃO PAULO

2016

DIEGO MAURO MUNIZ RIBEIRO

Internacional Situacionista e Superstudio:
Arquitetura e utopia nos anos 1960-1970

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: Projeto, Espaço e
Cultura

Orientadora: Prof^a Dr^a Vera Maria Pallamin

Exemplar revisado e alterado em relação à
versão original, sob responsabilidade do
autor e anuência da orientadora. O original
se encontra disponível na sede do programa.

São Paulo, 05 de outubro de 2016

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 DO AUTOR: diegomrib@gmail.com

R484i Ribeiro, Diego Mauro Muniz
Internacional Situacionista e Superstudio: arquitetura e utopia
nos anos 1960-1970 / Diego Mauro Muniz Ribeiro. -- São Paulo, 2016.
233 p + anexo : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e
Cultura) – FAUUSP.
Orientadora: Vera Maria Pallamin

1.História da arquitetura – Europa – Década de 60 2.Utopia –
Europa – Década de 60 3.Internacional Situacionista 4. Superstudio
I.Título

CDU 72.03

Nome: RIBEIRO, Diego Mauro Muniz

Título: Internacional Situacionista e Superstudio:
arquitetura e utopia nos anos 1960-1970

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

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos curiosos
e inconformados.

| Agradecimentos |

Aos meus pais, Robélio e Valéria, pelo amor e pelo apoio de sempre, a Carol, eterna irmã caçula, às minhas avós Ellen e Helenice, pelos carinhos e mimos fundamentais,

A Vera Pallamin, pela orientação, interlocução, e enorme disponibilidade,

A Paola Berenstein, por, dentre outras coisas, ter me apresentado os situacionistas e oferecer as condições de possibilidade para que eu conhecesse Superstudio,

A Ricardo Fabbrini e Mancha, por terem se debruçado com tanto cuidado sobre este trabalho no exame de qualificação,

A Francesco Careri, pela breve orientação e pela generosidade,

A Gabriele Mastrigli, Peter Lang, Piero Frassinelli, Dario Bartolini, Ugo La Pietra, pela experiência e conhecimento compartilhado e por me ajudarem a entender o que tinha ali, na Itália, nos anos 60,

A José Lira, pelas conversas sobre este trabalho e sobre a vida,

Aos amigos soteropolitanos do peito e de corpo inteiro, Alejandra Muñoz, Amine Portugal, Daniel Sabóia, Fabio Steque, Ícaro Vilaça, Jamile Lima, Juliano Carvalho, Leandro Cruz, Ana Lina, Livia Drummond, Luiza Kalid, Johanna Gaschler, Patricia Almeida,

A Thaís Portela, bem como aos demais membros do Laboratório Urbano,

Aos novos amigos queridos de São Paulo, Ana Louback, Danilo Dilettoso, Fabio Andrade, Frederico Costa, Marcelo Maraninchi, Michel Chauí,

À FAPESP, pelo apoio financeiro concedido dentro dos processos 2014/08678-9 e 2015/11487-3

| Resumo |

Esta dissertação se propõe a investigar, no campo da arquitetura e urbanismo, os empregos do termo “utopia” num período em que este foi especialmente movente e dissensual: o final dos anos 1950 até o início dos anos 1970, no contexto europeu. Elegeu-se, para estudo de caso, as proposições da Internacional Situacionista e do Superstudio. Acompanharemos de forma mais detida os escritos situacionistas desde a fundação do movimento (1957) até cerca de 1961, período em que as discussões do grupo estão voltadas para a arquitetura, o urbanismo e a arte. No caso do Superstudio, priorizaremos a sua produção desde o seu surgimento (dezembro de 1966) até 1973, ano em que o interesse do grupo migra do tema da utopia para modos de vida vernaculares e não-urbanos. A eleição destes dois grupos diz respeito à forma bastante distinta com que cada um lida com a questão das utopias, ao mesmo tempo que o lastro marxista comum nos permite traçar uma série de comparações, marcando as suas aproximações e divergências.

Palavras-chave: 1. História da arquitetura – Europa – Década de 60

2. Utopia – Europa – Década de 60

3. Internacional Situacionista

4. Superstudio

Situationist International and Superstudio: Architecture and utopia in the 1960s and 1970s.

| Abstract |

This master research aims to investigate the distinct uses related to the term “utopia” in the field of architecture and urbanism, from the late 1950s to the early 1970s in the European context. The research has elected the propositions of the Situationist International and Superstudio as the study case. We will follow more carefully the first Situationist writings, from its foundation (1957) to about 1961, period in which the groups’ discussions were focused on architecture, urbanism and art. In the case of Superstudio, we will focus on its production since its beginning (December 1966) until 1973, when the group’s interest migrates from the theme of utopia to the study of vernacular and non-urban lifestyles. The election of those two groups is due to its very different way to handle the problem of utopias, while their common Marxist background allows us to establish series of comparisons, marking similarities and differences.

Key words: 1. History of architecture – Europe – 1960s

2. Utopia – Europe – 1960s

3. Situationist International

4. Superstudio

| Índice das imagens |

| Capítulo 1 |

1. Asger Jorn, *Le canard inquiétant* (O pato inquietante), 1959. Modifications: Peinture Détournée (Catálogo de Exposição), 1959, Paris, p. 18
2. Pinot Gallizio, *A caverna da anti-matéria*, 1959. SCHAIK, 2005, p. 50
3. Constant, *Constructie in oranje* (Construção em laranja), 1958. WIGLEY, 1998, p. 82
4. Constant, *Constructie in oranje* (Construção em laranja), 1958. WIGLEY, 1998, p. 83
5. Constant, *Gele sector* (Setor amarelo), 1958. WIGLEY, 1998, p. 88
6. Constant, *Gele sector* (Setor amarelo), 1958. WIGLEY, 1998, p. 88
7. Constant, *Gele sector* (Setor amarelo), 1958. WIGLEY, 1998, p. 88
8. Constant, *Gele sector* (Setor amarelo), 1958. WIGLEY, 1998, p. 89
9. Constant, *Symbolische voorstelling van New Babylon* (Representação Simbólica de New Babylon), 1969. WIGLEY, 1998, p. 203
10. Constant, *Gezicht op New Babylonische sectoren* (Vista dos setores Neo-Babiloneses), 1971. WIGLEY, 1998, p.214
11. Le Corbusier, *Alger: Urbanisme, Project A, B, C et H*, 1930. RICHTER, Markus; VAN DER LEY, Sabrina, 2008, p. 43
12. Kikutake Kiyonori, *Marine City*, 1963. DOMUS, abr. 2011, Disponível em <<http://www.domusweb.it/en/news/2011/05/03/metabolism-the-city-of-the-future.html>> acessado em maio de 2016
13. Archigram, *Walking City*, 1964. Archigram Archival Project. Disponível em <<http://archigram.westminster.ac.uk>> acessado em maio de 2016
14. Yona Friedman, *La Ville Spatiale* (A Cidade Espacial), 1958-62. RICHTER; VAN DER LEY, 2008, p. 120

| Capítulo 2 |

15. Ugo La Pietra. *Abitare è essere ovunque a casa propria* (Habitar é estar em casa em todos os lugares), 1968. FRAC CENTRE, 2009, p. 121
16. Ugo La Pietra e Paolo Rizzato, *Imersão: "Capacetes sonoros"*, 1968. DOMUS, n. 466, set. 1968, p.37
17. Ugo La Pietra. *Percorso*, 1969. CASABELLA, n. 350-351, julho-agosto de 1970, p.25
18. Ettore Sottsass, Cerâmicas, 1967. Domus, n. 455, out. 1967, p. 32
19. Ettore Sottsass, Jóias. Domus, n. 464, jul. 1968, p.39
20. Hans Hollein, *Superstructure above Vienna* (Superestrutura sobre Viena), 1960. Hans Hollein Website. Disponível em <<http://www.hollein.com>> acessado em maio de 2016.
21. Hans Hollein, *Aircraft Carrier City in Landscape* (Cidade-porta-avião na Paisagem), 1964. Collection Museum of Modern Art. Disponível em <<http://www.moma.org/collection/works/634>> acessado em maio de 2016.
22. Arata Isozaki, destruição do protótipo City in the Air (1960): *Incubation Process* (Processo de incubação), 1962. KOOLHAAAS; ULRICH OBRIST, 2011, p. 39.
23. Arata Isozaki, *Hiroshima Ruined for the Second Time* (Hiroshima Re-arruinada), 1968. KOOLHAAAS; ULRICH OBRIST, 2011, p. 42.
24. Archizoom e Superstudio. Mostra *Superarchitettura* (Super-arquitetura), na Galeria Jolly 2, em Pistoia, em 4 dezembro de 1966. Disponível em <http://www.domusweb.it/en/news/2016/04/21/superstudio_50.html> acessado em maio de 2016.
25. Membros do Superstudio, 1969. DOMUS, n. 473, abr. 1969, p.30
26. Matéria "Arrivano gli Archizoom", 1967. DOMUS, n. 455, out. 1967, p.37
27. Gilles Caron, *Protest rue Saint-Jacques*, 1968. Fondation Gilles Caron. Disponível em <<http://www.silvia-anna-barrila.com/blog/2013/02/2325/the-1968-may-events/>> acessado em maio de 2016.
28. Stanley Kubrick, *2001: uma odisseia no espaço*, 1968.

29. Superstudio. Projeto para o concurso do pavilhão italiano na Expo 70, em Osaka, 1968. DOMUS, n. 476, jul. 1969, p. 22
30. Superstudio. Projeto para o concurso do pavilhão italiano na Expo 70, em Osaka, 1968. DOMUS, n. 476, jul. 1969, p. 22
31. Carlo Chiappi, estudo para o Concurso do pavilhão italiano da Expo 70, 1968. GARGIANI; LAMPARIELLO, 2010, p. 15
32. Robert Smithson, Proposal for a Monument at Antarctica, 1966. Disponível em <<http://www.robertsmithson.com>> acessado em maio de 2016
33. Archizoom, Centro di Cospirazione Eclettica, 1968. DOMUS, n. 466, set. 68, p.35
34. Matéria “Grande Escala, segni nel paesaggio”, DOMUS 479, out. 1969, p.37
35. Superstudio, *O’look*, 1968. DOMUS, 475, jun. 1969, p. 32
36. Superstudio, poltrona *Bazaar*, 1968. DOMUS, n. 482, jan.1970, p. 46
37. Luminárias de Ettore Sottsass e Superstudio. DOMUS 463, junho 1968, p.50
38. Superstudio, *Viaggio nelle Regioni della Ragione*. DOMUS, n. 479, out. 1969, pp. 38-43
39. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969. Matéria “Discorsi per Immagini”, DOMUS 481, dez. 1969, pp. 44
40. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969. Matéria “Discorsi per Immagini”, DOMUS, n. 481, dez. 1969, pp. 45
41. Archizoom. Matéria “Discorsi per Immagini”, DOMUS, n. 481, dez. 1969, p. 46.
42. Archizoom. Matéria “Discorsi per Immagini”, DOMUS, n. 481, dez. 1969, p. 47.
43. Archizoom, *Non-Stop City, 1970*. Matéria “Città, catena di montaggio del sociale”, CASABELLA, n. 350-351, jul. - ago. 1970, pp. 43-51
44. Superstudio. *Monumento Continuo*, 1969. SCHAIK, 2005, p. 125.
45. Walter De Maria *Half-mile long Drawing* (Desenho de meia milha de extensão), 1968. Matéria “L’immaginazione conquista il terrestre”, Domus 471, fev. 1969, pp.43-52.
46. Walter De Maria *Half-mile long Drawing*, 1968.

47. Archigram, *Instant City*, 1968. Matéria “La città al campo”, DOMUS, n. 477, ago. 1969, pp. 10-13
48. Archigram, *Instant City*, 1968. Matéria “La città al campo”, DOMUS, n. 477, ago. 1969, pp. 10-13
49. Superstudio. *Deserti naturali e artificiali*. Il monumento continuo/storyboard per un film (Desertos naturais e artificiais. O monumento contínuo/storyboard para um filme). CASABELLA, n. 358, 1971, p.19.
50. Superstudio. *Deserti naturali e artificiali* (Il monumento continuo/storyboard per un film). CASABELLA, n. 358, 1971, p.20.
51. Superstudio. *Deserti naturali e artificiali* (Il monumento continuo/storyboard per un film). CASABELLA, n. 358, 1971, p.21.
52. Superstudio. *Deserti naturali e artificiali* (Il monumento continuo/storyboard per un film). CASABELLA, n. 358, 1971, p.22.
53. Buckminster Fuller, *Dome over Manhattan*, 1960. SNYDER, 2004, p.177.
54. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-71. SCHAİK, 2005, pp.134,135.
55. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1970. SCHAİK, 2005, p. 135.
56. Superstudio, *Monumento Continuo*, 1969-71. SCHAİK, 2005, p. 139.
57. Superstudio. *Istogrammi, Catalogo degli Istogrammi di Architettura*, 1969. ANGELIDAKIS, et alli, 2015, p.273.
58. Superstudio, *Manifesto com os desenhos axonométricos dos Histogramas de Arquitetura*, 1972. ANGELIDAKIS, et alli, 2015, p.252.
59. Superstudio. *Modellino degli Istogrammi*, 1969. ANGELIDAKIS, et alli, 2015, p.261.
60. Superstudio. Série MISURA, 1969. Casabella n.376, abril 1973, p.46.
61. Superstudio. Série QUADRENA, 1969. Casabella n.376, abril 1973, p.47.
62. Imagem de uma vila do *Catalogo di ville*. Casabella n.352, set. 1970, p. 30.
63. Piero Frassinelli. *Spaceship City*, 1971. LANG, MENKING; 2003, p. 153
64. Superstudio, *2.000-ton City*, Casabella n.380-381, ago/set. 1973, p.16

65. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, pp.15-26.
66. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.16
67. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.17
68. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.18
69. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.19
70. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.20
71. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.21
72. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.22
73. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.23
74. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.24
75. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.25
76. Superstudio. Storyboard de *Vita* (Vida). Matéria “Vita educazione cerimonia amore morte. Cinque storie del Superstudio, 1”, Casabella n. 367, jul. 1972, p.26

| **Capítulo 3** |

77. Ettore Sottsass, *Il pianeta come festival (O planeta como festival)*, 1973. IN, n.5, mai./jun. 1972, p. 27.
78. Ettore Sottsass, *Il pianeta come festival (O planeta como festival)*, 1973. IN, n.5, mai./jun. 1972, pp. 28,29

79. Ettore Sottsass, *Il pianeta come festival (O planeta como festival)*, 1973. IN, n.5, mai./jun. 1972, pp.30,31
80. Ettore Sottsass, *Il pianeta come festival (O planeta como festival)*, 1973. IN, n.5, mai./jun. 1972, pp.32.33.
81. Ettore Sottsass, *Il pianeta come festival (O planeta como festival): Design of a Roof to Discuss Under*, Projeto, Perspectiva 1972-73. (Walking City em ruínas)
82. Rem Koolhaas, *Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura*, 1972. SCHAIK, 2005, p.240
83. Rem Koolhaas, *Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura*, 1972. Casabella, n.378, jun. 1973, p. 42-45
84. Capa de Casabella, n.378, jun. 1973. Rem Koolhaas, *Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura*, 1972.
85. Rem Koolhaas, *Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura*, 1972. Casabella, n.378, jun. 1973, p. 42-45
86. Rem Koolhaas, *Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura*, 1972. SCHAIK, 2005, p.239
87. Superstudio. *Monumento Contínuo* em direção ao Empire State Building, 1969. SCHAIK, 2005, p. 143
88. Christo. *Allied Chemical tower wrapped*, projeto, 1968. Germano Celant, “Arte come forza-lavoro”. Casabella 349, junho de 1970, p.36.
89. Yamasaki e Roth, World Trade Center em Nova Iorque. Ao fundo, o campanário setecentista da St. Paul’s Chapel. TAFURI, 1985, p.114.

| Sumário |

Introdução | 20

Capítulo 1 | Internacional Situacionista | 29

Arquitetura e urbanismo | **35**

Cinema | **36**

Um passo atrás | **37**

Deriva | **39**

Desvio | **41**

O urbanismo unitário e a construção de situações| **47**

Algumas propostas da Internacional Letrista | **51**

Orientações artísticas no interior da Internacional Situacionista | **54**

As paixões e o tempo livre | **59**

Tempo, espaço e jogo | **63**

Momento e situação construída | **71**

A cidade experimental de Gilles Ivain | **76**

New Babylon de Constant | **80**

Megaestruturas | **92**

O impasse do urbanismo unitário | **99**

Considerações parciais | **112**

Capítulo 2 | Superstudio | 115

Fundação do Superstudio | **122**

1967-1969 | arquitetura pop e Superarquitetura | **127**

1967 | Design de invenção e design de evasão | **131**

1968 | Concurso para o Pavilhão de Osaka | **135**

1969 | Viagem nas regiões da razão | **137**

1969 a 1971 | Monumento Contínuo: um modelo arquitetônico da urbanização total | **138**

La Tendenza “*versus*” Architettura Radicale | **148**

1969 | Histogramas de arquitetura e a superfície neutra | **150**

1971 | Catálogo de Vilas | **152**

1971 | Doze Cidades Ideais | **153**

1971-72 | Vida ou a Imagem Pública da Arquitetura Verdadeiramente Moderna | **163**

Considerações provisórias | **170**

Capítulo 3 | Problemas em torno da questão da utopia | 176

Personal Situacionista | **176**

Destruição do objeto, eliminação da cidade, fim do trabalho | **179**

A questão da revolução | **195**

Crítica de Tafuri à Arquitetura Radical | **197**

Considerações finais | 215

Bibliografia | 225

Anexo com Imagens | 234

desvio

desvio

desvio

“O é o contrário da citação. A autoridade teórica sempre é falsificada no momento em que ela se torna citação; fragmento arrancado do seu contexto, do seu movimento, e, finalmente, de sua época, enquanto referência global e opção precisa que ela constituía no interior desta referência. O é a linguagem fluida da anti-ideologia. Ele aparece na comunicação sem garantir nada por si mesmo e definitivamente. Ele é a linguagem que nenhuma referência antiga e supracrítica pode confirmar. É a sua própria coerência, para consigo e para com os fatos praticáveis, que procura confirmar o antigo núcleo de verdade que carrega consigo. O não funda a sua causa sobre nada externo à sua própria verdade enquanto crítica presente” (Tese 208).

| Introdução |

O período compreendido entre o fim dos anos 1950 e o início da década de setenta configurou-se como cenário de uma produção crítica intensa e diversa, que oscilava ou mesmo apresentava uma ambiguidade entre a tentativa de *atualização* e de *ruptura* com o movimento moderno em arquitetura. Essa crítica deveu-se, em grande medida, à utilização indiscriminada dos preceitos funcionalistas da Carta de Atenas (1933) e seus efeitos agora visíveis por conta da reconstrução massificada e burocratizada de cidades e bairros demolidos durante a II Guerra Mundial.

O período em questão foi um momento-chave de reavaliação dos efeitos do projeto moderno sobre o meio urbano e das capacidades do seu discurso, que colocava a arquitetura como protagonista de um movimento mais amplo de transformação da sociedade. O início dos anos 1970 já apontava para o progressivo declínio da carga utópica no discurso e na prática arquitetônica.

Se uma parte da discussão desse período, no campo da arquitetura, caiu na armadilha da tecnolatria e seus projetos de cidades (ou megaestruturas) terminam por endossar a formação de uma sociedade de massas orientada para o consumo passivo, por outro lado, há projetos impregnados de um conteúdo crítico e utópico, onde é contestado o cotidiano alienante das cidades, pensando-se soluções para incluir o cidadão na configuração do espaço urbano. Se uma parte dessas *tecnoutopias* ou *utopias tecnológicas* se distancia do campo da exequibilidade, é este mesmo descompromisso com a viabilidade imediata que possibilitaria repensar completamente os fundamentos e práticas da arquitetura e do urbanismo. E, ainda mais importante, encontramos em exemplares dessa produção um retorno a uma crítica mais ampla da sociedade, dimensão esta que se perdera com a constituição do urbanismo enquanto campo parcelar e especializado.

A proposta deste trabalho é investigar, no campo da arquitetura e urbanismo, os empregos do termo “utopia” num período em que este foi especialmente movente e dissensual: o final dos anos 1950 até o início dos anos 1970, no contexto europeu. Elegeu-se, para estudo de caso, as proposições da Internacional Situacionista (1957-1972) e do Superstudio (1966-1978). Acompanharemos de forma mais detida os escritos situacionistas desde a fundação do movimento até cerca de 1961, período em que as discussões do grupo estão orientadas sobretudo para a arquitetura, o urbanismo e a arte. No caso do Superstudio, priorizaremos a sua produção desde o seu surgimento até 1973, que é quando o interesse do grupo migra do tema da utopia para modos de vida vernaculares e não-urbanos.

A eleição destes dois grupos diz respeito à forma bastante distinta com que ambos lidam com o problema das utopias, ao mesmo tempo que um lastro marxista comum nos permite traçar uma série de comparações, marcando as suas aproximações e divergências. Os situacionistas, considerados por alguns autores como a última das vanguardas, coexistiram durante um período com as chamadas neovanguardas. Uma delas, Superstudio.

A ideia de utopia sempre esteve rondando a atividade situacionista, num misto de fascínio e recusa. Isso não é de se espantar, haja vista a importância do pensamento marxista para os membros do grupo e a reconhecida postura de Marx e Engels em refutar qualquer conteúdo utópico nos seus próprios trabalhos, mas acompanhada do grande interesse destes (sobretudo Engels) pelos socialistas utópicos. Interessa investigar as concepções de cidade futura apresentadas pelos situacionistas. A mais conhecida delas, *New Babylon* (1959), foi proposta por Constant Nieuwenhuis (1920-2005) quando este ainda era integrante do grupo. Mas constam em outros textos passagens sobre o que poderia vir a ser uma cidade experimental. Merece destaque a relação dialética

que se estabelece entre a “observação ativa das aglomerações urbanas de hoje” e a “formulação de hipóteses sobre a estrutura de uma cidade situacionista”¹.

No caso do Superstudio, os principais trabalhos abordados são *Monumento Continuo* (1969-1971), *Le dodici Città Ideali* (1971) e *Gli Atti Fondamentali* (1971-1973). *Monumento Continuo* retoma elementos caros ao discurso da arquitetura moderna e extrapola-os até que se evidencie o seu absurdo. Este projeto atua no plano discursivo e das imagens, e nos apresenta um monumento capaz de abarcar todo o planeta, representando o gesto máximo de um desenho único para a humanidade. *Le dodici Città Ideali* (As Doze Cidades Ideais) viram pelo avesso a noção de forma ideal, revelando o seu condicionamento inerente. *Gli Atti Fondamentali* (Os Atos Fundamentais) são uma incursão pela arquitetura até a sua depuração em atos essenciais: *Vida, Educação, Cerimônia, Amor e Morte*.

Se dez anos separam o início da concepção de *New Babylon* (1959) e *Monumento Continuo* (1969), ambas propostas adotam uma megaestrutura como suporte para suas ideias. O arco temporal que compreende a atuação dos dois grupos permite observar posturas muito distintas no que concerne a uma crítica radical do presente, e nos fornece subsídios para discutirmos as possibilidades e limites do pensamento utópico, no campo da arquitetura e urbanismo, durante o período em questão.

Iremos, por um instante, retornar no tempo, a fim de problematizar o pensamento utópico na IS e no Superstudio.

Em 1516, Thomas More concebe a ilha de Utopia como imagem especular da Inglaterra de sua época. Essa imagem retém para si todas as virtudes de uma sociedade moralmente justa com os seus cidadãos. É principalmente quando posta lado a lado com a Grã-Bretanha que Utopia exerce o efeito desolador de escancarar as mazelas e injustiças sociais praticadas naquela ilha.

¹ DEBORD, Guy. “Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional”. 1957. in JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.55.

More concebe um modelo exato e preciso de como a sua sociedade ideal funciona, descrevendo cada detalhe de maneira pormenorizada, desde a arquitetura até o funcionamento das leis e da religião. O desenho de uma totalidade supostamente perfeita e harmônica só é possível porque More a desenlaça da imperfeição e da corruptibilidade das sociedades existentes, gesto este representado pela escavação da península que anteriormente unia Utopia ao continente.

Como o próprio termo já anuncia – bom lugar e lugar nenhum ao mesmo tempo –, a ilha-mãe das utopias subsequentes (e também das que foram rebatizadas, a posteriori, de utopias) foi fundada como um instrumento eminentemente contestatório, e foi provocativamente implantada no seio do Novo Mundo, terra preta de possibilidades. Naquela época, ainda não era preciso avançar no tempo para delinear cenários possíveis: a utopia de More se passava na mesma época em que ele escrevia e criticava.

É a partir do século XVIII que as utopias passam a se projetar para o futuro, valendo-se do mecanismo do “salto no tempo”, denominado *eucronia*, para encontrar um lugar ainda não colonizado pela ordem hegemônica de sua época e, de lá, disparar críticas ao presente. Esta forma de lidar com o tempo pode ser encontrada em outros momentos da história, mas ela só ganha consistência a partir de Turgot, Condorcet e Kant². Com estes autores é que a ideia de *progresso* passa a abranger toda a existência: o presente é melhor do que o passado, o futuro será melhor do que o presente. É essa visão linear e progressiva do tempo que permite alocar a utopia no futuro, coroando um processo (ou mentalidade), este também, utópico.

O referido entendimento do tempo só vem a se consolidar efetivamente no final do século XVIII. A noção anterior de utopia, inaugurada pela ilha de More, da

² Anne Robert Jacques Turgot (1727-1781); Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, mais conhecido como o Marquês de Condorcet (1743-1794); Immanuel Kant (1724-1804). Estamos seguindo, para esta introdução, a argumentação de MANUEL, Frank E.; MANUEL, Fritzie P. *El Pensamiento Utópico en el Mundo Occidental*. Madrid: Taurus, 1984, vol. III, capítulo 34 (Trad. de Bernardo Moreno Carrillo).

“utopia estática da bem-aventurança tranquila”, cede espaço para “uma visão dinâmica de um futuro ideal do homem neste mundo”³, e o futuro se apresenta como promessa de uma humanidade qualitativamente superior.

Ditas estas breves linhas sobre uma mudança tão paradigmática no entendimento do tempo, é possível demarcar uma diferença essencial na forma como a utopia situacionista e aquelas do Superstudio se inserem na sua própria época.

A teoria situacionista se conecta e expande a teoria marxista. Os situacionistas se empenharam em preparar o terreno, no campo da cultura, para o advento de uma sociedade livre de classes, onde seja superada a oposição da vida entre trabalhos impostos e lazes passivos. As suas propostas, no entanto, só se veriam realizadas quando a sociedade atingisse um estágio pós-capitalista. Somente após o início do processo revolucionário, seria possível o advento de uma sociedade situacionista. A revolução é indispensável, portanto, mesmo que esta esteja na ordem de uma aposta para um futuro próximo.

O **capítulo 1** deste trabalho trata da Internacional Situacionista (IS). Tanto a IS como a sua antecessora, a Internacional Letrista (IL), entendiam que a sua possibilidade de atuação se dava somente a partir das condições do presente: “O papel de oposição ideológica que nós temos é produzido necessariamente pelas condições históricas”⁴. Mas esta ação no presente estava dialética e necessariamente articulada com a configuração de uma imagem de futuro. Mostraremos que, a fim de preservar o seu princípio de negação radical do presente, os situacionistas abdicarão dos seus instrumentos de intervenção no próprio presente, assumindo que as suas proposições eram, mesmo que provisoriamente, utópicas, no lugar de corroborar com o estado vigente de coisas.

³ MANUEL, 1984, p.355.

⁴ IL. *La Ligne Générale*, Potlatch #14, 30 de novembro de 1954, *In: Potlatch (1954-1957)*. Paris: Gallimard, 1996, p.86.

New Babylon deveria ser “interpretada como uma proposta, como uma tentativa de dar forma material à teoria do urbanismo unitário”⁵. O seu projeto se coloca, retrospectivamente, como um dos principais motivos para o rompimento de Constant com os situacionistas, por estes acreditarem que, ao propor planos e maquetes de uma cidade situacionista e se ater a tantos pormenores (como pensar o lugar dos automóveis, índices de ocupação e permeabilidade), Constant estaria sucumbindo à tentação tecnocrática e estetizante de formalizar aquilo que só poderia ser fruto da ação cotidiana de seus moradores, os *neobabiloneses*. Mesmo que meramente especulativas, as maquetes feriam o pressuposto de uma crítica sem conformação espacial que os situacionistas vinham desenvolvendo. Constant deu continuidade ao seu projeto, mesmo após a cisão com o grupo.

Constant compartilhava da perspectiva dos primeiros anos da IS, de reconduzir os rumos do progresso e das novas tecnologias em prol da emancipação humana, ideia esta que ganha fôlego com o otimismo proveniente do Estado de bem-estar social do pós-guerra europeu. *New Babylon* demandava a “exploração da técnica para fins lúdicos superiores”⁶. É preciso dizer ainda que as avaliações polarizadas entre Constant e Debord, a respeito da revolução e das possibilidades de intervenção no presente, já se mostravam inconciliáveis, antes mesmo do desligamento de Constant.

Superstudio, por sua vez, vai elaborar utopias que parecem, em um primeiro instante, pautadas pela mesma postura com relação aos recursos técnicos, mas que produzem – simultaneamente em alguns projetos e alternadamente em outros – cenários utópicos e distópicos, no qual os processos hegemônicos são extrapolados a fim de criticar o presente.

⁵ NIEUWENHUIS, Constant. (1960). *New Babylon*. In: CONRADS, Ulrich (ed.). *Programs and manifestoes on 20th-century architecture*. Massachusetts (Cambridge) The MIT Press, 1971, p.177.

⁶ NIEUWENHUIS, Constant. *O Grande Jogo do Porvir*. Potlach #30, julho de 1959. In: JACQUES, Paola Berenstein. 2003, p.99.

Interessa-nos, aqui, aproximar e contrapor as operações realizadas em cada grupo. Enquanto que *New Babylon* apresenta um modelo utópico considerado desejável (e por isso mesmo criticado), no *Monumento Continuo*, Superstudio já demonstra consciência dessa condição ambígua da utopia – em grande medida fruto da crise do projeto moderno na arquitetura com os problemas advindos de suas concretizações – e decide flertar com esta postura.

O **capítulo 2** trata do Superstudio e um pouco do contexto mais amplo no qual este grupo estava inserido, a chamada *Architettura Radicale* (Arquitetura Radical), que contempla grande parte das neovanguardas italianas, no campo da arquitetura. O trabalho do Superstudio assume para si o repertório e as narrativas utópicas para discutir se este pensamento, a fim de preservar a sua potência crítica, não deveria abrir mão de sua exequibilidade.

Temos, em Superstudio, uma espécie de híbrido entre as utopias da forma perfeita das cidades ideais renascentistas e um utopismo de derivação marxista, mas sem pretensões de concretização. O resultado é a exploração de outros recursos, como a *utopia negativa*, fruto da extrapolação “per absurdum” dos processos que se desenrolam no presente, produzindo imagens onde somos confrontados com o lado nefasto do progresso, do funcionalismo e da busca pela perfeição. A própria ideia de utopia se vê encurralada. O futuro volta a ser olhado como especulação e não mais como promessa, muito menos promessa de bem-aventurança.

Essa atitude não significa renunciar à intervenção sobre a realidade, mas sim que o recurso da constituição de um modelo ideal, pelo qual deve-se lutar pela sua materialização, pode ter-se exaurido. Não à toa, Superstudio faz questão de atuar na discussão utópica a partir de modelos, mas modelos que não mais assumem uma configuração espacial ou tridimensional. Uma das apostas de Superstudio é que a infiltração de suas imagens – que carregam consigo desejos

de modos de vida alternativos – em meio a outras imagens indutoras de desejos poderia reverberar de maneira subversiva.

Para Superstudio, as utopias são como “flores impossíveis sem perfume, frágeis e delicadas de conservar sob campânulas de vidro”⁷. Ao invés de utopias, o grupo optou pela estratégia de alimentar os monstros que se escondem nas pequenezas da vida e fazê-los crescer até ficarem escancarados a todos. Porque por mais feios que sejam, eles são menos perigosos que as belas utopias, que nos fazem adormecer e esperar pela salvação. A crítica do Superstudio, portanto, parece se dirigir contra a dimensão messiânica da utopia, e seu efeito tranquilizador. Por sua vez, a dimensão catártica da *antiutopia*, defendida pelo grupo, era tratada como uma liberação das “arquimanias”.

Utopia - Lugar que não existe. Ordenamento social e político imaginário onde todos serão felizes (Il Nuovissimo Melzi – 1926)

Topia – Realidade existente (K. Mannheim – Ideologia e Utopia – 1957)

Antiutopia - Lugar e ordenamento sociopolítico, que se espera que jamais seja realizado, imaginado em função catártica (Superstudio - 1971)⁸

Não estamos, portanto, falando de uma utopia nos moldes da Utopia de More. A produção do Superstudio dá continuidade ao uso crítico da utopia negativa assim como três livros que, segundo Erich Fromm, dão um severo golpe à tradição ocidental de otimismo: *We* (1924, Yevgeny Zamiatin), *Admirável Mundo Novo* (1932, Aldous Huxley) e *1984* (1949, George Orwell)⁹.

Alguns autores, dentre eles Manfredo Tafuri, apontam que o poder imaginativo da utopia e a sua capacidade de apontar futuros termina por colaborar com o

⁷ SUPERSTUDIO. “Utopia Antiutopia Topia”, IN #7, setembro-outubro de 1972, p.42.

⁸ Idem.

⁹ Erich Fromm se refere às “utopias negativas” como o termo que busca dar conta de uma produção de matriz utópica que já não se insere num contexto de “esperança na perfeição individual e social do homem” tributários do pensamento iluminista. Para Fromm, contribuíram para a “destruição da tradição ocidental de esperança”, os eventos do início do século XX em escala mundial, desde a Primeira Grande Guerra até o lançamento das bomba atômicas e a ameaça de aniquilação nuclear. FROMM, Erich. (1961). Pós-fácio. In: ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 367.

próprio sistema que se pretendia criticar, ao desbravar caminhos que serão depois pavimentados pelo próprio desenvolvimento capitalista. Este será um dos temas que iremos tratar no **capítulo 3**, que aborda a crítica de Tafuri às utopias da Arquitetura Radical. Será possível discutir a abdicação da *utopia social* por parte da arquitetura para ater-se à *utopia da forma*, analisando como esta última se coloca a serviço da *ideologia do Plano*. A tese tafuriana da transformação da arquitetura em *utopia regressiva* também será analisada. O **capítulo 3** é, ainda, dedicado a algumas aproximações e divergências entre a IS e Superstudio, bem como serão apresentadas algumas proposições de cenários alternativos das neovanguardas.

Capítulo 1 | Internacional Situacionista

É preciso empreender um trabalho coletivo organizado, que leve à utilização unitária de todos os meios de transformação da vida cotidiana. Ou seja, primeiro reconhecer a interdependência desses meios, na perspectiva de melhor dominar a natureza, de chegar a uma liberdade maior. Devemos construir ambiências novas que sejam ao mesmo tempo produto e instrumento de novos comportamentos. Para tal convém utilizar empiricamente, no início, as condutas cotidianas e as formas culturais existentes, mas contestando os seus valores. O próprio critério de novidade, de invenção formal, perdeu o sentido no contexto tradicional da arte, isto é, como meio insuficiente para fragmentar, cujas renovações parciais estão de antemão prescritas, portanto, impossíveis¹⁰.

A principal preocupação da Internacional Situacionista (IS) nunca foi de reivindicar para si conceitos próprios, mas de constituir uma plataforma de ação capaz de unificar as ações experimentais então fragmentadas nos diversos movimentos de vanguarda. Os escritos da IS são fortemente pautados pelas experiências das vanguardas anteriores – sobretudo o Dadá, o surrealismo e os letristas – e buscaram sistematizar¹¹ estes esforços numa teoria coesa, que desse conta de uma crítica total e radical da sociedade capitalista, buscando a sua superação.

A Internacional Situacionista é formada oficialmente em 28 de julho de 1957, pela fusão de representantes dos movimentos de vanguarda Internacional Letrista (IL), Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI) e Associação Psicogeográfica de Londres, sendo esta última composta por apenas um membro, Ralph Rumney. A conferência de fundação da IS ocorreu em Cosio

¹⁰ DEBORD. Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internaconal (1957). In: JACQUES, 2003, p.53.

¹¹ Com relação a alguns usos possíveis da deriva e suas aplicações para a propaganda revolucionária, Debord e Wolman afirmam: “Os métodos que nós expomos aqui brevemente são apresentados não como nossa própria invenção, mas como uma prática geralmente difundida a qual nos propomos a sistematizar” (DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Les Lèvres Nues* #8, maio de 1956. Traduzido para o inglês por Ken Knabb. Disponível em: <http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html>).

d'Arroscia, uma pequena vila italiana onde a família de Piero Simondo, um dos membros fundadores, tinha um pequeno hotel¹².

A IL era a “tendência extremista” dos letristas, tendo este último sido fundado por Isidore Isou¹³. Divergências entre Guy Debord – na época, um dos letristas – e Isou resultaram na fundação da IL em junho de 1952. A principal publicação da IL era *Potlatch*, “a publicação mais engajada do mundo”¹⁴, que teve sua primeira edição em 22 de junho de 1954. O número 29, de 5 de novembro de 1957, marca a última edição de *Potlatch* como boletim de informação da Internacional Letrista¹⁵. O número 30 (15 de julho de 1959) é voltado à divulgação de “Informações internas da Internacional Situacionista”.

A principal revista de divulgação das ideias situacionistas é o boletim *Internationale Situationniste*, publicado pela primeira vez em junho de 1958 e, pela última vez, em setembro de 1969, com a edição de número 12. Guy Debord assume, desde o início do movimento, o papel de secretário, conferindo-se, dentre outras tarefas, a responsabilidade pela “coerência ideológica”¹⁶ do conteúdo do boletim.

Dois elementos marcam o diagnóstico situacionista de seu próprio tempo. O primeiro é o “atraso da ação política revolucionária”¹⁷, quando comparado com as possibilidades inauguradas pelos meios modernos de produção. O segundo é

¹² POTLATCH #29, 5 de novembro de 1957, p.269 e WARK, McKenzie. Introduction: The Secretary. In: DEBORD, Guy. Correspondence. The foundation of the Situationist International (June 1957-August 1960). Introdução de McKenzie Wark. Los Angeles: Semiotext(e), 2009, p.6.

¹³ A crítica letrista, num primeiro momento, opunha-se ao “gosto pela originalidade a qualquer preço” e buscava orientar-se segundo os “*mecanismos* de invenção” (Potlatch #6. In: POTLATCH, 1996, p.43). Depois dessa primeira fase, o letrismo focou-se em utilizar esses mecanismos para “fins passionais” (POTLATCH, 1996, p.44). Já em 1950, os letristas trabalham com a ideia de hipergrafia (hypergraphie) ou metagrafia (métagraphie).

¹⁴ Potlatch #1, 22 junho de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.11.

¹⁵ Entre os números 1 e 21, a Potlatch é apresentada como boletim do grupo francês da Internacional Letrista. Nos números 22-29, consta que Potlatch é o “boletim de informação da Internacional Letrista.

¹⁶ DEBORD, Carta a Korum, Paris, 16 de junho de 1958. In: DEBORD, 2009, p.125.

¹⁷ DEBORD, Relatório... In: JACQUES 2003, p.43.

o estilhaçamento da cultura moderna. Para Debord, a ideologia da classe dominante havia perdido a sua coerência e suas hierarquias, de maneira que o que se via era a coexistência de ideologias de épocas anteriores, mesmo que antagonistas (o exemplo patente é a sobrevivência da religião). O estilhaçamento da cultura era tamanho que a própria ideologia da classe dominante passava a visar a própria confusão¹⁸.

Diante do atraso da ação revolucionária e da decomposição da cultura e da ideologia burguesa, a única saída desse impasse seria pela “síntese das reivindicações que a época moderna permitiu se formular”¹⁹. Embora o programa completo almejado pela IS não fosse ainda realizável nas condições vigentes – mas somente após “o desaparecimento da sociedade burguesa, de sua distribuição de produtos, de seus valores morais” –, este pode e deve ser experimentado, por meio de “comportamentos, de formas de decoração, de arquitetura, de urbanismo e de comunicação próprios a provocar situações atraentes”²⁰. A ideia de uma síntese, de uma nova coerência, de um modo de vida completo²¹, ou ainda, de arte integral e de urbanismo unitário acompanham os escritos da IL e da IS.

[...] nós devemos prever e experimentar para além da atomização das artes tradicionais desgastadas, não para retornar a um conjunto qualquer e coerente do passado (a catedral), mas para abrir o caminho para um conjunto futuro e coerente, correspondente a um novo estado do mundo, cuja afirmação mais significativa será o urbanismo e a vida cotidiana de uma sociedade em formação. [...] A Internacional Situacionista [...] não significa nada além que o início de uma tentativa de construir para além da decomposição²².

¹⁸ Ibidem, p.44.

¹⁹ DEBORD. *Le grand sommeil et ses clientes*. Potlatch #16, 26 de janeiro de 1955. In: POTLATCH, 1996, p.105.

²⁰ *La Ligne Générale*, Michèle Bernstein, M. Dahou, Véra, Gil J. Wolman, Potlatch #14, 30 de novembro de 1954. In: POTLATCH, 1996, pp.86,87.

²¹ Idem.

²² DEBORD. *Encore un effort si vous êtes situationnistes*. L'I.S. dans et contre la décomposition. Potlatch #29, 5 de novembro de 1957. In: POTLATCH, 1996, p.269,270.

A leitura situacionista das vanguardas é que, se estas tinham contribuído para a ruína das superestruturas ideológicas, são essas mesmas vanguardas que agora vinham prolongando a sua sobrevivência, uma vez que as promessas destas não podiam se cumprir para além do próprio campo estético. Estar-se-ia condenado a um “prolongamento indefinido da agonia estética que não passa de repetições formais”²³.

O mérito do dadaísmo, pela perspectiva situacionista, é que esse movimento já criticava determinadas formas de comportamento, como o espetáculo, o discurso e o passeio²⁴. Os surrealistas, por sua vez, criticavam alguns elementos da vida cotidiana. Um de seus méritos foi o de terem afirmado “a soberania do desejo e da surpresa”²⁵.

O dadaísmo quis *suprimir a arte sem realizá-la*; o surrealismo quis *realizar a arte sem suprimi-la*. A posição crítica elaborada desde então pelos situacionistas mostrou que a supressão e a realização da arte são os aspectos inseparáveis de uma mesma *superação da arte*²⁶.

Segundo a IS, a atividade experimental surrealista teria cessado logo após 1930, embora a sua decadência só se tornasse evidente após a II Guerra Mundial. Se a fase progressista do surrealismo fora marcada pela “extinção do idealismo e por um momento de adesão ao materialismo dialético”²⁷, no momento posterior sobriariam apenas os aspectos reacionários já presentes na raiz do movimento: a valorização do irracional, da magia e a crença em uma idade de ouro no passado²⁸. Em outras palavras, o surrealismo teria se transformado em puro ocultismo e idealismo místico²⁹.

²³ DEBORD. *Le grand sommeil et ses clientes*. Potlatch #16, 26 de janeiro de 1955. In: POTLATCH, 1996, p.105.

²⁴ DEBORD. *Relatório...*, In: JACQUES, 2003, p.45.

²⁵ Ibidem, p.46.

²⁶ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.125, (Tese 191).

²⁷ JACQUES, 2003, p.46.

²⁸ IS, *Le bruit et la fureur*, IS #1, p.5.

²⁹ JACQUES, 2003, p.46.

A crítica aos métodos empregados pelos surrealistas é fundamental para entender o programa situacionista. Os surrealistas viam na imaginação inconsciente uma riqueza inesgotável, mas que logo se mostrara limitada e pobre. As promessas de desejo e surpresa rapidamente desandaram em pobreza imaginativa, monotonia (é o caso da escrita automática) e um insólito “que nada tem de surpreendente”³⁰. Por último, depois de ter sido neutralizado, os resquícios do surrealismo acabaram contribuindo para o funcionamento da ideologia “confusionista” dominante, justamente porque ambas (ideologia e surrealismo) valeriam-se do irracional.

Aqui tem-se, portanto, uma distinção fundamental entre os situacionistas e os surrealistas. Se o inconsciente humano mostrou-se limitado e pobre, a resposta situacionista a este problema era que o cenário das cidades era enfadonho e repetitivo. Se, por parte dos surrealistas, a magia e o acaso eram valorizados como contraponto à racionalização da vida, os situacionistas apostavam no reencantamento da vida investindo-lhe ainda mais racionalidade, construindo um cenário urbano lúdico, movente e anti-utilitarista a partir do controle coletivo dos recursos técnicos disponíveis. A idealização surrealista de um passado de ouro, por sua vez, é o justo oposto do avanço almejado pela via do progresso e da técnica. Para os situacionistas, não apenas os últimos recursos desenvolvidos pela sociedade estavam em disputa, mas a própria ideia de *funcionalismo* o estava. O fato da teoria funcionalista estar se valendo de conceitos reacionários³¹ não significava que todo e qualquer funcionalismo deveria ser refutado. A partir de uma arquitetura organizada de acordo com a “função psicológica da ambiência”, seria possível “retirar a pérola escondida de dentro do estrume do funcionalismo absoluto”³². Em suma, um projeto pautado na razão não deve ser abandonado, mas urge que o seu rumo seja reajustado

³⁰ Ibidem, p.46.

³¹ DEBORD, Guy. *Relatório...* In: JACQUES, 2003, p.50.

³² IS. *Avec et contre le cinema*, IS #1, p.9.

com vias à realização das paixões e não mais contribua para aperfeiçoar o mundo da alienação, da privação e da passividade. Civilização e prazer podem, sim, andar juntos.

A maior virtude dos surrealistas teria sido “se apresentar como um projeto total, no que diz respeito a um modo completo de vida”³³. Mas se esse projeto ficou no nível da intenção, a IS deveria superar os surrealistas, realizando o seu próprio projeto de uma nova vida. Mesmo assim, tal transição era ainda impossível, o que colocava a IS no inevitável e desconfortável lugar de ser um movimento idealista. Em carta a Constant, Debord comenta que, naquelas condições, “a falta de realismo é uma falha praticamente inevitável, mas ela deve ser combatida o máximo possível entre nós”³⁴.

A IL se propunha a acelerar a decadência já anunciada da sociedade burguesa, ao mesmo tempo que subsidiaria a ação revolucionária através de slogans e da propaganda, entendida como “desenvolvimento teórico das nossas posições, a publicidade para esta teoria”, e a ação unificada³⁵.

A crítica à burguesia se daria através da crítica aos seus valores, como à noção de prazer e de felicidade, à noção estática de beleza, além, claro, dos pressupostos racionais-funcionalistas³⁶: a nova noção de beleza deverá ser de situação, passageira. A obra de arte situacionista deve ser efêmera, sem deixar qualquer vestígio passível de se reverter em mercadoria. Se a arte e a arquitetura interessam, é unicamente pelo seu poder influencial³⁷, e não enquanto forma.

³³ DEBORD. Carta a Constant, 8 de agosto de 1958. In: DEBORD, 2009, p.149.

³⁴ Idem.

³⁵ DEBORD. Carta de Debord a Patrick Stratam, 3 de outubro de 1958. In: DEBORD, 2009, p.163.

³⁶ DEBORD, Guy; FILLON, Jacques. *Résumé 1954*. Potlatch #14, 30 de novembro de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.91.

³⁷ IL. *Réponse à une Enquête du Groupe Surréaliste Belge*. Paru dans le numéro spécial de *La Carte d'après Nature*. Bruxelles, janvier 1954. Potlatch #5, 20 de julho de 1954. In: POTLATCH, 1996, pp.41,42.

A crítica situacionista priorizava as atividades artísticas que teriam, segundo eles mesmos, alguma aplicação no futuro, como é o caso da arquitetura. A pintura, a poesia e o romance, em compensação, eram considerados formas condenadas. O papel conferido à arquitetura, nos primeiros anos da IS e nos escritos da IL, deve-se ao fato de esta, juntamente com a agitação social, servir de meio para alcançar o problema central da “forma de uma vida por construir”³⁸.

Em *Potlatch* #3, A.-F. Conord elege a *Cité Radieuse* de Le Corbusier como um dos principais ícones de um modo de construção massivo de baixa qualidade, os “taudis types” (algo como cortiço-tipo) ou estilo caserna, que estariam configurando uma espécie de estilo característico dos anos 1950. Criticava ainda o emprego limitado de um material tão plástico como o concreto, que era usado unicamente para a construção de caixas³⁹. Le Corbusier atuava, segundo Conord, sob o signo da repressão e de acordo com os seus valores cristãos: o arquiteto de “células unidades de habitação”, de “guetos verticais” e da máquina de morar. “O protestante modulator, le Corbusier-Sing-Sing” (em referência à famosa prisão norte-americana de segurança máxima), era acusando de suprimir a rua⁴⁰. De acordo com a IL, a prisão é a habitação-modelo⁴¹.

Segundo *Les gratte-ciel par la racine*, o urbanismo moderno jamais teria sido uma arte, pois sempre fora “inspirado pelas instruções da Polícia”⁴². E menciona Haussmann para afirmar que a verdadeira intenção dos boulevares de Paris era permitir a passagem de canhões.

³⁸ IL. *Le Bruit et la Fureur*. Potlatch #6, 27 de julho de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.44.

³⁹ CONORD, A. F. *Construction de Taudis*. Potlatch #3, 6 de julho de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.26.

⁴⁰ IL. Potlatch #5, 20 de julho de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.38.

⁴¹ Como coloca Simon Sadler em *The Situationist City*, as críticas feitas ao urbanismo pela Internacional Letrista antecipam algumas das críticas de Lefebvre, Michel de Certeau e Foucault em seus estudos sobre vigilância e organização (SADLER, 1998, p.50).

⁴² IL. *Les gratte-ciel par la racine*. Potlatch #5, 20 de julho de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.38.

Este é o programa [do urbanismo moderno]: a vida definitivamente dividida em ilhotas fechadas, em sociedades vigiadas; o final das chances de insurreição e de reuniões; a renúncia automática⁴³.

| Cinema |

Assim como a arquitetura, o cinema também era muito caro aos situacionistas, por ambos possuírem grande influência na vida das pessoas e por serem meios propícios a integrar tanto os mais novos recursos tecnológicos como as demais artes. Reside aí o potencial do cinema e da arquitetura em articular o desenvolvimento de uma arte unitária, mediante a condição da renovação de suas linguagens.

Podemos prever dois usos distintos para cinema: o seu emprego como forma de propaganda no período de transição pré-situacionista; em seguida, seu emprego direto como elemento constitutivo de uma situação realizada⁴⁴.

O problema do cinema é quando este é direcionado com fins de criar uma sensação de realidade e, em consequência, aumentar a passividade do público. Nestes termos, o cinema é contrário e compete com a construção de ambiências e o empenho correlato de restituir a participação que foi furtada do indivíduo, na sua condição de espectador.

[...] Não tememos dizer que a vida como a vivemos no mundo que conhecemos é de tal forma que não há liberdade no centro do espetáculo miserável, uma vez que se faz parte integrante dele. A vida não é isso, e os espectadores ainda não estão no mundo⁴⁵.

Em *Avec et contre le cinema*, o cinema – “a arte central de nossa sociedade” ⁴⁶ – é tratado como o melhor exemplo de arte daquela época, porque ali se vê claramente o processo de justaposição de invenções, “não articuladas”, mas

⁴³ Idem.

⁴⁴ IS. *Avec et contre le cinema*, IS #1, p.9.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Ibidem, p.8.

“simplesmente adicionadas”⁴⁷. Caberia aos situacionistas, portanto, tirar partido dos aspectos progressistas do cinema industrial e da arquitetura.

| Um passo atrás |

É na edição de Potlatch #28 (de 22 de maio de 1957) que Debord publica *Un pas en arrière*, indicando uma nova posição a ser tomada pela IL. Tal mudança de postura estava anunciando o surgimento da IS, que seria fundada em julho daquele ano. O texto fala em não mais atuar como oposição externa, mas a partir de dentro da cultura moderna, buscando favorecer a união das tendências vanguardistas em prol de uma ação verdadeiramente internacional e constituindo uma “alternativa revolucionária geral à produção cultural oficial”⁴⁸.

O passo atrás referia-se, sobretudo, à possibilidade de um retrocesso no programa revolucionário, ao assumir esse lugar a partir de dentro das esferas da cultura, que implicava em valer-se “dos fragmentos deixados para trás pela estética moderna”⁴⁹. O risco seria o de serem vencidos e dissolvidos pelos “poderes ideológicos e materiais do comércio de arte”⁵⁰. A IL estaria, a partir daquele momento, se destituindo do seu sectarismo, de seu isolamento e de sua “pureza inativa”. A radicalidade da IL era tanta, vale ressaltar, que toda posição de manutenção de qualquer aspecto da ordem vigente era considerada reacionária, isto é, estando do mesmo lado da polícia⁵¹. A nova atitude implicaria, portanto, num suposto abrandamento do extremismo da IL, em nome dessa ação mais ampla e unificada.

⁴⁷ Idem.

⁴⁸ POTLATCH, 1996, p.262.

⁴⁹ Ibidem, p.264.

⁵⁰ DEBORD. Carta a Stratam, 3 de outubro de 1958. In: DEBORD, 2009, p.164.

⁵¹ POTLATCH, 1996, p.22.

A cultura é o campo de ação situacionista, justamente porque é nessa esfera da sociedade onde se prefiguram as “possibilidades de organização da vida”⁵². A cultura é tratada como “um complexo da estética, dos sentimentos e dos costumes: a reação de uma época sobre a vida cotidiana”.⁵³ Isso não significa abdicar, portanto, das outras esferas da vida, mas que a cultura é o campo privilegiado de onde as ações podem reverberar nas demais esferas.

O referido período de decomposição e destruição da arte, diagnosticado pela IL e IS, corresponderia a um determinado estágio social historicamente necessário, mas que tenderia a ser superado. O estágio seguinte, de “abalo da sensibilidade” que sofrerá a sociedade, não será mais pela “expressão inédita de fatos conhecidos”, mas somente por meio da “construção consciente de novos estados afetivos”⁵⁴.

De acordo com a teoria situacionista, a condição do novo (novos modos de vida, novas formas, novas experiências estéticas) só poderá voltar a ser vivenciada na sociedade sem classes. Por isso mesmo, não é ainda possível ser situacionista: as suas práticas estão por ser inventadas e, as suas teorias, por serem testadas. A IS se funda a partir de um *ainda não*, de um *possível ainda impossível*, na medida em que tudo gira em torno da construção de uma noção cujas condições atuais não permitem serem postas em prática: a *situação*⁵⁵. Apenas dois instrumentos permitem à IS atuar diretamente sobre o pré-existente: a *deriva* e o *desvio*, e por isso são práticas pré-situacionistas.

⁵² DEBORD. Relatório.... In: JACQUES, 2003, p.43.

⁵³ Ibidem, p.44.

⁵⁴ POTLATCH, 1996, p.106.

⁵⁵ “A IS é um tipo muito especial de movimento, de natureza diferente das vanguardas artísticas anteriores. De dentro da cultura, a IS pode ser comparada a um laboratório de pesquisa, por exemplo, ou a um partido no qual somos situacionistas, mas nada que façamos pode ainda ser situacionista. Esta não é uma desautorização para ninguém. Somos partidários de um certo futuro da cultura e da vida. A atividade situacionista é um ofício particular que ainda não estamos praticando” (IS. *Le Détournement comme Negation et comme Prélude*. IS #3, dezembro de 1959, p.10).

| Deriva |

Uma das práticas passíveis de serem utilizadas nas condições atuais é a *deriva*, que já era uma proposição letrista. A deriva é um “[m]odo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: técnica da passagem rápida por ambiências variadas”⁵⁶. A proposta da deriva não é intervir diretamente na realidade das cidades, mas alterar a percepção do indivíduo diante e por meio do cenário urbano. Do ponto de vista da deriva, “[t]odas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar *apaixonante*”⁵⁷.

Ao contrário do turismo e do passeio, a deriva é um tipo de deslocamento extremamente sensível às “solicitações do terreno” e às pessoas presentes no cenário urbano⁵⁸. A deriva implica em reconhecer a capacidade do terreno de interferir sobre o indivíduo, e daí nasce a noção de psicogeografia⁵⁹.

A deriva é uma prática intrinsecamente urbana. Ela pode ser feita com intuitos de distração ou desambientação pessoal: “A *deriva* é uma técnica de deslocamento sem rumo. Ela baseia-se na influência da decoração [décor]”⁶⁰. Como veremos adiante, a distração não é algo depreciativo, pois o elemento lúdico possui uma abordagem revolucionária no interior da IS. É por causa de sua dimensão experimental que a deriva rapidamente ganha uma outra abordagem possível, de nutrir a psicogeografia, tendo em vista que a principal motivação para se compreender o presente é modificá-lo⁶¹. Por sua vez, a pesquisa psicogeográfica possui um “duplo sentido de observação ativa das aglomerações urbanas de

⁵⁶ JACQUES, 2003, p.65.

⁵⁷ DEBORD, FILLON, *Résumé 1954*, Potlatch #14. In: POTLATH, 1996, p.91.

⁵⁸ JACQUES, 2003, p.87.

Psicogeografia: “Estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento dos indivíduos” (IS. Definições. IS nº 1, junho de 1958, p.65 in JACQUES, 65). O termo foi cunhado em 1953, e uma definição muito semelhante a esta já consta em *Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana*, de Debord, em *Les lèvres nues* #6, 1955. In: JACQUES, 2003, p. 39.

⁶⁰ DEBORD, FILLON, *Résumé 1954*, Potlatch #14. In: POTLATH, 1996, p.91.

⁶¹ JACQUES, 2003, p.143.

hoje, e de formulação de hipóteses sobre a estrutura de uma cidade situacionista”⁶².

A deriva é constituinte de dois elementos opostos e complementares: o “deixar-se levar” e o “domínio das variações psicogeográficas exercido por meio do conhecimento e do cálculo de suas possibilidades”⁶³. Do lado do primeiro, está a aleatoriedade e o acaso, que são desvalorizados pela IS e considerados conservadores. Isto porque o que denominamos acaso é moldado sobretudo pelo hábito e acaba mostrando-se pobre em variações. Do lado do segundo, está o emprego consciente dos efeitos psicogeográficos para intensificar as ambiências.

À medida que fosse crescendo o domínio sobre as variações psicogeográficas, iria-se diminuindo a primazia do acaso, por ora ainda fundamental na deriva. Decorre justamente que, a partir das experimentações das derivas, anuncia-se um tipo de cidade situacionista. A prática da deriva evidencia o relevo psicogeográfico de uma cidade, e assim pode-se perceber as *unidades de ambiência* que a constituem. Segundo derivas praticadas, constatou-se que sempre existe uma zona de transição entre duas unidades de ambiência. Para o benefício da própria prática da deriva, estas chamadas *margens fronteiriças* deveriam diminuir até o seu completo desaparecimento. A partir da própria deriva, portanto, começam a emergir diretrizes de uma cidade situacionista. Esta deveria possuir uma identificação precisa e clara entre os limites de suas unidades de ambiência, de forma a se transitar diretamente de uma para outra. Outra diretriz que se anuncia é a de potencializar “novas formas de labirinto” possibilitadas pelas construções modernas, reforçando a desorientação e dificultando a consolidação de percursos pela rotina. Por fim, vale ressaltar que a identificação dessas unidades de ambiência não tem por fim petrificá-las: “não

⁶² Ibidem, p.55.

⁶³ Ibidem, p.87.

se trata de delimitar continentes duráveis, mas de mudar a arquitetura e o urbanismo”⁶⁴.

Segundo Henri Lefebvre (1901-1991), que foi bastante próximo aos membros da IS durante os primeiros anos do movimento, uma das propriedades da deriva seria a de evidenciar a fragmentação do tecido urbano, haja vista que as ambiências de cada bairro ficam claramente percebidas. Quando essa fragmentação, no entanto, começa a acontecer efetivamente, sobretudo a partir dos anos 1960, a própria prática da deriva é deixada de lado. A deriva demanda um tecido coeso, e a suburbanização de Paris anuncia o abandono dessa prática pelos situacionistas. Existem algumas cidades que são propícias à deriva, e outras, não. Mesmo no interior de Paris, os situacionistas evitavam transitar por alguns lugares, como os grandes boulevares de Haussmann.

Recomenda-se de não frequentar em nenhuma situação: os 6º e 15º arrondissements; os grandes bulevares; [o jardim de] Luxembourg ; os Champs Elysees; a praça Blanche; Montmartre; a Escola Militar; a praça de la République, Étoile e a Ópera; todo o 16º arrondissement⁶⁵.

| Desvio |

Nós vivemos, assim como devem viver os verdadeiros inovadores até a derrubada de todas as condições dominantes da cultura, nesta contradição central: somos ao mesmo tempo uma presença e uma contestação nas artes que hoje chamamos de modernas. Devemos preservar e ultrapassar essa negatividade, superando-a rumo a um patamar cultural superior. Mas não podemos tirar nosso partido dos meios dados pela "expressão" estética, nem dos gostos que ela alimenta. Para a superação este mundo risível e sólido, a IS pode ser um bom instrumento⁶⁶.

⁶⁴ JACQUES, 2003, p.91.

⁶⁵ IL. *Panorama intelligent de l'avant-garde à la fin de 1955*. Potlatch #24, 24 de novembro de 1955.

⁶⁶ DEBORD. *Le rôle de Potlatch, autrefois et maintenant*. Potlatch #30, 15 de julho de 1959. In: POTLATCH, 1996, p.284.

O *desvio* (*détournement*) consiste no “reuso de elementos pré-existentes em uma nova unidade”⁶⁷. Este instrumento é uma contestação às noções de autor e de uma expressão pura e absoluta⁶⁸. Ainda por esse motivo, como consta nas primeiras páginas do seu boletim, os situacionistas são a favor do plágio e seus próprios escritos sempre foram liberados para qualquer reprodução, tradução e adaptação, dispensando a necessidade de citar a fonte original.

O desvio pode ser de dois tipos: o desvio *menor* (*mineur*) e o desvio *abusivo* (*abusif*) ou de proposição premonitória. Quando o desvio é feito com um elemento que não é representativo em si e que ganha todo o seu sentido no novo contexto, estamos falando do desvio menor. O desvio abusivo é o “desvio de um elemento intrinsecamente significativo”⁶⁹, mas que também será ressignificado no seu novo conjunto⁷⁰.

O uso do desvio é extremamente vasto e não é uma exclusividade situacionista. Ele foi utilizado amplamente pelas vanguardas, e sobretudo por Lautréamont. Pode ser encontrado na publicidade, mesmo que de maneira inconsciente e acidental. Alguns exemplos de sua aplicação estão no desvio de frases, desde *posters* até o romance, mas é no cinema onde mais se encontram potencialidades para o emprego do desvio⁷¹.

⁶⁷ *Le Détournement comme negation et comme prelude*, IS n.3, p.10, 11.

⁶⁸ DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Mode d'emploi du détournement*. *Les lèvres nues* #8, maio de 1956. Disponível em: http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ *Idem*

⁷¹ “Assim, a assinatura do movimento situacionista, o sinal da sua presença e da sua contestação na realidade cultural contemporânea (uma vez que não podemos representar nenhum estilo comum que seja), é antes de tudo o uso do desvio. Exemplos de nosso uso das expressões desviadas incluem [...] O livro de Debord e Jorn *Mémoires*, ‘composto inteiramente de elementos pré-fabricados’, em que a escrita em cada página corre em todas as direções e as relações recíprocas entre as frases são invariavelmente incompletas; projetos de Constant para esculturas desviadas; e documentário desviado de Debord, *Sobre a Passagem de umas Poucas Pessoas por um Período Bastante Breve de Tempo*” (IS. *Détournement as negation and prelude* (1959). Disponível em: <<http://www.bopsecrets.org/SI/3.detourn.htm>>).

Dentro da produção da IS, alguns exemplos de desvio são as metagrafias (espécies de poemas-colagem, já praticados pelos letristas) e as pinturas modificadas de Asger Jorn, expostas em mostra de 1959⁷². Nesta ocasião, Jorn exibiu trabalhos onde ele repintava, parcialmente, quadros de pouco valor artístico, que variavam desde a arte acadêmica ao impressionismo de diferentes países. Essa exposição de pintura desviada (*peinture détournée*) representaria “uma forte ilustração das teses situacionistas sobre o desvio⁷³, modo de ação essencial, a nosso ver, na cultura de transição”⁷⁴. Segundo o texto escrito por Jorn para a referida exposição⁷⁵, o desvio implica na negação (na desvalorização) do valor prévio que havia no conjunto anterior⁷⁶, de onde decorrem novos valores ou reinvestimentos. Da mesma maneira que Jorn defende ser possível modernizar os *souvenirs* e trabalhos de outras épocas, uma outra característica prevista pelo emprego mais amplo do desvio seria o retorno à circulação de livros velhos e ruins⁷⁷. [#01]⁷⁸

Quando o desvio opera no âmbito da vida cotidiana, ele recebe o nome de *ultra-desvio*⁷⁹. É nesse ponto que gestos e palavras podem adquirir um novo significado e o desvio se conecta, mais especificamente, com as teorias da *situação construída* e do *urbanismo unitário*, que trataremos logo adiante. Essas

⁷² JORN. *Modifications. Peinture Détournée* (mostra na Galeria Rive Gauche, em 6 de maio de 1959). In: BERRÉBY, Gérard (org.) *Textes et documents situationnistes 1957-1960*. Paris: Editions Allia, 2004, pp.103-108.

⁷³ Em *Un chien écrasé*, Potlatch acusa o trabalho de Claudel (Bismuth-Lemaître?) de ser um “desvio reacionário”⁷³ e uma cópia mal feita de um filme de Isidore Isou, *Traité de Bave et d'Éternité* (Potlatch #18, 23 de março de 1955. In: POTLATCH, 1996, p.132).

⁷⁴ DEBORD. *Le rôle de Potlatch, autrefois et maintenant*, Potlatch #30. In: POTLATCH, 1996, p.286.

⁷⁵ Guarde as suas memórias, mas as desvie para que elas correspondam ao seu tempo. Por que rejeitar o velho, se você pode modernizá-lo com algumas pinceladas? [...] O desvio é um jogo que se dá devido à capacidade de desvalorização. Aquele que é capaz de desvalorizar pode criar novos valores. [...] ” (JORN, Asger. *Modifications. Peinture Détournée*. In: BERRÉBY, 2004, pp.103, 104).

⁷⁶ Idem

⁷⁷ DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Mode d'emploi du détournement*. Les lèvres nues #8.

⁷⁸ A numeração de todas as imagens seguirá o seguinte padrão [#XX], que se encontra no anexo ao final deste volume.

⁷⁹ Idem.

subcategorias aqui mencionadas (desvio maior, menor e ultradesvio), no entanto, não devem ser superestimados. O fundamental é que se trata de uma noção que abarca inúmeras possibilidades de uso, desde a escrita até a arquitetura. Esta categorização não será retomada em outros escritos e, em carta a Constant, Debord comenta que passagens deste texto já haviam se tornado obsoletas⁸⁰.

Em *Exercício psicogeográfico*, Ferdinand Cheval é considerado psicogeográfico na arquitetura. Sua contribuição deve-se à construção do seu Palácio Ideal, o qual ele dedicou boa parte da vida, e que este seria admirado por sua ambiência extremamente favorável à deriva e por ser uma obra feita basicamente do desvio de pedras encontradas, resultando em uma sobreposição de inúmeros estilos. O Palácio Ideal de Cheval é considerado “a primeira manifestação de uma arquitetura da desorientação”⁸¹: Este palácio barroco que *desvia* as formas de diversos monumentos exóticos, e de uma vegetação de pedra, serve sobretudo para se perder. Sua influência em breve será imensa”⁸².

Ocorre, no entanto, que a própria condição do *desvio* e da *deriva* é de serem instrumentos de validade circunstancial, uma vez que estas práticas contestam e nascem do interior do estágio atual de decomposição da cultura e da sociedade burguesa. É nesse sentido que “não pode haver pintura ou música situacionista, mas um uso situacionista desses recursos”⁸³. Mesmo sendo de tanta validade, o *desvio* é considerado marginal dentro da teoria situacionista⁸⁴. A deriva, da mesma forma, “além de suas lições essenciais, só oferece um conhecimento muito situado e datado”⁸⁵.

⁸⁰ DEBORD. Carta a Constant, 28 de fevereiro de 1959. In: DEBORD, 2009, p.216.

⁸¹ IL. *Prochaine Planète*, Potlatch #4, 13 de julho de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.32.

⁸² Ibidem, p.33.

⁸³ IS. *Definições*, IS #1, junho de 1958, In: JACQUES, 2003, p.66.

⁸⁴ “Em si, a teoria do *desvio* pouco nos interessa. Mas nós a encontramos conectada a quase todos aspectos construtivos do período de transição pré-situacionista. Assim, o seu enriquecimento, pela prática, parece necessário” (DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Mode d'emploi du détournement*. Les lèvres nues #8).

⁸⁵ IS. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*. IS #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, p.104.

Existe ainda um outro ponto que Debord chega a problematizar, mas sem aprofundar, a respeito justamente do aspecto passadista do desvio. Este recurso só é capaz de trabalhar a partir do que já está dado, e portanto não aponta muitos avanços dentro das experimentações com ambiências, que trataremos mais adiante. Em carta a Constant, Debord comenta:

Obviamente, nós redescobrimos elementos do passado em todos os lugares. E devemos lutar contra a nostalgia do passado, em todas as suas formas. Mas é aí que, sem dúvida, reside o problema do desvio⁸⁶.

Os meios de que a sociedade atual dispõe estão em permanente disputa. Os situacionistas se propunham um uso subversivo destes recursos, que vinham sendo empregados sobretudo de maneira reacionária, pelo Estado e pela polícia. O *desvio* também está sujeito a um uso conservador, assim como o emprego das ambiências e seu poder influencial sobre os indivíduos. A experimentação não é suficiente, portanto, se ela não vier acompanhada de um conhecimento progressivo que nos permita alcançar, no seu último estágio, uma vida à altura do desejo⁸⁷. O que vai tornar uma ação verdadeiramente situacionista será a utilização dos recursos existentes em prol revolucionário, e isso implica em conectar as experimentações à teoria revolucionária.

No discurso situacionista está entendido, em linhas gerais, que os recursos tecnológicos são neutros, e por isso seria premente desenvolver um uso progressista destes recursos no campo da cultura. A limitação, contudo, é que o movimento revolucionário necessita ter em mãos o controle desses meios técnicos, os quais só dispõe de maneira bastante limitada.

La lutte pour le controle des nouvelles techniques de conditionnement (IS nº 1, junho de 1958) aponta os efeitos nefastos constatados em duas ocasiões distintas onde se estudou a influência das ambiências sobre o comportamento

⁸⁶ DEBORD. Carta a Constant, 28 de fevereiro de 1959. In: DEBORD, 2009, p.216.

⁸⁷ IS. *Contribuição para uma definição situacionista de jogo*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.61.

humano. A primeira foi um estudo experimental, desenvolvido em 1957, pelo serviço de pesquisa da Defesa Nacional do Canadá. Eles pretendiam compreender os efeitos do tédio sobre indivíduos isolados em um ambiente planejado para que nada acontecesse: “cela com paredes nuas, iluminada continuamente, mobiliada apenas com um confortável sofá, rigorosamente desprovido de cheiros, de ruído, de variações de temperatura”⁸⁸.

O outro exemplo era um depoimento bastante suspeito – de acordo com os próprios situacionistas, mas mesmo assim usado como referência – de um certo Lajos Ruff a respeito de um método de lavagem cerebral a ele aplicado pela polícia política húngara em 1958. Ele relatou ter ficado trancado em um quarto onde, de acordo com os situacionistas, “a utilização unitária dos meios que são amplamente conhecidos visava [...] fazê-lo perder toda a crença na sua percepção do mundo exterior e na sua própria personalidade”⁸⁹. Os meios por ele descritos incluíam móveis translúcidos, procedimentos psicanalíticos, drogas, projeção de filmes absurdos e eróticos⁹⁰.

Eis um exemplo de “uso repressivo de uma construção de ambiência”. Ou seja, se existem descobertas da pesquisa científica que são desinteressadas, a sua aplicação vinha sendo, até o momento, negligenciada pelos artistas livres. Os situacionistas colocavam a sua atuação em termos de uma corrida entre os artistas livres e a polícia. Do lado dos artistas livres, pretendia-se explorar o emprego das potencialidades progressistas dos meios técnicos para desenvolver “ambiências apaixonantes e liberadoras”⁹¹. A polícia, por sua vez, se empenha

⁸⁸ IS. *La lutte pour le controle des nouvelles techniques de conditionnement*. IS #1, p.7.

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Ibidem, pp.7,8.

⁹¹ Ibidem, p.8.

para o “reforço da ambiência do velho mundo de opressão e horror”⁹². Isso quer dizer uma ambiência “cientificamente controlável, sem brecha”⁹³.

Enquanto o controle integral dos últimos recursos tecnológicos, para um uso experimental, não for uma realidade, a hipótese de articular todos esse elemento de maneira unitária permanecerá no campo da utopia.

Não há liberdade no emprego do tempo sem a posse de instrumentos modernos de construção da vida cotidiana. O uso de tais instrumentos vai marcar o salto de uma arte revolucionária utópica para uma arte revolucionária experimental⁹⁴.

O ponto na teoria situacionista onde há mais disputa parece ser, justamente, onde se condensa o conteúdo utópico da IS: nas noções de *situação construída* e de *urbanismo unitário*.

| O urbanismo unitário e a construção de situações |

Temos que demolir essas relações tradicionais, os argumentos e os modos que elas sustentam. Temos que nos dirigir para além da cultura atual, para uma crítica desiludida dos domínios existentes, e pela sua integração em uma construção espaço-temporal unitária (a situação: sistema dinâmico de um meio e de um comportamento lúdico) que realizará um acordo superior entre forma e conteúdo⁹⁵.

A construção de uma situação é a edificação de uma microambiência transitória e de um jogo de acontecimentos para um momento único da vida de algumas pessoas. É inseparável da construção de uma ambiência geral, relativamente mais duradoura, no urbanismo unitário⁹⁶.

⁹² Idem

⁹³ Idem.

⁹⁴ DEBORD. *Teses sobre a revolução cultural*. In: JACQUES, 2003, p.72.

⁹⁵ DEBORD. *Encore un effort si vous êtes situationnistes. L'I.S. dans et contre la décomposition*. Potlatch #29, 5 de novembro de 1957. In: POTLATCH, 1996, p.274.

⁹⁶ CONSTANT, DEBORD. *A declaração de Amsterdã* (Ponto 10). IS #2, dezembro de 1958. In: JACQUES, 2003, p.96.

O programa situacionista de ação sobre o ambiente é apenas parcialmente realizável no presente, mas é indissociável da *construção de situações*, que tem por princípio intervir de forma controlada no “cenário material da vida”⁹⁷ e sobre os comportamentos. Enquanto não houver o controle total de todos estes fatores, estas experimentações são nomeadas apenas como *ambiências*, mas não são uma *situação construída*.

A partir da noção de construção de situações, chega-se à hipótese teórica situacionista mais avançada: o *urbanismo unitário* (UU). O referido conceito foi nomeado como tal pela primeira vez no final de 1956 num folheto distribuído pelos integrantes italianos dos movimentos que logo comporiam a IS, em Turim, com os dizeres: “O futuro de seus filhos depende disso, manifeste-se a favor do urbanismo unitário”⁹⁸.

O UU almeja alcançar uma “composição integral do ambiente”⁹⁹ e, dialeticamente, a sua ação sobre os comportamentos. Cada um desses componentes – cenário e comportamento – influencia e é influenciado incessantemente um pelo outro.

A abrangência do controle sobre o ambiente é diferente entre as duas noções: a situação construída corresponde à “construção concreta de ambiências momentâneas”¹⁰⁰ e possui uma existência necessariamente efêmera. O UU, por sua vez, busca controlar a totalidade do ambiente. Evidentemente, o UU não é um modelo espacial, mas é dinâmico e “em estreita ligação com estilos de comportamento”¹⁰¹.

⁹⁷ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*. 1957. In: JACQUES, 2003, p.54.

⁹⁸ IS. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*. IS #3, dezembro de 1959. In: JACQUES, 2003, p.100.

⁹⁹ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações e sobre as condições de organização e de ação da tendência situacionista internacional*. 1957. In: JACQUES, 2003, p.54.

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Ibidem, p.55.

A unidade mínima do urbanismo unitário é o complexo arquitetônico, “que é a reunião de todos os fatores que condicionam uma ambiência, ou uma série de ambiências contrastantes, na escala da situação construída”¹⁰². Para além da circularidade desta definição, que remete à deriva – o melhor instrumento para perceber as unidades de ambiência – e indica qual seria a escala apropriada à situação construída, chama atenção o caráter bastante amplo e mesmo pouco preciso dos termos situacionistas. Isso, no entanto, não deve ser considerado uma falha, mas uma escolha extremamente coerente: a teoria situacionista não encontra ainda formas palpáveis na sociedade atual.

O Urbanismo unitário nasce de experiências empíricas sobre a realidade – a deriva, a psicogeografia e experiências de artistas e arquitetos modernos – e foi se desenvolvendo a partir daí um campo teórico orientado para a transformação dessa realidade¹⁰³. De maneira geral, o UU costuma ser tratado, nos textos situacionistas, como campo teórico ou hipótese. Mas o seu emprego pende –por vezes num mesmo texto– ora para uma discussão de configuração espacial, ora como se fosse um novo domínio ou concepção teórica.

Esse é o caso de *A declaração de Amsterdã*¹⁰⁴ – Amsterdã, 10 de novembro de 1958. Chama especial atenção como o entendimento do que seja UU destoa entre os onze pontos que compõem o documento, escrito por Debord e Constant. Os referidos pontos “propõem uma definição mínima da ação situacionista”¹⁰⁵ que, basicamente, rondam em torno da relação entre UU e a construção de situações.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ CONSTANT. *Relatório de Abertura da conferência de Munique*. IS #3, dezembro de 1959. In: JACQUES, 2003, p.106.

¹⁰⁴ A Declaração de Amsterdã ocorreu em 10 de novembro de 1958 na cidade de mesmo nome, como uma preparação para a terceira conferência da IS: a Conferência de Munique. O documento da Declaração de Amsterdã foi redigido por Constant e Debord, publicado na IS #2, e depois adotado pela Conferência de Munique com algumas modificações ou complementos nos pontos 1,3,9 e 11.

¹⁰⁵ JACQUES, 2003, p.95.

Se o urbanismo unitário, no ponto 4¹⁰⁶, assume as vezes de um estágio ou “extensão” que pode ou não ser atingida a partir da construção de situações, no ponto 5¹⁰⁷, por sua vez, o urbanismo unitário é definido como “atividade complexa e permanente”. O ponto 4 trata o UU como uma espécie de urbanismo do futuro, ao passo que o ponto 5 o trata como uma atividade já em curso.

Os pontos 7 e 8 deixam claro que as condições de emergência para o urbanismo unitário ainda precisam ser asseguradas – no caso, “uma criatividade coletiva de novo tipo”¹⁰⁸ ainda precisa ser alcançada – e que a tarefa dos situacionistas é de criar “ambiências favoráveis”¹⁰⁹ ao desenvolvimento dessa criatividade.

O urbanismo unitário por vezes nos é apresentado como uma teoria ou hipótese, e em outros momentos, pode ser usado como algo com pretensão a ser literalmente materializado. O UU oscila entre dois sentidos: entre uma hipótese conceitual e uma tentativa de configuração espacial – que carrega consigo questões de ordem formal –, e oscila ainda quando é tratado como *práxis* ou como dimensão utópica. Estes não são aspectos a princípio antagônicos – pois o que apontamos aqui é que a *práxis* situacionista é indissociável de um pensamento utópico –, mas, em diversos momentos, estabelecem-se polarizações e disputas em torno destas ambivalências que constituem o próprio termo. O uso da palavra utopia cabe aqui diante da disputa entre a relação possível-impossível ao redor da exequibilidade dos pressupostos situacionistas e da sua real capacidade de conduzir os rumos da sociedade.

¹⁰⁶ Ponto 4: “O programa mínimo da IS é a experiência de cenários completos, extensível a um urbanismo unitário, e a busca de novos comportamentos condizentes com esses cenários” (CONSTANT, DEBORD. *A declaração de Amsterdã. IS #2*, dezembro de 1958. In: JACQUES, 2003, p.95).

¹⁰⁷ Ponto 5: “O urbanismo unitário se define na atividade complexa e permanente que, conscientemente, recria o meio ambiente do homem, segundo as noções mais evoluídas em todos os domínios” (Idem).

¹⁰⁸ (Ponto 7) Ibidem, p.96.

¹⁰⁹ Ponto 8: “A criação de ambiências favoráveis a esse desenvolvimento é a tarefa imediata dos criadores de hoje (Idem).

A questão do UU irá ganhando gradualmente importância dentro das discussões situacionistas, à medida que se coloca a divergência entre os membros da seção holandesa (dentre eles Constant) e os demais membros a respeito do que seria passível de ser realizado, no prazo imediato, de acordo com a crítica situacionista. Nos escritos e propostas de Constant – que será, dentre os situacionistas, aquele que mais irá se empenhar na concepção do que poderia vir a ser uma cidade situacionista – prevalece uma preocupação de intervenção – com o ônus de se precipitar sobre questões formais e acabar se desprendendo da crítica ao presente para se ater à concepção de uma cidade futura. Do outro lado, os demais situacionistas – sempre acompanhado de expulsões e do ingresso de novos membros – iriam gradativamente pender para a negação do presente desprovida de uma dimensão propositiva.

| Algumas propostas da Internacional Letrista |

Dentro da perspectiva de uma corrida entre os artistas livres e a polícia, fica claro que não é qualquer desvio que interessa aos situacionistas, pois o uso destes instrumentos pode ser reacionário. O empenho situacionista é o de atrelar todas as suas práticas à propaganda revolucionária. Neste sentido, a prática situacionista se avizinha mais daquelas de Brecht, pela sua preocupação didática, do que das de Duchamp. Isto porque a pura experimentação pode ser indevidamente apropriada:

Desde que a oposição às noções burguesas de arte e do gênio artístico tornou-se muito velha, o desenho [de Duchamp] de um bigode na Mona Lisa não é mais interessante do que a versão original daquela pintura. Temos agora de empurrar este processo ao ponto de negar a negação¹¹⁰.

Defendendo as suas metagrafias, por exemplo, a IL afirma que estas não são uma forma artística gratuita, uma vez que esta “se propõe a condicionar os

¹¹⁰ DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil J. *Mode d'emploi du détournement*. Les lèvres nues #8, maio de 1956.

sentimentos e os gestos dos espectadores”¹¹¹. As cartografias das derivas, seguindo o mesmo argumento, permitem compreender deslocamentos que contrariam os motivos habituais que nos levam a andar pela cidade, e por isso, não são de forma alguma gratuitos¹¹². Da mesma maneira, em *Décoration*, é apresentada uma proposta de J. Fillon para a organização (aménagement) de uma sala de recepção sem nenhum uso definido, seguida de um quarto, separado por uma barricadas e rifles, pensado para ser confortável para os amigos. No entanto, tudo isso (que deveria contar com a devida iluminação e ambientação sonora) não passaria de um “pitoresco superficial” se não fosse pela sua mais profunda intenção da construção de uma situação¹¹³.

A transformação da realidade mediante um controle progressivo do ambiente é um dos temas da *Introdução a uma crítica da Geografia Urbana*, texto de 1955. Ali, Debord cita a experiência de um amigo seu que percorreu uma região da Alemanha usando um mapa de Londres como instrumento de orientação. A deriva é exemplar porque ela dispensa qualquer controle sobre o ambiente. Um outro exemplo de um grau pequeno de intervenção no ambiente começa com o “simples deslocamento de elementos figurativos”¹¹⁴.

Como proposta para um estágio mais avançado, Mariën, uma situacionista, imaginou que se dispusessem aleatoriamente “todas as estátuas equestres de todas as cidades numa única planície deserta”¹¹⁵, com o intuito de ser

¹¹¹ (IL. *Drôle de vie*, Potlatch #7, 3 de outubro de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.52). Os primeiros ensaios de Metagrafias liberadas (métagraphie libérée) foram feitas por Debord e Jacques Fillon, no outono de 1951 (Potlatch #17, 24 de fevereiro de 1955). Mas as primeiras metagrafias já vinham dos letristas.

¹¹² POTLATCH, 1996, p.42.

¹¹³ Potlatch #24, 24 de novembro de 1955. In: POTLATCH, 1996, p.211.

¹¹⁴ DEBORD. *Introdução a uma crítica da geografia urbana. Les lèvres nues* #6, 1955. In: JACQUES, 2003, p.42.

¹¹⁵ Idem.

“educativo”¹¹⁶. Aqui, o desvio é transposto para a escala da paisagem, no que antecipa alguns dos problemas que seriam abordados pela Land Art.

Em *Panorama Intelligent de L'Avant Garde à la Fin de 1955* (Potlatch #24, 24 de novembro de 1955), recomenda-se uma série de lugares que se deve frequentar em Paris, e outros que se deve evitar. Potlatch recomenda que se utilize as salas de cinema para a prática da deriva, assistindo-se a apenas uma parte do filme¹¹⁷.

Em *Projet d'embellissements rationnels de la ville de Paris* (Projeto de enfeites/adornos racionais da cidade de Paris), os letristas propõem que se abra as galerias do metrô à noite – mas sem aumentar o período de circulação dos trens–, que se libere as coberturas de Paris para caminhadas, a colocação de interruptores em todas as luminárias, deixando a intensidade da iluminação a critério do público. O problema mais delicado era o que fazer com as igrejas. As soluções variam entre a sua destruição total (Debord), parcial (Bernstein), ou até mesmo a sua preservação física, mas esvaziada de qualquer sentido religioso, tratando-as como um edifício qualquer, “[p]ara deixar as crianças brincarem”¹¹⁸ (proposta de Gil Woman). Jacques Fillon, por fim, propõe transformá-las em casas para assustar¹¹⁹: “Utilizar a suas ambiências atuais, acentuando os seus efeitos amedrontadores”¹²⁰.

Estas propostas ambicionavam explorar ao máximo o potencial das ambiências de Paris. A almejada desorientação levou Gil Woman a propor a remoção de

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ IL. *Panorama Intelligent de L'Avant Garde à la Fin de 1955*. Potlatch #24, 24 de novembro de 1955. In: POTLATCH, 1996, p.214.

¹¹⁸ POTLATCH, 1996, p.204.

¹¹⁹ A expressão “casa para assustar” (*maison à faire peur*) aparece algumas páginas antes, no mesmo número de Potlatch, e é apresentada da seguinte forma: “Uma reunião letrista, na data de 20 de setembro, decidiu estabelecer, como planos e maquetes, o modelo de uma “casa para assustar”. O tema deste exercício enfatiza suficientemente que não se trata de conduzir a qualquer tipo de harmonia visual. Note-se, no entanto, que se esta casa é propositadamente estudada em função de um sentido simples, a sua concepção deverá levar em conta as nuances afetivas adequadas às múltiplas situações que podem reivindicar um meio assustador” (DEBORD. *La maison à faire peur*, Potlatch #23, 13 de outubro de 1955. In: POTLATCH, 1996, p.199).

¹²⁰ POTLATCH, 1996, p.104.

qualquer indicação dos horários de chegada e partida de todas as estações de trem, justamente sob o argumento de favorecer a deriva. Se o destino das igrejas não chegou a um consenso, houve unanimidade em não intervir nas estações, dado a sua feiura ser extremamente estimulante enquanto ambiência, que poderia ainda ser reforçada por meio dos sons de outras estações e mesmo de portos¹²¹. Outras propostas incluíam a supressão dos cemitérios (com a destruição de todos os cadáveres), abolição dos museus (com a distribuição de todas as obras de arte nos bares), livre acesso às prisões (sem qualquer distinção entre visitantes e condenados).

| Orientações artísticas no interior da Internacional Situacionista |

Do ponto de vista da produção artística dos membros da IS, haviam, de maneira geral, duas orientações. De um lado, estavam os artistas que trabalhavam ainda dentro da produção pictórica, como Asger Jorn e Pinot Gallizio. Mesmo que houvesse, entre estes dois, muitas diferenças, nem a pintura industrial de Gallizio nem os trabalhos do Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI)¹²² estavam em plena sintonia com os princípios da IS. Do outro lado, estava Constant, que queria desenvolver experimentações a partir da teoria da construção de ambiências e do urbanismo unitário.

Gallizio estava na retaguarda daquilo que poderia ser considerado um integrante da IS. A sua *pintura industrial*, além de ser ainda pintura, tinha muito pouco de industrial¹²³. Ela se limitava ao aspecto de produção em série de metros e metros

¹²¹ POTLATCH, 1996, p.205.

¹²² Em carta a Constant, Debord diz: “Estou inteiramente de acordo com o que você propõe para a realização do urbanismo unitário (exceto com relação ao possível uso do rótulo da Bauhaus Imaginista, que me parece definitivamente comprometido)” (DEBORD. Carta a Constant, 26 de janeiro de 1959. In: DEBORD, 2009, p.204).

¹²³ A pintura industrial estaria “no limite do antigo quadro” (DEBORD. Carta a Constant, 28 de fevereiro 1959. In: DEBORD, 2009, p.216). E, ainda em outra carta a Constant, Debord afirma que “A atual associação, na IS, tem sido feita, como você sabe, sobre os *princípios mais avançados* (os seus e

de tela, executados de forma coletiva, o que deveria implodir a noção de artista, de gesto único e de valor contido numa obra de arte. [#02]

Já Jorn possuía um prolífico trabalho artístico que ele desenvolvia em paralelo com uma leitura bastante particular da noção marxista de *valor*. Jorn, no entanto, ainda estava atuando no universo pictórico e seu discurso carregava muito do princípio romântico (também presente em Gilles Ivain) de rejuvenescer as formas antigas, por meio de suas modificações a partir de quadros antigos, preferencialmente de pouco mérito artístico. Jorn escreveria, por conta de suas pinturas modificadas: “Nosso passado é pleno de devires”¹²⁴.

Constant e Jorn foram integrantes do CoBrA¹²⁵, mas Constant havia abdicado da pintura, desde a dissolução deste grupo, para dedicar-se a estruturas tridimensionais e espaciais que culminariam na sua versão de uma cidade pensada de acordo com os princípios do urbanismo unitário. A cidade, inicialmente nomeada de *Dériville* (Cidaderiva), foi rebatizada de *New Babylon* por Debord.

Constant queria radicalizar a oposição da IS contra a pintura, e rebateu diretamente alguns dos textos de Jorn reunidos em *Pour la Forme*¹²⁶ (1958). Em *A propósito de nossos meios de ação e perspectivas* (IS nº2, dezembro de 1958), Constant afirma que a pintura e algumas ideias de Jorn são “indefensáveis diante da noção do que pode ser o urbanismo unitário”¹²⁷.

os meus, como você sabe, não aqueles de Prem ou Gallizio, obviamente)” (DEBORD. Carta a Constant, 7 de setembro de 1959. In: DEBORD, 1009, p.278).

¹²⁴ BERRÉBY, 2004, p.104.

¹²⁵ O nome COBRA ou CoBrA é formado a partir das iniciais das cidades dos membros do movimento: Copenhague, Bruxelas, Amsterdã. O grupo atuou entre 1948 e 1951, com revista de mesmo nome. Alguns integrantes foram o dinamarquês Asger Jorn (Arger Jorgensen, 1914-1973), o belga Christian Dotremont (1922-1979) e o holandês Constant Nieuwenhuys (1920-2005).

¹²⁶ JORN, Asger. *Pour la Forme: ébauche d'une méthodologie des arts* (1958) Paris: Éditions Allia, 2001. Essa coletânea foi uma das primeiras iniciativas da recém formada IS, e consistia em ensaios de Jorn referentes à sua experiência posterior à dissolução do CoBrA, que abarcava o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista (MIBI).

¹²⁷ JACQUES, 2003, p.92.

A divergência de posturas entre Jorn e Constant fica bastante evidente se acompanharmos a distinção estabelecida por Henri Lefebvre em *Romantismo Revolucionário*¹²⁸ (1957), entre este tipo de romantismo e a sua versão antiga. O desacordo romântico com o presente conduz à nostalgia e ao escapismo passadista, que remete sempre a um retorno às origens e possui uma conotação reacionária. Pode ser um retorno histórico, como à Idade Média ou à Antiguidade, a busca pela pureza do primitivo ou ainda um retorno à infância ou ao inconsciente. Já o novo romantismo mantém o desacordo e a ruptura com o presente, mas lança-se para o possível.

No antigo romantismo, a constatação da alienação do indivíduo, em sua vida privada, resulta na negação dessa alienação por meio de sua exaltação: o indivíduo se opõe ao mundo, dando vazão a escândalos, conflitos, ao individualismo e à ambiguidade. O romantismo revolucionário, por sua vez, empenha-se em determinar e entender as distintas alienações da vida humana, como forma de denunciá-las. O “[r]omantismo revolucionário reconcilia a revolta romântica com um humanismo integral”¹²⁹.

Havia um incômodo, por parte de Debord e Constant, no que diz respeito à valorização de um passado idealizado¹³⁰, associado a uma atitude conservadora. Em carta a Lefebvre, Debord deixa claro que, se a IS é romântica, ela o é no sentido de refutar o presente, mas que ela se lança para o futuro – como os românticos revolucionários –, e que a IS deveria, por fim, transcender todo o romantismo¹³¹. Debord critica Lefebvre, em *Teses sobre a revolução cultural* (IS nº1, junho de 1958), pelo seu critério de “revolucionário” demandar apenas um

¹²⁸ LEFEBVRE, Henri. “Le Romantisme Revolutionnaire”. In: *Au-delà du Structuralisme*. Paris: Éditions Anthropos, 1971, pp. 27-50. (Publicado originalmente em *Nouvelle Review Française* #58, 1º de outubro de 1957).

¹²⁹ LEFEBVRE, Henri. *Revolutionary Romanticism* (Tradução de Gavin Grindon). Disponível em: <<http://goo.gl/deMMBL>>.

¹³⁰ Em carta à seção holandesa, Debord transcreve um trecho da crítica destes últimos, concordando com eles que “toda concepção romantizada de uma realidade passada” deve ser rejeitada. (DEBORD, Carta a Constant, 4 de abril de 1959, In: DEBORD, 2009, p.234).

¹³¹ DEBORD. Carta a Lefebvre. Paris, 5 de maio de 1960. In: DEBORD, 2009, p.350.

desacordo com o presente e a consciência do possível-impossível. De forma que os situacionistas só seriam romântico-revolucionários se fracassassem¹³².

Um ponto a ser esclarecido é que os trabalhos individuais dos membros da IS não são considerados necessariamente trabalhos empenhados em empregar a teoria situacionista. Esse é o caso da exibição mais importante de Giuseppe Gallizio (mais conhecido como Pinot Gallizio¹³³), a *Caverne de l'antimatière* (Caverna da Anti-matéria), na Galeria Drouin, Paris, em 13 de maio de 1959. Ali constavam 145m de sua pintura industrial. Debord escreveria ainda em carta para Constant, sobre a Caverna da Anti-matéria: “É claro que esta exposição não representava em nada o movimento e Jorn tinha, sobre este ponto, uma feliz firmeza em recusar, como eu, a edição de um folheto situacionista acerca de duas exposições de pintura”¹³⁴.

No *Relatório sobre a construção de situações...*, Debord nos conduz à importância de se pensar a intervenção na realidade a partir de estágios – numa escala de transição entre o presente estado de coisas e uma condição futura –, ao afirmar que “convém utilizar empiricamente, no início, as condutas cotidianas e as formas existentes”¹³⁵. Depois dessa etapa primeira, mais limitada, Debord conclama os seus contemporâneos a orientarem a realidade mediante um “trabalho coletivo organizado” que conduza à “utilização unitária de todos os meios de transformação da vida cotidiana”¹³⁶, e que vai crescendo

¹³² DEBORD. *Teses sobre a revolução cultural*. In: JACQUES, 2003, p.73.

¹³³ Pinot Gallizio definia-se como “arqueologista, botânico, químico, *parfumeur*, político, rei dos ciganos” (Giorgina Bertolino et al., eds., *Pinot Gallizio: Il laboratorio della scrittura*. Milan: Charta, 2005, p. 20 *apud* WARK, 2009, p.11). E não seria exagerado acrescentar, de acordo com Wark McKenzie, “um inventor da performance, da instalação, da música ambiente” (WARK, 2009, p.11). A sua principal proposta era a pintura industrial, um processo que ele nunca desenvolvia sozinho, e que permitia pintar metros de tela e assim implodir as noções de exclusividade e gesto único que compõem a ideia de obra de arte.

¹³⁴ DEBORD. Carta a Constant, 20 de maio de 1959. In: BÉRREBY, 2004, p.107.

¹³⁵ DEBORD, *Relatório sobre a construção de situações...* In: JACQUES, 2003, p.53.

¹³⁶ É preciso empreender um trabalho coletivo organizado, que leve à utilização unitária de todos os meios de transformação da vida cotidiana. Ou seja, primeiro reconhecer a interdependência desses meios, na perspectiva de melhor dominar a natureza, de chegar a uma liberdade maior (Idem).

gradativamente a ponto de ser possível dar corpo a um ambiente totalmente reconfigurado.

Uma das experiências situacionistas mais avançadas, do ponto de vista da construção de ambiências, quase saiu do papel, mas encontrou algumas restrições por parte do diretor do Stedelijk Museum, em Amsterdã, que os receberia. A proposta da “manifestação geral” era transformar duas salas do Stedelijk Museum em um labirinto: uma deriva ocorreria no interior do labirinto, ao passo que outras duas, com duração de três dias, ocorreriam no centro de Amsterdã. As três derivas estariam conectadas por meio de *walkies-talkies* e seriam dirigidas por Constant, que estaria encarregado de cartografar a trajetória de cada deriva, enviando algumas instruções. Caberia ainda a Constant preparar algumas surpresas ao longo dos trajetos.

O labirinto, extremamente rico em ambiências, deveria proporcionar experiências inéditas e “aumentar as ocasiões de perder-se”¹³⁷. O percurso se iniciaria num buraco a ser feito na parede do museu que, em tese, poderia variar entre 200m e 3km, bem como o pé-direito poderia oscilar entre 1,22m e 5m. Usaria de recursos para simular chuva, neblina e vento, além de variações térmicas e intervenções sonoras, portas que podiam ser abertas apenas de um ou dos dois lados. O labirinto incluiria, ainda, “obstáculos puros”, como um túnel feito com a pintura industrial de Gallizio e as paliçadas desviadas de Wyckaert. O labirinto visava “constituir um meio misto, jamais visto, pela mistura de características internas (apartamento decorado) e externas (urbanas)”¹³⁸. No museu, além da instalação, estava prevista a exposição de documentos do movimento e conferências pensadas para rodar em gravadores.

Todas essas atividades estavam previstas para ocorrer em 30 de maio de 1960. Mas a IS abandonou o projeto quando Sandberg, o diretor do museu, colocou

¹³⁷ IS. *Die Welt als Labyrinth*, IS #4, junho de 1960, In: JACQUES, 2003, p.119.

¹³⁸ Idem.

como condição um aval do corpo de bombeiros diante de certos elementos potencialmente perigosos, além de que a IS deveria lidar diretamente com uma instituição que concederia parte dos recursos para a exposição. A recusa em seguir com o projeto conduziu a uma frustração por parte da seção holandesa, que encabeçaria as atividades.

É importante ressaltar, nesse frescor inicial da teoria situacionista e letrista, como os pequenos gestos no presente, seja no espaço público ou no privado, estão intimamente conectados com um intuito maior, por ora inalcançável mas sempre perseguido, da construção integral da arquitetura, do urbanismo e da vida mesma.

| As paixões e o tempo livre |

O verdadeiro problema revolucionário é aquele dos lazeres. As interdições econômicas e seus corolários morais serão destruídos de qualquer maneira e ultrapassados em breve. A organização dos lazeres, a organização da liberdade de uma multidão, um pouco menos obrigada ao trabalho contínuo, já é uma necessidade para o Estado capitalista bem como para os seus sucessores marxistas. Por todos os lugares, limitou-se ao embrutecimento obrigatório dos estádios ou dos programas de televisão¹³⁹.

Lazer, é verdade: todo mundo está começando a falar em abundância (era nitidamente mais original quatro ou cinco anos atrás). Mas note: o uso da ideia de lazer, *como um recurso já dominante na sociedade capitalista*, é lixo reformista ou "relações públicas" para neo-capitalismo. Pelo contrário, para nós, as reais perspectivas de lazer implicam totalmente na revolução social prévia¹⁴⁰.

O lazer estava, já para a IL, no centro das reivindicações revolucionárias, e era atrelado a dois fenômenos. O primeiro era a progressiva redução da jornada de trabalho, vivenciada no pós-II Guerra. O segundo é que o tempo do indivíduo liberado dos imperativos da produção estava sendo colonizando pelo

¹³⁹ IL. *...Une idée neuve en Europe*. Potlatch #7, 3 de agosto de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.50.

¹⁴⁰ DEBORD. Carta a Franklin, 28 de dezembro de 1958. In: DEBORD, 2009, pp.190,191.

capitalismo. Pretendia-se multiplicar as ocasiões da vida que dessem margem ao imprevisto, que vinha sendo extirpado da vida cotidiana pelo utilitarismo. Para isso, era imprescindível que se atingisse um manejo consciente da vida. O programa situacionista de “ampliar a parte não medíocre da vida”¹⁴¹ implicava, portanto, em tirar partido desse cotidiano que se via, progressivamente, liberado da esfera do trabalho e da necessidade, mas que era, concomitantemente, ocupado pelos lazes passivos e alienantes.

A crítica situacionista não é contrária à noção de função, mas ao seu emprego utilitarista pelo funcionalismo. A dimensão lúdica é tratada como uma das funções a serem incluídas num programa crescente de racionalização da vida. Diante da busca situacionista por uma saída progressista, o funcionalismo não deve *negado*, mas *superado*: ele é “uma expressão necessária do avanço técnico”¹⁴². Deve ser incorporado ao funcionalismo e à vida cotidiana a tendência para o jogo, visando a “um ambiente funcional apaixonante”¹⁴³. A crítica situacionista é, portanto, de condenar a arquitetura e o urbanismo funcionalista não pelo seu potencial de intervenção sobre a realidade, mas por tê-lo feito de maneira inconsequente – ou por ter sido usado em benefício dos interesses do Estado e da polícia – com relação à supressão dos desejos e dos seus efeitos sobre o comportamento, os sentimentos e as paixões humanas.

A teoria situacionista preza por reapaixonar a vida dando ao indivíduo um maior controle sobre a sua própria vida cotidiana – por isso a recorrência a termos como “momentos perecíveis que são deliberadamente preparados”¹⁴⁴ ou “Momento da vida, concreta e deliberadamente construído”¹⁴⁵. Apostar na

¹⁴¹ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* (1957). In: JACQUES, 2003, pp.55,56.

¹⁴² IS. *Questões preliminares à construção de uma situação*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.64.

¹⁴³ IS. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*. IS #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, p.100.

¹⁴⁴ DEBORD. *Teses Sobre a Revolução Cultural*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.72.

¹⁴⁵ IS. *Definições*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.65. Trecho extraído da definição da situação construída.

racionalização crescente da vida para fins passionais pode soar contraditório. Textos situacionistas preveem, por exemplo, bairros “estados-de-espírito”, dos quais se saiba a ambiência precisa a que eles correspondem. Essa aparente contradição é tributária, em grande medida, da confluência, inerente à IS, das vanguardas políticas com as vanguardas artísticas. Da primeira, a IS tomou emprestado a importância da ação coletiva e, da segunda, a importância do qualitativo¹⁴⁶. Essa confluência fica explicitada pela afirmação: “o proletariado deve realizar arte”¹⁴⁷.

Existe, no entanto, uma matriz ainda mais ampla que ajudou a constituir e nos ajuda a entender a aparente contradição da IS. Este movimento pode ser lido em termos do encontro improvável de uma corrente romântica que se inaugura com Rousseau, perpassa Charles Fourier, o Dadá e o surrealismo, de um lado, e do outro lado, a teoria marxista. O pressuposto comum a Rousseau e Fourier é “que as paixões são virtudes e que foi a civilização a responsável por transformar as paixões em vícios”¹⁴⁸, e isso será recorrente também em outros autores. Seria possível considerar, para Michael Löwy, o ano de 1755 como marco simbólico do romantismo enquanto visão de mundo, data da publicação do *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens*, de Rousseau:

O romantismo protesta contra a mecanização, a racionalização abstrata, a reificação, a dissolução dos laços comunitários e a quantificação das relações sociais. Esta crítica faz-se em nome de valores sociais, morais ou culturais pré-modernos ou pré-capitalistas. Se o romantismo se afirma como uma forma de sensibilidade profundamente marcada pela nostalgia, não é porque negue pensar no que consiste a modernidade. De certo modo, pode ser considerado inclusivamente como uma forma de autocrítica *cultural da modernidade* que continua, até aos nossos dias, a ser uma das principais estruturas de sensibilidade da cultura moderna¹⁴⁹.

¹⁴⁶ WARK, 2009, p.25.

¹⁴⁷ IS. *La lutte pour le contrôle des nouvelles techniques de conditionnement. IS #1*, p.8.

¹⁴⁸ RICOEUR, Paul. *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991, p.495.

¹⁴⁹ LOWY, Michael. *Rousseau e o Romantismo*. Texto postado em 23 de novembro de 2012. Disponível em: <<http://www.esquerda.net/artigo/rousseau-e-o-romantismo/25638>>.

As paixões e a razão, o acaso e o deliberado, o doméstico e a política, a utopia do qualitativo e a utopia do quantitativo. São essas algumas tensões que a IS tenta aliar em uma nova unidade, vislumbrando o advento da sociedade situacionista.

Debord afirma que o marxismo ortodoxo da Segunda Internacional havia perdido “tanto a dimensão hegeliana da história total quanto a imagem imóvel da totalidade, presente na crítica utópica (no mais alto grau, em Fourier)”¹⁵⁰. Aquilo que é particularmente formidável em Fourier reside no seu empenho em transpor as leis newtonianas da atração (gravitacional), para o campo intempestivo das paixões. Assim como em Fourier, o que está em jogo, para os situacionistas, é realizar plenamente as paixões. Os prazeres de que trata Fourier não têm qualquer relação com os lazeres praticados pela sociedade atual. Os situacionistas, da mesma maneira, possuem uma teoria própria de jogo, de modo que a batalha que eles propõem nos lazeres é de outra ordem, para que o tempo livre deixe de ser da mesma natureza que aquela do trabalho.

É sobre esse ponto que trata Roland Barthes (1915-1980), a respeito de Fourier. Se o campo da necessidade é o Político, Fourier trata o campo do desejo como sendo o Doméstico. É nesse sentido que a utopia de Fourier é doméstica¹⁵¹.

Os situacionistas vão se atribuir a tarefa unusual de tratar, simultaneamente, da Política e do Desejo. Mas, ainda de acordo com Barthes, se podemos dizer que a forma como Marx e Fourier abordam o desejo e política (enquanto necessidade) é *suplementar*, no caso da IS, política e desejo são *complementares*. A ciência não necessariamente se opõe ao desejo, e a racionalização da vida deve ser

¹⁵⁰ DEBORD, 1997, pp. 64,65 (Tese 95).

¹⁵¹ Barthes comenta que a Utopia Doméstica (pensando-se em Fourier) foi um dos temas propostos a um grupo da Sorbonne, por ocasião de Maio de 68. O grupo, no entanto, recusou o tema pelo fato da expressão ser rebuscada e por isso, burguesa. Isso porque, segundo Barthes, “o político é aquilo que exclui o desejo, a menos que ele entre sob a forma de neurose: a neurose política ou, mais exatamente, a neurose da politização” (BARTHES, Roland. Sade, Fourier, Loyola. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.95). Se o termo “utopia doméstica” foi recusado, a presença deste autor se faz presente, indiretamente e ironicamente, nas inscrições do mesmo Maio de 68 pelas ruas de Paris, por conta dos situacionistas.

alcançada para fins passionais. Só era possível vislumbrar uma sociedade dos jogos porque toda a sociedade burguesa, pautada pela esfera da necessidade, estaria com os seus dias contados. Isto, é, do interior de uma sociedade “ainda fundada provisoriamente na produção”, os situacionistas (e já a IL) empenham-se em discutir seriamente o problema dos lazes.

Diante das limitações econômicas e morais que logo seriam superadas, não haveria mais nenhum impeditivo para a ascensão dos lazes. Isso já era vislumbrado no momento atual do capitalismo, que empenhava-se na organização dos lazes da multidão – com estádios e programas de televisão¹⁵².

| Tempo, espaço e jogo |

[...] é inútil pesquisar em nossas teorias sobre a arquitetura ou a deriva, outras motivações que não sejam a paixão pelo jogo¹⁵³.

O principal drama afetivo da vida, após o perpétuo conflito entre o desejo e a realidade hostil ao desejo, parece ser a sensação de passagem do tempo. A atividade situacionista consiste em apostar na fuga do tempo, ao contrário dos procedimentos estéticos que tendem a fixar a emoção. O desafio situacionista à passagem das emoções e do tempo seria o de superar sempre mais a mudança, indo ainda mais longe no jogo e na multiplicação dos períodos emocionantes. Evidentemente não é fácil para nós, neste momento, fazer tal aposta. Mas, mesmo que fosse para perder, é a única atitude progressista que podemos ter¹⁵⁴.

Em texto de 1953, período de vigência da IL, Gilles Ivain advogava pela importância de se construir cidades pensadas especificamente para avançar na formulação de novos comportamentos, valendo-se do fato da arquitetura ser “o meio mais simples de articular tempo e espaço”¹⁵⁵ e de influenciar os desejos. O desenvolvimento dessa cidade seria, portanto, condição necessária para se

¹⁵² POTLATCH, 1996, p.50.

¹⁵³ Ibidem, p.156.

¹⁵⁴ DEBORD. *Relatório...* In: JACQUES, 2003, p.58.

¹⁵⁵ IVAIN, Gilles. *Formulário para um novo urbanismo* (1953). IS #1, junho 1958. In: JACQUES, 2003, p. 68.

atingir uma “nova visão do tempo e do espaço”¹⁵⁶. Quatro anos depois, no *Relatório...*, Guy Debord vislumbrava que a “arquitetura de amanhã” seria capaz de “modificar os atuais conceitos de tempo e de espaço”¹⁵⁷.

A insistência situacionista pelo efêmero – e a sua consequente resistência em definir as formas do futuro – advém da percepção de que uma nova sociedade demandará e engendrará formas ainda inconcebíveis e que estarão em constante mutação, acompanhando os desejos vindouros. Do seio de um pensamento impelido pela noção de progresso, o cenário vislumbrado pelos situacionistas culmina na suspensão desse tempo hegemônico e linear.

A fuga do tempo está muito longe de ser uma noção mística. Ela significa a superação da noção estática e eterna de beleza. Significa romper definitivamente com a produção sucessiva de tendências, tal como vinha ocorrendo com as vanguardas. Isso só seria possível quando todo membro da sociedade se tornasse simultaneamente “produtor-consumidor de uma criação cultural total”, resultando numa “rápida dissolução do critério linear de novidade”¹⁵⁸. Essa relação diferente com aquilo que é novo (ou melhor, a relação que irá se estabelecer com o advento do novo) corresponde à superação do aparecimento *sucessivo* de tendências, que passariam a se desenvolver, a partir de então, *simultaneamente*¹⁵⁹.

Este tempo outro distinto daquele da vida cotidiana, fruto da lógica produtivista e utilitarista, é tributário, em grande medida, dos estudos de Johan Huizinga¹⁶⁰ (1872-1945) sobre o jogo.

¹⁵⁶ Ibidem, pp.69, 70.

¹⁵⁷ DEBORD, Guy. *Relatório sobre a construção de situações...*. In: JACQUES, 2003, p.68.

¹⁵⁸ IS. *Manifesto*. IS #4, junho 1960. In: JACQUES, 2003, p.127.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Huizinga teria sido a fonte, ainda, de onde a IL teria encontrado o termo “Potlatch”. Ver extrato do livro *Homo ludens* (edição francesa de 1951), a respeito de Potlatch, em Potlatch #21, 30 de junho de 1955. In: POTLATCH, 1996, pp.172,173.

Em seu livro *Homo Ludens* (1938), Johan Huizinga propõe uma nova designação para a espécie humana, para se somar ao *homo sapiens* e ao *homo faber*. Segundo este autor, a necessária revisão ao culto exacerbado da razão impõe um questionamento do termo “sapiens” como suficientemente adequado para designar a espécie humana. A primazia do raciocínio, mesmo que uma exclusividade humana, teria cedido espaço para o fabrico de objetos, expresso pelo termo *homo faber*. Huizinga propõe uma terceira nomenclatura que, assim como esta última, não é uma exclusividade humana, mas que define o ser humano tanto quanto a sua capacidade de pensar e de fabricar objetos. *Homo ludens* busca trazer à luz a importância do jogo como elemento fundante da cultura.

Em *Contribuição para uma definição situacionista de jogo*, os principais elementos do jogo situacionista vêm acompanhados de um trecho do livro de Huizinga:

O elemento de competição deve desaparecer em favor de um conceito mais realmente coletivo de jogo: a criação comum das ambiências lúdicas escolhidas. A distinção central a superar é a que se estabelece entre jogo e vida corriqueira, considerando-se o jogo como uma exceção isolada e provisória. Segundo J. Huizinga, “o jogo realiza, na imperfeição do mundo e na confusão da vida, uma perfeição temporária e limitada”¹⁶¹. A vida corriqueira, condicionada até então pelo problema da subsistência, pode ser dominada racionalmente – possibilidade que está no âmago de todos os conflitos de nossa época – e o jogo, rompendo de forma radical com um tempo e um espaço lúdicos acanhados, deve tomar conta da vida inteira. [...] ¹⁶².

Elementos chave do trecho acima já constam no livro de Huizinga: uma dicotomia entre jogo e vida cotidiana; a circunscrição do jogo em “um campo previamente delimitado”¹⁶³ que estabelece “uma esfera temporária de atividade com orientação própria”¹⁶⁴, mas cujos “efeitos não cessam depois de acabado o

¹⁶¹ Na versão em português, a citação usada pelos situacionistas consta na página 13.

¹⁶² IS. *Contribuição para uma definição situacionista de jogo*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, pp.60,61.

¹⁶³ HUIZINGA, Johan. (1938). *Homo Ludens*: o jogo como elemento da cultura. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010, 6ª edição, p.13.

¹⁶⁴ Idem.

jogo”¹⁶⁵. Ainda para Huizinga, o jogo é “ele próprio liberdade”¹⁶⁶, o que corresponde à afirmação, de Debord, do jogo estar isento dos imperativos da subsistência. O entendimento de Huizinga de que o jogo é essencialmente desinteressado¹⁶⁷ reinveste-se, na teoria situacionista, como possibilidade de negação dos preceitos funcionalistas do urbanismo moderno.

A passagem que melhor resume o entendimento do que seja *jogo* para Huizinga é a seguinte:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana”¹⁶⁸.

Uma das conclusões deste autor é que “a civilização tem suas raízes no jogo e que, para atingir toda a plenitude de sua dignidade e estilo não pode deixar de levar em conta o elemento lúdico”¹⁶⁹. Muito do que entedemos por jogo, hoje, não possui mais nenhuma forma ou espírito lúdicos. De acordo com Huizinga, o elemento lúdico da cultura teria entrado em decadência já no século XVIII. Huizinga criticava a profissionalização do esporte, bem como sua sistematização e regulamentação excessivas. O espírito profissional é o oposto daquele do espírito lúdico, pois falta-lhe “espontaneidade e despreocupação”¹⁷⁰. O jogo, ao contrário, apresenta uma atmosfera de alegria: “no verdadeiro jogo é preciso que o homem jogue como uma criança”¹⁷¹.

Em linhas gerais, Huizinga e os situacionistas convergem em identificar a decadência do elemento lúdico na sociedade atual, e coincidem ainda em

¹⁶⁵ Ibidem, p.17.

¹⁶⁶ Ibidem, p.11.

¹⁶⁷ Ibidem, p.11.

¹⁶⁸ Ibidem, p.33.

¹⁶⁹ Ibidem, p.232.

¹⁷⁰ Ibidem, p.219.

¹⁷¹ Ibidem, p.221.

reconhecer um “caráter profundamente estético”¹⁷² no jogo. Mas as posições se desencontram, justamente, quando comparamos as respectivas noções de estética. A leitura do elemento lúdico na arte a partir do final do século XIX por Huizinga mostra-se, por exemplo, bastante complicada. Este autor enxerga apenas decadência na arte a partir do impressionismo, e que o “impulso criador” da arte teria sido “deformado por uma busca desesperada da originalidade”, resultando nas “excrescências do século XX”¹⁷³.

A crítica à obsessão pela originalidade parece, num primeiro momento, se aproximar à crítica de mesmo teor dos letristas. Mas o apego de Huizinga aos valores imutáveis de beleza, equilíbrio e harmonia é justamente o que é refutado, pelos situacionistas, na estética burguesa. Outra divergência é que Huizinga via com bons olhos as facilidades possibilitadas pelos novos meios de comunicação, assim como não se opunha ao princípio agônico que, para ele, é intrínseco ao jogo. Para os situacionistas, por sua vez, a passividade e a competição deveriam ser totalmente erradicadas.

O que foi apropriado pelos situacionistas, de Huizinga, é sobretudo a sua noção mais geral de jogo, que possuía uma relação orgânica com a sociedade, ao mesmo tempo que preservava uma autonomia espaçotemporal, isto é: mantinha-se num lugar privilegiado de atuar de dentro da sociedade, mas ao largo da vida cotidiana.

Os situacionistas distinguem três fases para o jogo. A primeira diz respeito às funções sociais primitivas do jogo, que teriam sido sistematicamente minadas a partir do século XVIII, a ponto de persistirem apenas como “meros resíduos corrompidos” em meio ao jogo vigente, atrelado às leis da organização da produção¹⁷⁴.

¹⁷² Ibidem, p.5.

¹⁷³ Ibidem, p.224.

¹⁷⁴ IS. *Contribuição para uma definição situacionista de jogo*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.60.

A noção vigente de jogo é marcada pela cisão entre jogo e vida corriqueira, e corresponde às noções de herói, de alienação e à noção moderna de espetáculo. O jogo é pautado pela competição e demanda uma multidão que o assiste passivamente. Trata-se de formas regressivas de jogo, associadas a estágios infantis¹⁷⁵.

Por último, teremos o jogo situacionista, que é necessariamente coletivo, reclama a participação direta e a eliminação da competição. No seu estágio final, o jogo deixa de ser uma exceção provisória e instável, que ocorre numa temporalidade e espacialidade próprias, para se tornar a criação permanente de situações passionais e provisórias, seguidas umas às outras. A instauração do jogo situacionista implica na fusão entre jogo revolucionário e toda a esfera da vida, que será finalmente vivida diretamente.

Na leitura situacionista, o elemento da competição (que implica em ganhadores e perdedores) está diretamente ligado à disputa pela apropriação de bens entre os indivíduos. Tal correlação seria demonstrada pelo fato do esporte de competição ter atingido sua forma moderna na Grã-Bretanha, concomitantemente ao desenvolvimento das manufaturas. A identificação que se estabelece entre multidão e jogadores com os seus clubes é a mesma passividade presente na relação entre os espectadores e os artistas de cinema e, ainda, entre os cidadãos e os seus representantes: os artistas e atletas vivem no lugar das multidões, assim como os políticos decidem no lugar do povo¹⁷⁶. Neste ponto, fica particularmente claro como a crítica situacionista direciona-se contra mais de um sentido da palavra *representação*. Tudo aquilo que se coloca entre o indivíduo e as suas capacidades de intervenção na realidade é da ordem da alienação e do espetáculo. A questão da representação será explorada mais a fundo na obra máxima de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo* (1967):

¹⁷⁵ JACQUES, 2003, p.64.

¹⁷⁶ Ibidem, p.60.

[...] quanto mais ele [o espectador] contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. [...] ¹⁷⁷.

Enquanto o jogo situacionista não for capaz de apossar-se da vida inteira, a sua circunscrição numa esfera espaçotemporal própria irá possibilitar a sua existência no período atual. Era prevista uma fase intermediária de implantação deste jogo, que conviveria com o elemento competitivo até o seu gradual desaparecimento. Até lá, o jogo situacionista, definido como “criação comum das ambiências lúdicas escolhidas”¹⁷⁸, deveria “provocar condições favoráveis para viver a vida de forma direta”¹⁷⁹.

As referidas ambiências lúdicas não são, ainda, uma situação construída, que é o jogo situacionista no seu estágio último. Uma situação construída agiria como uma espécie de incubadora de novos desejos e gestos, de onde seria possível identificar o correspondente material destes desejos, que seriam a matéria-prima para as situações subsequentes.

Tem-se, portanto, uma espécie de programa de transição do jogo, que vai desde o seu aspecto decadente até o jogo plenamente participativo: passa-se da relação público-ator para, por fim, todos serem vivenciadores¹⁸⁰. Embora a situação construída seja “forçosamente coletiva”, as suas primeiras tentativas podem implicar em uma hierarquia, mesmo que provisória. Estava previsto que, no início, um indivíduo exerceria “uma certa predominância”¹⁸¹ e desempenharia o papel de roteirista ou diretor de uma situação. Teríamos um “projeto de situação, elaborado por uma equipe de pesquisadores”, encabeçada por um diretor que deveria “coordenar os elementos prévios de construção do cenário” e

¹⁷⁷ DEBORD, 1997, p.24 (Tese 30).

¹⁷⁸ JACQUES, 2003, p.60.

¹⁷⁹ Ibidem, p.61

¹⁸⁰ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* In: JACQUES, 2003, p.57.

¹⁸¹ Ibidem, p.63

“prever algumas *intervenções* nos acontecimentos”¹⁸². Haveriam ainda alguns “espectadores passivos”, que não se envolveriam na construção do cenário, mas que só lhes caberia “ser *reduzidos à ação*”¹⁸³.

Embora o jogo seja um elemento central, ele não consta no glossário dos termos situacionistas, as *Definições* (IS nº 1, junho de 1958), tampouco aparece como uma das palavras de ordem que encerram o *Relatório sobre a construção de situações*¹⁸⁴. No entanto, o jogo está impregnado em todas as práticas do movimento, atuando como elo que perpassa a deriva, a construção de situações e o urbanismo unitário. A *vontade de criação lúdica* presente na deriva deve se estender “a todas as formas conhecidas de relações humanas”¹⁸⁵. Pois se a deriva possui limitações, do ponto de vista da intervenção sobre o meio ambiente construído, a grande virtude que ela encerra é a sua condição de “existência em jogo”¹⁸⁶.

Para os situacionistas, o jogo não é algo meramente infantil ou secundário na sociedade. Ele é tão importante quanto as outras necessidades vitais: é algo instintivo. Mas o jogo se vê corrompido e reprimido pelos valores burgueses, diante da “idealização da produção”¹⁸⁷. Os situacionistas almejavam libertar o instinto de jogo, assim como também defendiam a libertação de um instinto de

¹⁸² Idem.

¹⁸³ Idem.

¹⁸⁴ “Devemos propor as seguintes palavras de ordem: urbanismo unitário, comportamento experimental, propaganda hiperpolítica, construção de ambiências. Já se interpretaram bastante as paixões; trata-se agora de descobrir outras” (DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* 1957. In: JACQUES, 2003, p.59).

¹⁸⁵ Ibidem, p.56.

¹⁸⁶ [...] Daqui a uns anos, a construção ou a demolição de casas, o deslocamento das microssociedades e das modas bastarão para mudar a rede de atrações superficiais de uma cidade; fenômeno aliás muito encorajador para o momento em que chegamos à ligação ativa entre a deriva e a construção urbana situacionista. É certo que, até lá, o meio urbano terá mudado por si só, anarquicamente, desmodando as derivas cujas conclusões não se tenham conseguido traduzir em mudanças conscientes desse meio. Mas a primeira lição da deriva é sua própria existência em jogo (IS. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950. IS #3*, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, p.104).

¹⁸⁷ IS. *Contribuição para uma Definição Situacionista de Jogo. IS #1*, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.60.

construção¹⁸⁸. A arquitetura seria o campo apto a capitanear a integração de todas as atividades em uma só: a atividade unitária ou o urbanismo unitário é o estágio da vida inteira elevada a *status* pleno e constante de criação. Nesses termos, a vida se torna, ela mesma, a arte.

No *Manifesto* (17 de maio de 1960, publicado na *IS* nº 4, junho de 1960) volta à discussão o papel da automação como condição para liberar o indivíduo gradativamente do trabalho como “necessidade exterior”¹⁸⁹. Defende-se que a completa liberdade do indivíduo se dará diante da possibilidade de exercer plenamente a criação lúdica. A crítica situacionista vai além da abolição do trabalho: ela ambiciona a vida como “atividade unitária”:

Toda a arquitetura fará parte de uma atividade mais extensa e mais completa para, finalmente, tanto essa arquitetura quanto as outras artes atuais desaparecerem em proveito da atividade unitária¹⁹⁰.

A arte integral, de que tanto se falou, só se poderá realizar no âmbito do urbanismo. Mas já não corresponderá a nenhuma das tradicionais definições de estética¹⁹¹.

Só o urbanismo unitário poderá tornar-se a arte unitária que vai responder às exigências de uma criatividade dinâmica – a criatividade da vida.

O urbanismo unitário será a atividade sempre variável, sempre viva, sempre atual, sempre criativa do homem de amanhã¹⁹².

| Momento e situação construída |

Além da noção de *jogo* de Huizinga, a noção de *momento* de Henri Lefebvre foi uma importante referência teórica que ajudou os situacionistas a desenvolverem a hipótese da *situação construída*. Lefebvre publica em 1959 o seu livro *La*

¹⁸⁸ IS. *Crítica ao urbanismo*. *IS* #6, agosto de 1961. In: JACQUES, 2003, p.136.

¹⁸⁹ IS. *Manifesto*. *IS* #4, junho 1960. In: JACQUES, 2003, p.126.

¹⁹⁰ CONSTANT. *Relatório de Abertura da conferência de Munique*. *IS* #3, dezembro de 1959. In: JACQUES, 2003, p.107.

¹⁹¹ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* In: JACQUES, 2003, p.55.

¹⁹² ALBERTS, ARMANDO, CONSTANT, OUDEJANS. *Primeira proclamação da seção holandesa da Internacional Situacionista*. *IS* #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, p.111.

somme et le reste, onde ele aprimora a sua teoria dos momentos, e é quando os situacionistas têm conhecimento desta teoria e da sua proximidade com a situação construída.

A troca entre os situacionistas e Lefebvre foi intensa e bastante breve, e teve início quando os situacionistas tiveram contato com o texto-manifesto *Romantismo Revolucionário*, de 1957. Já no primeiro número da IS (1º de junho de 1958), a 7ª tese, a última dentre as *Teses sobre a revolução cultural*, faz referência a Lefebvre:

No mundo da decomposição podemos experimentar, mas não utilizar nossas forças. A tarefa prática de superar nosso desacordo com o mundo, isto é, superar a decomposição por algumas construções superiores, não é romântica. Só seremos “romântico-revolucionários”, no sentido de Lefebvre, se fracassarmos¹⁹³.

Na IS nº 4 (4 de junho de 1960), dois textos apresentam relação com Lefebvre. O *Manifesto* é redigido com elementos da teoria de Lefebvre¹⁹⁴, e o texto *Teoria dos momentos e construção das situações* é uma tentativa de aproximar a noção do momento à situação construída.

Se um *momento* é sobretudo encontrado e vivenciado, os situacionistas vão se empenhar em construir *situações*. Do ponto de vista da duração, uma situação está entre um instante (perecível, efêmero e único) e o *momento*, que é repetível. Tanto a *situação* como o *momento* contêm instantes. Por sua vez, uma série de

¹⁹³ DEBORD. *Teses sobre a revolução cultural*, IS #1, 1º de junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.73.

¹⁹⁴ A entrevista de Lefebvre dá a entender que o *Manifesto* foi escrito com participação direta deste autor. Ele menciona um texto programático, que

“era quase um resumo doutrinário de tudo o que nós estávamos pensando, sobre situações, sobre transformações da vida; não era muito longo, apenas algumas páginas escritas à mão. Eles o levaram e o datilografaram, e depois pensaram ter direito sobre as idéias” (LEFEBVRE, Henri. “A Internacional Situacionista”, entrevista a Kristin Ross, em 1983 In: Maio de 68. Organização de Sergio Kohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.60 (Encontros).

Posteriormente, Lefebvre foi acusado de plágio pelos situacionistas, por ter usado algumas das ideias presentes neste texto.

situações pode resultar num momento lefebvriano ou em tempo morto, caso as situações se neutralizem.

Para Lefebvre, os momentos podem ser classificados dentro de temas, como é o caso do trabalho, do jogo, o descanso, a justiça, a contestação e o amor. Já para os situacionistas, uma situação é sempre irrepetível, única, e por isso inclassificável, pois ela é determinada por cada um dos aspectos do ambiente, pelo contexto e por todas as pessoas envolvidas. Ao contrário do momento, a situação “deve *unificar* categorias falsamente separadas (amor, jogo, expressão, pensamento creativo)”¹⁹⁵.

Do ponto de vista da criação dos momentos, na óptica situacionista, é preciso considerar o momento de determinado amor, do amor de determinada pessoa. Quer dizer: de determinada pessoa em determinadas circunstâncias¹⁹⁶.

O tema do amor foi tratado também no *Relatório*. Debord afirma ali que as dimensões lúdica e de criação já presentes na deriva, precisam, dentre outras coisas, “influenciar a evolução histórica de sentimentos como a amizade e o amor”¹⁹⁷. E cita a construção de situações como sendo a principal hipótese situacionista, indicando justamente a dimensão operativa deste conceito, de induzir novas experiências, diferentemente do momento. A possibilidade de se experienciar um momento conta muito com o acaso e a aleatoriedade, que são justamente alguns dos pontos criticados pelos situacionistas já com relação ao surrealismo.

Em *Questões preliminares à construção de uma situação* (1958), consta que o problema de uma *situação esporádica*¹⁹⁸ – que se aproxima de um momento lefebvriano – é que, nesta, os indivíduos agem isoladamente e suas emoções acabam por se neutralizar umas às outras, no que resulta o “sólido ambiente

¹⁹⁵ DEBORD. Carta a Jorn, 2 de julho de 1959. In: DEBORD, 2009, pp.262, 263.

¹⁹⁶ IS. *Teoria dos momentos e construção de situações*. In: JACQUES, 2003, p.122.

¹⁹⁷ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* In: JACQUES, 2003, p.56.

¹⁹⁸ IS. *Questões preliminares à construção de uma situação*, IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.64.

enfadonho”¹⁹⁹ ao nosso redor. A outra consequência deste fato é que as poucas ocasiões emocionantes na vida de um indivíduo acabam por condicioná-lo de maneira exagerada²⁰⁰. A importância da situação construída está, portanto, em aumentar o número de momentos emocionantes, por meio da orientação das forças dos indivíduos num mesmo sentido, visando a produção de novos desejos. Encorajava-se, inclusive, que os participantes encontrassem “desejos precisos” que pudessem ser induzidos durante a realização de uma ambiência.

Uma situação, para além de ser uma ambiência, é simultaneamente uma “unidade de comportamento temporal”²⁰¹. Os gestos contidos nesse cenário, em determinado momento, “produzem outras formas de cenário e outros gestos”. Portanto, uma situação se encerra porque induz à construção de uma outra situação atrelada a um outro desejo, prevalecendo sempre a sua breve duração. Pela condição efêmera de uma situação, é extremamente difícil definir seu fim e seu começo.

Ainda de acordo com o mesmo texto, uma situação construída seria capaz de estabelecer “um campo de atividade temporária favorável” aos desejos. Estes podem ser identificados com mais ou menos clareza: são os desejos primitivos, já conhecidos, ou os novos desejos, ainda confusos em seu aparecimento. A própria construção de situações ajudaria a esclarecer os desejos que emergirão desses cenários. A partir do aparecimento desses desejos, seria possível identificar uma “raiz material”²⁰² que lhe seja correspondente, que será a “nova realidade”²⁰³ a ser trabalhada pelas construções de situações seguintes.

¹⁹⁹ Idem.

²⁰⁰ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* In: JACQUES, 2003, p.57.

²⁰¹ IS. *Questões preliminares à construção de uma situação*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.62.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

Para Lefebvre, os momentos são naturais, espontâneos, e são fruto de uma produção histórica longa, e por isso não faz sentido tentar criá-los. Em *Vers le Cybernanthrope* (1967), Lefebvre afirma que o desenvolvimento histórico do amor por um indivíduo – que só veio a ser desenvolvido na Idade Média – produziu uma série de situações. Da mesma maneira, Lefebvre via, no advento da pílula anticoncepcional, um potencial liberador capaz de contribuir para uma nova condição de igualdade entre homens e mulheres, e que daí poderiam advir novas situações²⁰⁴.

Para Lefebvre, portanto, a formulação da hipótese da construção de situações lhe parece “difícilmente contestável, mas refutável”²⁰⁵. Ela não é contestável no sentido de que era impossível negar que a vida cotidiana vinha sendo efetivamente empobrecida em suas possibilidades de vivenciar situações: “As funções, as atitudes, os papéis, os comportamentos, os modelos são estipulados, normalizados, codificados”²⁰⁶. Mas ela é refutável porque as situações, na condição de momentos, já existem, e a crença no total controle sobre o surgimento de uma situação é completamente idealista.

[...] a ideia do Amor absoluto – esta ideia delirante, flor e ápice da cultura europeia – certamente produziu numerosas ou incontáveis situações novas ao longo da sua já longa história. Hoje mesmo, a igualdade proclamada senão alcançada entre mulheres e homens, a tendência a considerar apenas um mínimo de diferenças “não essenciais” entre os sexos [...] parecem produtoras de situações. [...] As situações são descobertas. Sua produção não pode sair de uma proclamação abstrata. A ideia da produção não coincide com a produção. Pretender isso, acreditar nisso, é uma ilusão sectária e idealista”²⁰⁷.

A despeito dessas divergências, a principal preocupação situacionista era alterar qualitativamente a intensidade dos momentos e multiplicar estes períodos emocionantes da vida do indivíduo. Em linhas, gerais, uma situação construída é

²⁰⁴ LEFEBVRE, Henri (1967). *Vers le cybernanthrope, contre les technocrates*, Paris, Denoël-Gonthier, 1971, coll. Médiations, p.41.

²⁰⁵ Ibidem, p.40.

²⁰⁶ Ibidem, p.40, 41.

²⁰⁷ Ibidem, p.42.

muito próxima de um momento “criado, organizado”. Da mesma forma, um momento é algo próximo a uma “situação esporádica”. Não à toa, no *Manifesto*, de 1960, o termo “momento vivido diretamente”²⁰⁸ assume o sinônimo de *situação*.

| A cidade experimental de Gilles Ivain |

Essa cidade pode ser imaginada sob a forma de uma reunião arbitrária de castelos, grutas, lagos etc. Seria o estágio barroco do urbanismo, considerado como meio de conhecimento. Mas essa fase teórica já está superada. Sabemos que é possível construir um prédio moderno nada parecido com um castelo medieval, mas que conserve e multiplique o poder poético do *Castelo* (pela manutenção de um mínimo estrito de linhas, pela transposição de outras, pela localização das aberturas, pela situação topográfica etc.)²⁰⁹.

Um dos textos situacionistas mais impactantes é o *Formulário para um novo urbanismo* (1953), de Gilles Ivain (pseudônimo de Ivan Chtcheglov, 1933-1998). São algumas as suas particularidades, em relação aos escritos situacionistas e mesmo da IL. A primeira delas é uma influência marcadamente surrealista, inclusive no que diz respeito a uma ligação muito íntima com um passado mítico que será reencontrado no futuro, mas pela via da tecnologia. Já consta aí, também, a busca por um tempo outro, bem como a premissa da manipulação do ambiente construído como agente de “modulação influencial”²¹⁰ capaz de intervir sobre os desejos; a arquitetura como o jogo, por excelência, capaz de manipular o tempo e o espaço, e assim, intervir e fazer despertar desejos perdidos e induzir novos desejos; a apologia ao móvel e ao efêmero, que marcarão a teoria situacionista.

²⁰⁸ IS. *Manifesto*. IS #4, junho de 1960. In: JACQUES, 2003, p.127.

²⁰⁹ IVAIN. *Formulário para um novo urbanismo* (1953). IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.70.

²¹⁰ Ibidem, p.68.

Embora Ivain tenha sido um letrista, ele não chegou a ser membro da I, e foi expulso da Internacional Letrista por motivos de mitomania, delírio de interpretação e falta de consciência revolucionária²¹¹. No entanto, o *Formulário...* foi republicado no primeiro número do Boletim da IS. Gilles Ivain foi o primeiro a pensar uma cidade experimental cuja principal atividade fosse a deriva contínua, além de pensar como seria um cenário ideal para a deriva: “O complexo arquitetônico será passível de modificação. Seu aspecto pode mudar em parte ou no todo, segundo a vontade de seus moradores”²¹². Ambas as propostas se tornam centrais na *New Babylon* de Constant e em texto da IS de 1959, *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*. Ivain pensa a “próxima civilização” como sendo uma “civilização móvel”²¹³, e traz para a configuração da sua cidade a imagem do jardim e do labirinto, sendo este último tema central na proposição da *New Babylon* de Constant²¹⁴.

O *Formulário...* atesta que as experiências dadaístas e surrealistas na cidade já haviam perdido a sua validade, e andar pela cidade perdeu a sua graça. Da mesma forma, a atual civilização mecanizada – e não com toda e qualquer civilização mecanizada – e a arquitetura fria conduziram a “lazerres maçantes”²¹⁵.

A tentativa de reencontrar uma vida sem alienação – onde os princípios de abstração e atomização (divisão do trabalho e das funções da vida no cotidiano) deixem de existir – ganha uma roupagem mítica: a “terra das sínteses prometidas”, que só faz se afastar de nosso presente. Ivain divaga sobre a relação entre as novas concepções de espaço que se podem entrever por meio

²¹¹ WOLMAN. *À la Porte*. Potlatch #2, 29 de junho de 1954. In: POTLATCH, 1996, p.21.

²¹² IVAIN. *Formulário para um novo urbanismo*. IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.68.

²¹³ Ibidem, p.69.

²¹⁴ “Esse projeto é comparável aos jardins chineses e japoneses em *trompe-l’oeil* – com a diferença que estes jardins não são feitos para nele se viver completamente – ou ao ridículo labirinto do Jardin des Plantes em Paris onde à entrada existe um aviso (o cúmulo da estupidez, Ariadne deve ter perdido o emprego): *É proibido brincar no labirinto*” (IVAIN, . *Formulário para um novo urbanismo*. In: JACQUES, 2003, p. 70). A menção ao mesmo jardim e a Ariadne aconteceriam em Potlatch #9,10,11, de outubro de 1954, portanto posterior ao texto de Ivain.

²¹⁵ IVAIN. *Formulário para um novo urbanismo*. IS #1, junho 1958. In: JACQUES, 2003, p.68.

de determinados ângulos *moventes* e perspectivas *fugazes*, em contraposição à paisagem *fechada* geral das cidades. Ivain coloca a necessidade de se construir uma outra sociedade mecanizada onde seja possível “inventar novos cenários moventes”²¹⁶.

Deve-se buscar tais concepções de espaço nos “lugares mágicos dos contos folclóricos e dos textos surrealistas”²¹⁷. Mas o que se pretende é encontrar uma nova linguagem, isto é, rejuvenescer as imagens arquetípicas que estão ficando caducas diante dos avanços tecnológicos e da estética da máquina. E ao mesmo tempo em que se atualiza essa linguagem, busca-se retomar um *urbanismo simbólico* que foi deixado de lado pelo urbanismo moderno. Isso não significa, por exemplo, deixar de evocar o “poder poético”²¹⁸ do castelo, mas que este deve ser potencializado através de uma arquitetura que não se pareça em nada com um castelo.

A ideia de *rejuvenescer*, também presente nos escritos de Jorn, aponta para o resgate de algo que foi soterrado em meio à pobreza da vida moderna: aspectos de um passado perdido deverão ser reencontrados em uma nova síntese do futuro. O que só será possível quando a técnica, no seu último estágio, permitir ao indivíduo se reaproximar da realidade cósmica, compensando os seus inconvenientes²¹⁹. Em suma, este estágio de novidade que deverá ser alcançado reencontrará muitos dos aspectos que modos de vida anteriores já desfrutavam.

A construção das cidades experimentais de Ivain era um pressuposto para o surgimento de novos valores. À medida que “os motivos de apaixonar-se” iam se escasseando, Ivain advogava a favor de uma “ampliação racional” em proveito da

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Idem.

²¹⁸ Ibidem, p.70.

²¹⁹ Ibidem, p.68.

arquitetura, usando os recursos dos “antigos sistemas religiosos, dos velhos contos”²²⁰ e da psicanálise.

A escuridão recua diante da iluminação e as oscilações climáticas, diante do ar condicionado: a noite e o verão perdem o encanto, e o alvorecer desaparece. O homem das cidades julga que se afasta da realidade cósmica mas nem por isso consegue sonhar mais. O motivo é evidente: o sonho tem seu ponto de partida na realidade e nela se realiza²²¹.

Ivain imagina bairros que correspondessem “à lista de sentimentos que encontramos *por acaso* na vida cotidiana”²²². Mas o que poderia parecer uma sistematização do acaso se revela uma espécie de zoneamento às avessas, completamente disparatado e tomado em benefício da função lúdica. No lugar das funções canonizadas pela Carta de Atenas (1933) – habitar, trabalhar, recrear e circular – temos o Bairro Feliz, formado sobretudo de residências; o Bairro Histórico, que contém museus e escolas; o Bairro Útil, que abriga hospitais e lojas de ferramentas. Os outros bairros citados são Bairro Bizarro, Bairro Nobre e Trágico, um Astrolário, Bairro da Morte (para as pessoas “viverem em paz”²²³) e o Bairro Assustador, que concentraria as representações das “forças maléficas da vida”²²⁴, mas desprovidas de riscos letais.

Os situacionistas aproximam os referidos bairros “estados-de-espírito” de Ivain mais à teoria dos *momentos* do que à *situação construída*²²⁵. Estes bairros poderiam ser adentrados ou deixados, e corresponderiam a um sentimento simples²²⁶ de forma a se escolher qual o sentimento se desejaria vivenciar. Por conta disso, o momento pode ser pensado como uma modulação influencial mais genérica, tal como a destes bairros. Já a *New Babylon* de Constant, como

²²⁰ Idem.

²²¹ Idem.

²²² Ibidem, p.70.

²²³ Idem.

²²⁴ Idem.

²²⁵ IS. *Teoria dos momentos e construção da situações*. IS #4, junho de 1960. In: JACQUES, 2003, p.122.

²²⁶ DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* In: JACQUES, 2003, p.55.

veremos mais a seguir, aborda uma espécie de especialização de diferentes tipos de jogos, mas não atrela um bairro a uma dada emoção.

A “primeira cidade experimental”, tal como foi concebida por Ivain, seria bancada por um turismo “controlado e tolerado”. Ivain não esclarece o que poderia distinguir tal cidade de um parque de diversões, seja ele para crianças – uma *Disney Land* – ou para adultos – a citada Las Vegas.

A objeção econômica não resiste à primeira olhadela. É sabido que, quanto mais um lugar for *destinado à liberdade de jogo*, mais influirá sobre o comportamento e maior será sua força de atração. Prova disso é o imenso prestígio de Mônaco e de Las Vegas. E de Reno, caricatura da união livre. Trata-se contudo de meros jogos de dinheiro. Essa primeira cidade experimental viveria com fatura de um turismo tolerado e controlado. As subseqüentes atividades e produções de vanguarda surgiriam por si mesmas. Em poucos anos ela se tornaria a capital intelectual do mundo, reconhecida por todos como tal²²⁷.

| New Babylon de Constant |

[V]emos nessas imensas construções a possibilidade de vencer a natureza e de sujeitar à nossa vontade o clima, a iluminação, os ruídos, nesses diversos espaços²²⁸.

Mesmo que o projeto que acabamos de traçar em grandes linhas seja tachado de sonho irrealista, insistimos no fato de ser ele exequível do ponto de vista técnico, desejável do ponto de vista humano, indispensável do ponto de vista social. A crescente insatisfação que domina toda a humanidade chegará a um ponto em que seremos todos obrigados a executar os projetos para os quais dispomos de meios de ação; e que poderão contribuir para a realização de uma vida mais rica e mais completa²²⁹.

New Babylon é um projeto sobre o qual Constant se debruçaria por mais de uma década, e por isso este projeto condensa tão bem as convicções do autor, inclusive a sua interpretação da teoria situacionista. E *New Babylon* não teria

²²⁷ IVAIN. *Formulário para um novo urbanismo*. IS #1, junho 1958. In: JACQUES, 2003, p.71.

²²⁸ CONSTANT. *Outra cidade para outra vida*. IS #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, p.116.

²²⁹ Ibidem, p.117.

surgido sem o contato que Constant teve com os ciganos em Alba (Itália), durante a sua estadia naquela cidade por conta do Primo Congresso Mondiale degli Artisiti Liberi (Primeiro Congresso Mundial dos Artistas Livres), ocorrido em 2 de setembro de 1956 e encabeçado pelo MIBI. Neste evento, estavam presentes Constant, Gallizio, Jorn, Gil J. Wolman (delegado da IL), dentre outros. Gallizio havia oferecido um terreno aos ciganos, a fim de que eles ali estabelecessem um acampamento nômade, e ofereceu ainda o seu próprio atelier a Asger Jorn, para sediar o Laboratório Experimental do MIBI. Este foi o primeiro contato de Constant, tanto com os ciganos e a sua cultura nômade, como com os letristas e a teoria da deriva e do urbanismo unitário. A estadia de Constantt em Alba marcou também a sua completa transição da pintura para a arquitetura, que vinha acontecendo desde a sua saída do grupo CoBrA²³⁰.

Constant chegou um pouco antes do evento e permaneceu em Alba por mais alguns meses. A ideia motriz do que viria a ser a *New Babylon* consta já num projeto de Constant para um campo permanente destinado a acolher a vida nômade dos ciganos, que ele concebe logo após ter deixado Alba. Embora Constant identifique, posteriormente, que a sua empreitada com *New Babylon* já tivesse se iniciado com o acampamento para os ciganos, os primeiros textos e representações de uma cidade pensada para uma nova sociedade nômade só viria a ocorrer a partir de 1959.

Naquele dia eu concebi o projeto de um acampamento permanente para os Ciganos de Alba e este projeto está na origem da série de maquetes de New Babylon. De uma New Babylon onde se constrói sob uma cobertura, com a ajuda de elementos móveis, uma casa comum; uma habitação temporária, constantemente reformulada; um campo nômade em escala planetária²³¹.

²³⁰ CARERI, Francesco. *Una città nomade*. Disponível em: <<http://articiviche.blogspot.it/p/constant.html>> (versão online do livro: Constant: New Babylon, una Città Nomade. Torino: Testo & Immagine, 2001).

²³¹ CONSTANT. New Babylon, Haags Gemeentemuseum, Den Haag (1974). In: LAMBERT, Jean Clarence. *New Babylon - Constant. Art et Utopie*. Paris: Cercle d'art, 1997, p. 15 *apud* CARERI, 2001.

Em mostra no Stedelijk Museum, em Amsterdam, inaugurada no dia 4 de maio 1959, Constant expôs cerca de trinta construções espaciais. Encontravam-se ali três fases do seu trabalho de vários anos. A primeira fase trataria de uma “forma extrema da escultura”, os trabalhos intermediários seriam “maquetes de monumentos isolados” e os trabalhos mais recentes corresponderiam a “maquetes destinadas ao urbanismo unitário”²³². É particularmente interessante a forma como Debord entende a evolução dos trabalhos ali presentes: eles estariam marcando a transição do *objeto-mercadoria* – “suficiente em si mesmo e cuja função é apenas aquela de ser contemplado” – para o *objeto-projeto* – “cujo valor mais complexo se liga a uma ação a cumprir, ação de tipo superior referente à totalidade da vida”²³³.

No catálogo organizado pela IS para a sua mostra, consta uma foto da maquete *Constructie in oranje* (Construção em Laranja, 1958), que aparece intitulada como “Ambiance d’une ville future” (Ambiência de uma cidade futura)²³⁴. Esta é a primeira imagem em que podemos ver *New Babylon*, embora a cidade de Constant só recebesse, efetivamente, o nome sugerido por Debord na *Descrição da Zona Amarela* (IS nº4, junho de 1960), numa nota no final do texto²³⁵. [#03] [#04]

New Babylon é suspensa do nível do solo, sobrepondo-se delicadamente sobre o existente, tocando-o apenas com pilares e com a sua própria sombra, reservando o solo para a circulação de veículos. No interior de *New Babylon*, um intrincado

²³² DEBORD, Guy. *Premières maquettes pour l’urbanisme nouveau*, “Potlatch. Informations Intérieures de l’IS”. Potlatch #30, julho de 1959. IN: POTLATCH, 1996, p.287.

²³³ Idem.

²³⁴ CARERI, 2001.

²³⁵ A mesma foto da maquete será publicada: em Potlatch nº 30, julho de 1959, p.4, com o título de “Ambiance d’une ville future” (Ambiência de uma cidade futura); na revista *Forum XIV*, nº 6, agosto de 1959, p. 184; na IS nº3, dezembro de 1959, p.39, com a legenda “Les hauteurs de la ville” (As partes altas da cidade), fazendo referimento à cidade coberta de Constant no texto “Une autre ville pour une autre vie. Aparecerá também em “Architectures Fantastiques” (edição especial de L’Architecture d’Aujourd’hui #102, junho-julho de 1962.

labirinto cambiante seria construído e reconstruído incessantemente pelos seus próprios moradores.

New Babylon não acaba em nenhum lugar (sendo a Terra redonda); não conhece fronteiras (não havendo economias nacionais) ou coletividade (sendo a humanidade flutuante). Cada lugar é acessível a cada um e a todos. Toda a Terra se torna uma casa para os seus habitantes. A vida é uma viagem infinita através de um mundo que está mudando tão rapidamente que sempre parece um outro²³⁶

O sujeito revolucionário delineado por Constant encontra, portanto, os seus principais referenciais: no *Homo ludens* de Huizinga; no modo de vida cigano, que não reconhece fronteiras e tampouco acumula objetos e propriedades; e na hipótese de que em breve o trabalho seria prescindível, percepção artificialmente sentida nos países desenvolvidos no período. A superação do trabalho libera o homem também do sedentarismo, e o indivíduo pode finalmente dedicar-se, integralmente, à pura criação. A abolição da privação, do trabalho e da propriedade privada levaria o ser humano à condição nômade do neolítico. Tal postura não pode ser considerada passadista, uma vez que o nomadismo persiste ainda hoje, embora minoritário e marginalizado, na figura dos ciganos.

É evidente que uma pessoa livre para dispor do seu tempo, ao longo do curso de toda sua vida, livre para ir aonde quiser e quando quiser, não pode fazer um grande uso da sua liberdade num mundo regulado pelo relógio e pelo imperativo de um domicílio fixo. Como parte da sua vida, o Homo Ludens terá, primeiramente, a exigência que ele possa responder à sua necessidade de jogo, de aventura, de mobilidade, bem como de todas as condições que possam facilitar a sua própria vida. Até agora, a sua principal atividade tinha sido a exploração do seu ambiente natural. O Homo Ludens irá ele mesmo transformar e recriar este ambiente e este mundo de acordo com suas novas necessidades. A exploração e criação do ambiente virão então a coincidir, porque o Homo Ludens, criando o seu território a ser explorado, se encarregará de explorar sua própria criação. Em seguida, se assistirá a um processo ininterrupto de criação e re-criação, sustentado por uma criatividade generalizada que se manifesta em todos os campos de atividade. A partir desta liberdade no tempo e no espaço, deverá se alcançar uma nova forma de urbanização. A mobilidade, o fluxo

²³⁶ CONSTANT. *New Babylon*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag (1974). In: LAMBERT, Jean Clarence. *New Babylon - Constant. Art et Utopie*. Paris: Cercle d'art, 1997, pp. 64-82 *apud* CARERI, 2001.

incessante da população, consequência lógica desta nova liberdade, cria uma nova relação entre o urbano e o habitat. Sem horários para se acordar, sem um domicílio fixo, o ser humano conhecerá necessariamente uma vida nômade em um ambiente artificial, inteiramente construído²³⁷.

O primeiro texto no qual Constant expressa a sua visão de urbanismo unitário é *O grande jogo do porvir* (Potlatch, nº 30, julho de 1959). Ali, Constant fala em “futuras cidades-ambiências” e refere-se a mapas e maquetes imaginistas realizadas segundo os estudos psicogeográficos que já poderiam ser chamados de “ficção científica da arquitetura”²³⁸. As ideias apresentadas por Constant, no referido texto, desenvolvem-se em torno da defesa de “mudar profundamente a ideia de função”²³⁹ que pauta o urbanismo moderno, e da necessidade de se orientar a técnica “para fins lúdicos superiores”²⁴⁰. A organização da vida social deveria incorporar conscientemente mais variáveis do que aquelas até então consideradas pelos urbanistas. Os efeitos psicológicos causados pelo aspecto visual devem ser calculados e considerados como uma das “funções a prever”²⁴¹.

É em *Outra cidade para outra vida* (IS nº 3, dezembro 1959) que Constant efetivamente se empenha em apresentar os aspectos formais da sua “hipótese específica do urbanismo unitário”²⁴². São muitas as menções ao emprego de estruturas maleáveis, que sejam compatíveis com uma “noção dinâmica da vida”²⁴³. Constant opõe-se ao modelo da *cidade verde*²⁴⁴ com a sua *cidade coberta*, que consistiria numa construção espacial contínua. O trânsito, no entanto,

²³⁷ Ibidem, p. 62 *apud* CARERI, 2001.

²³⁸ CONSTANT. *O grande jogo do porvir*. Potlatch #30, julho 1959. In: JACQUES, 2003, p.99.

²³⁹ Ibidem, p.98.

²⁴⁰ Ibidem, p.99.

²⁴¹ Ibidem, p.98.

²⁴² *Descrição da Zona Amarela*, IS #4, junho de 1960. In: JACQUES, 2003, p.123. É assim que a IS refere-se à cidade descrita por Constant em *Outra Cidade para Outra Vida*.

²⁴³ CONSTANT. *Outra cidade para outra vida*. IS #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, p. 115.

²⁴⁴ Idem.

aparece no seu sentido funcional convencional, sendo destinadas as partes inferiores da cidade para a circulação de carros: “a rua é suprimida”²⁴⁵.

É preciso ressaltar que as maquetes de Constant refletem o seu *background* artístico, e abordam as questões da futura cidade-ambiência por um viés sobretudo formal e ainda muito elementar. As primeiras maquetes, sobretudo, apenas insinuam o que viria a ser aquela cidade. Se, no entanto, as maquetes preservam uma ampla margem ao possível e à especulação, os textos de Constant vão no sentido contrário, e a clareza de elementos começa a entrar em choque com o princípio de indeterminação situacionista. Constant aponta, nos seus escritos, lugares destinados à habitação, ao lazer. E diante da crítica situacionista ao espírito competitivo e decadente dos jogos vigentes, Constant propõe quadras de esportes. Ou seja, o jogo situacionista acaba entrando como mais uma função que vem se juntar às demais. Afinal, estabelecer uma espécie de lugar do jogo vai no sentido contrário a atingir uma vida elevada à condição de jogo constante.

O que fica evidente, sobretudo em *Outra Cidade para Outra Vida*, é que a premissa de Constant é tirar proveito das “incríveis invenções técnicas do mundo atual”, como se delas já não estivesse sendo feito um uso, porém compatível com a manutenção do sistema. Além disso, o problema parece ser que o urbanismo corrente se torne criativo, e não que seja superado²⁴⁶.

Constant vai ainda mais fundo no detalhamento da sua cidade coberta na *Descrição da zona amarela* (Constant, IS nº 4, junho de 1960). O texto descreve minuciosamente esta zona, que é um quarteirão periférico com vocação para jogos cujo nome é decorrente da cor do solo da região. Os três níveis da Zona Amarela são sustentados por estruturas metálicas de titânio suspensas do terreno, destinados ao emprego de materiais leves, escolhidos por serem

²⁴⁵ Idem.

²⁴⁶ CONSTANT. *O grande jogo do porvir. Potlatch* #30, julho 1959. In: JACQUES, 2003, p.98.

facilmente desmontáveis e remontados, estando em diálogo com a “variação permanente do cenário” ²⁴⁷. O *nylon* é proposto como pavimentação e revestimento das divisórias e paredes. [#05] [#06] [#07] [#08]

Da mesma forma que no texto tratado anteriormente, Constant não só não se opõe ao uso corrente do carro, como cede ainda mais espaço a ele, segregando-o dos outros usos. O nível do solo foi reservado para estacionamento e inúmeras autoestradas. Além disso, constam nesse nível os pilares e um edifício redondo de seis andares (A) destinado aos serviços técnicos. Com exceção do prédio A e de outros dois edifícios periféricos (que contém as residências B e C), os demais níveis constituem um grande espaço comum. Constant menciona o grande *hall* de chegada (D), descoberto e “de forma muito livre”, onde os seus dois andares abrigam “a estação para os viajantes bem como os depósitos de distribuição das mercadorias”²⁴⁸. Elevadores conectam os andares da cidade.

A parte leste da Zona Amarela é dedicada aos jogos intelectuais. Estamos diante de uma setorização das atividades lúdicas, que são aqui especializadas: a parte oeste conta com “a grande e a pequena casa-labirinto (L e M), que retomam e desenvolvem os antigos poderes da confusão arquitetônica: as fontes, o circo (H), o salão de baile (N), a praça branca (F), sob a qual está suspensa a praça verde”²⁴⁹.

A descrição das casas-labirintos é pormenorizada: Aí se encontram a sala surda, a sala gritante, a sala do eco, a sala das imagens, sala da reflexão, sala do descanso, sala dos jogos eróticos, sala da coincidência. A lavagem cerebral é usada com o intuito de evitar qualquer cristalização de hábitos cotidianos, forçando uma plena reinvenção dos modos de vida dos cidadãos²⁵⁰.

²⁴⁷ CONSTANT. *Descrição da Zona Amarela*. In: JACQUES, 2003, p.123.

²⁴⁸ Ibidem, p.124.

²⁴⁹ Idem.

²⁵⁰ Ibidem, p.125.

Constant previa que as ambiências seriam “regular e deliberadamente mudadas, com a ajuda de todos os dispositivos técnicos, por equipes de criadores especializados, que serão situacionistas profissionais”²⁵¹. A ideia de criadores especializados não é, contudo, contraditória diante de muitos escritos situacionistas que pensavam a implementação de um programa de transição no qual seria necessário lançar mãos de roteiristas e diretores antes de se implementar um programa definitivo. No *Manifesto*, por exemplo, o papel de situacionista aparece como o “último dos ofícios”: trata-se do “amador-profissional, de antiespecialista”²⁵² que, no entanto, ainda é uma especialização.

Se esse programa de transição mostrava-se coerente, o que parece realmente destoar é que, quanto mais Constant se detia a descrições formais, mais suas propostas se aproximavam do próprio presente e se afastavam de um futuro situacionista. Poderíamos dizer que Constant dedica demasiada importância às “formas emocionantes”, em detrimento das “situações apaixonantes”²⁵³.

Ocorre, no entanto, que mesmo as passagens que soam mais escapistas no texto de Constant não encontraram crítica imediata da parte de Debord. Pensar o trânsito nos termos propostos em *New Babylon* é ainda estar de acordo com os preceitos da Carta de Atenas, e o mesmo se diz da proposta da abolição da rua em *Outra cidade para outra vida*, argumento este defendido por Le Corbusier e duramente criticado pelos letristas em 1954 (ver tópico “Arquitetura e Urbanismo” deste capítulo). Para Debord, aparentemente, a abolição da rua é compensada pela nova possibilidade da deriva em três dimensões.

Embora houvesse uma miríade de contradições presentes em *New Babylon*, Debord estimulava Constant a seguir com os seus modelos. Em carta de 4 de

²⁵¹ CONSTANT. *Outra cidade para outra vida*. IS #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, p.117.

²⁵² IS. *Manifesto*. IS #4, junho de 1960. In: JACQUES, 2003, p.127.

²⁵³ “A arquitetura deve avançar tomando como matéria situações apaixonantes, mais do que formas emocionantes. E as experiências tentadas a partir dessa matéria levarão a formas desconhecidas” (DEBORD. *Relatório sobre a construção de situações ...* In: JACQUES, 2003, p.55).

novembro de 1959, Debord parabeniza Constant pela versão final de *Outra cidade para outra vida*, que sairia na IS nº 3:

Nisso reside uma das direções fundamentais para a estrutura de uma cidade concebida pelo Urbanismo Unitário (é sem dúvida a mais *avançada*. Devemos ainda considerar outros projetos).

No nível mais baixo, eu me oporia à configuração de estacas sob as casas – mas nesse ponto audacioso, toda a cidade se torna um único palácio sobre estacas, onde uma deriva pode se estender nas três dimensões. Excelente”²⁵⁴.

O começo do desentendimento com Constant ocorreu quando A. Alberts e Har Oudejans – integrantes da seção holandesa que, assim como Constant, trabalhavam com modelos tridimensionais – fizeram a maquete de uma igreja valendo-se dos princípios do urbanismo unitário. Fotos desta maquete foram usadas para ilustrar um texto de Constant sobre *New Babylon* publicado na Forum²⁵⁵. Os dois arquitetos haviam aceitado a encomenda de um projeto para uma igreja em Volendam, na Holanda, o que resultou na expulsão destes dois membros em março de 1960, seguido de Armando, também da seção holandesa. Logo depois, Constant rompe com a IS, em 1º de junho de 1960²⁵⁶.

Se o programa de uma igreja já era inadmissível do ponto de vista do urbanismo moderno, ainda mais sério era o fato de se tratar da aplicação dos princípios do urbanismo unitário. Um agravante que culminou no rompimento foi que Debord vinha sendo condescendente com as ações incoerentes de Gallizio, mas tinha expulso os amigos de Constant. Giuseppe Pinot Gallizio, Giors Melanotte e

²⁵⁴ DEBORD. Carta a Constant, 4 de novembro de 1959. In: DEBORD, 2009, p.295.

²⁵⁵ DEBORD. Carta a Constant, 8 de outubro de 1959. In: DEBORD, 2009, pp. 290,291.

²⁵⁶ Em carta a Constant, Debord reafirma que manterá o interesse na produção de Constant, mesmo que ele seguisse em frente com a sua decisão de se desligar da IS. Diferentemente dos outros membros da seção holandesa e da seção italiana, Constant não foi expulso, mas se desligou. (DEBORD. Carta a Constant, 2 de junho de 1960. In: DEBORD, 2009, p.357). Sobre o episódio do modelo da igreja por Har e Alberts, ver cartas de Debord a Constant de 8 e 16 de outubro de 1959, 11 de março, 2 e 21 de junho de 1960.

Glauco Wuerich seriam expulsos da seção italiana em 31 de maio de 1960, por ingenuidade e arrivismo²⁵⁷.

A crítica a *New Babylon* só viria depois do desligamento de Constant do movimento:

O erro teórico de Constant (para não falar de suas manobras práticas) pode ser expresso assim: ele contornou os reais e múltiplos *problemas da arquitetura assumindo-os como estando resolvidos*, enquanto que nós mal começamos a vislumbrar o terreno, e ele saltou diretamente para *além mesmo do urbanismo*, para a produção de modelos (o que equivale a dizer, sob essas condições, fazer uma escultura mais *imperialista* do que qualquer uma das outras artes jamais teria sido contra os seus vizinhos²⁵⁸.

[...] Constant estava em oposição à IS porque ele estava preocupado, acima de tudo e quase exclusivamente, com questões da estrutura de certos conjuntos do urbanismo unitário, enquanto que outros situacionistas lembravam que, no estado atual de um tal projeto, era necessário priorizar o seu conteúdo (de jogo, de criação livre da vida cotidiana). [...] ²⁵⁹.

A *Descrição da zona amarela* foi o último texto de Constant publicados pela IS. Na edição de nº6 da revista (agosto de 1961), o projeto de Constant já é tratado como uma continuidade reformista do urbanismo especializado atual. A IS denuncia, em *Crítica ao urbanismo*, a tentativa de implementação do urbanismo unitário de modo completamente desvirtuado²⁶⁰. Na mencionada ocasião, os ex-membros da seção holandesa – dentre eles, Constant – que se dedicaram a tal experiência foram intimados a recuarem, sob a acusação de que suas propostas almejavam “integrar as massas na civilização técnica capitalista”, e que os “plágios de ideias situacionistas”²⁶¹ de Constant e dos outros eram apologéticos a esta civilização.

²⁵⁷ IS. *Renseignements situationnistes*. IS #5, dezembro de 1960, p.10.

²⁵⁸ DEBORD, Carta a Jorn, 16 de julho de 1960. In: DEBORD, 2009, p.371.

²⁵⁹ IS. *Renseignements situationnistes*. IS #5, dezembro de 1960, p.10.

²⁶⁰ IS. *Crítica ao urbanismo*. IS #6, agosto 1961. In: JACQUES, 2003, p.132.

²⁶¹ Ibidem, pp. 132, 133.

A divergência entre Constant e Debord diz respeito justamente ao entendimento do que seja o urbanismo unitário. Se o futuro revolucionário parecia iminente para Constant, Debord já considerava, desde o início de 1958, um atraso na efetivação do programa situacionista. Diferentemente das vanguardas anteriores, a ação da IS dependia muito mais da conjuntura sócio-econômica do momento, o que fez Debord considerar “um período mais longo de transição (pré-Situationista) [...] do que aquele que tínhamos anteriormente imaginado”²⁶²:

Na medida em que um notável desenvolvimento de realizações deste tipo não terão lugar sem ligações com o clima social e político e sequer precisarão existir (cf. Urbanismo Unitário) com relação à liberação de revoltas sócio-econômicas, nós reconhecemos, desde o início de 1958, novas razões para um atraso.

As avaliações históricas do meu *Relatório* (com base nos rudimentares esboços de revolução que ocorreram em 1956) devem ser corrigidas em um sentido mais pessimista. [...] ²⁶³.

A divergência com Constant faz Debord se posicionar a favor da cidade experimental de Gilles Ivain, e assumir que o urbanismo unitário não era, por hora, formalizável, passando a assumir o papel sobretudo de negação e crítica ao urbanismo. Mas o risco de manter-se neste lugar é o da inoperância, contra a qual Constant se opõe, alertando para o idealismo da IS.

O pressuposto no escrito de Ivain é que os seus projetos estão aptos a serem postos em prática, e que as cidades experimentais seriam, por si só, capazes de modificar o presente ao induzir novos comportamentos. Afirmar que a revolução era iminente, como pensava Constant, era uma forma de partir para a ação imediatamente: “Estamos no limiar de uma nova era, e é imperativo esboçar já a imagem de uma vida mais feliz e de um urbanismo unitário; urbanismo feito para dar prazer”²⁶⁴.

²⁶² DEBORD. Carta a Patrick Stratam, 3 de outubro de 1958. In: DEBORD, 2009, p.163.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ CONSTANT. *Outra cidade para outra vida*. IS #3, dezembro de 1959 In: JACQUES, 2003, p.114.

Tanto o papel das cidades experimentais de Ivain como a atuação dos situacionistas profisionais deveriam provocar a vinda do futuro revolucionário que já se anunciava. No entanto, o impasse com Constant fez a IS assumir um lugar mais cuidadoso, de entender que ações precipitadas contribuiriam para uma ainda maior integração das massas, ao invés de sua liberação. A própria ênfase de Debord à totalidade, indispensável à noção de urbanismo unitário²⁶⁵, implicava em uma ação conjunta, que mobilizasse a sociedade e que não fosse apenas a tarefa de alguns poucos indivíduos com suas ideias. Apear das divergências, a saída de Constant representa um baque para as possibilidades de dar corpo às teorias situacionistas que não fossem exclusivamente a deriva e o desvio.

A transição da atuação estética para aquela do político aponta para uma das ações mais importantes na história das vanguardas, de acordo com Francesco Careri. O abandono do campo estético e o veto sobre qualquer trabalho artístico marcam a nova fase da IS, com o consequente abandono das noções de deriva, psicogeografia e UU (todas noções da IL). Nessa nova fase, a IS se aproxima dos estudantes.

Depois da sua saída da IS, Constant assume a condição de arquiteto, abre um escritório, segue divulgando *New Babylon* em revistas, mostras e conferências e vai montando uma performance multivisual cada vez mais complexa, acompanhada de plantas e fotomontagens feitas pelo seu filho, Victor Nieuwenhuys. *New Babylon* acaba, efetivamente, adentrando a discussão arquitetural do período, estando no começo das propostas megaestruturalistas. Somente em 1969 que Constant cessa de divulgar o seu projeto e dá por encerrada a saga de *New Babylon*. É a partir deste período que Constant retoma a pintura, embora se possa ver, no fundo dos seus trabalhos, estruturas que

²⁶⁵ “Nossa atividade necessária é dominada pela questão da *totalidade*. Anote isso. O urbanismo unitário não é uma concepção da totalidade, e não deve se tornar uma. É um instrumento operacional para a construção de um quadro [setting] expandido (DEBORD. Carta a Constant, 4 de abril de 1959. In: DEBORD, 2009, p.235).

remetem a *New Babylon*, em meio a telas povoadas por assassinos, festas ciganas, músicos, multidões em revolta²⁶⁶.

| Megaestruturas |

Será necessário abrir um parêntese na discussão sobre a IS para abordar o tema das megaestruturas que, na época, desempenharam um importante papel de terem sido a corrente arquitetônica capaz de melhor dar prosseguimento à convicção moderna que entendia a arquitetura como capaz de solucionar os problemas da sociedade. Por conta disso, as megaestruturas serviram de suporte ideal para a própria utopia moderna até o início da década de 1970, vendo-se ruir juntamente com a profunda crise do papel da arquitetura e do design na sociedade e, em suma, do próprio movimento moderno em arquitetura.

O termo *megaestrutura* aparece por escrito, pela primeira vez, no livro do arquiteto japonês Fumihiko Maki *Investigations in Collective Form* (1964). Neste trabalho, Maki desenvolve um estudo sobre a forma coletiva, isto é, grupos de construções ou trechos de cidades que possuem alguma relação entre si. E as megaestruturas são apresentadas como uma das três possibilidades de princípios estruturais envolvidos na elaboração de uma forma coletiva²⁶⁷. As megaestruturas (ou mega forma) são

uma grande estrutura na qual cabem todas as funções de uma cidade ou de parte dela. A tecnologia tem tornado isso possível. De certa maneira, é uma marca artificial na paisagem. É como uma grande colina sobre a qual se constroem as cidades italianas²⁶⁸.

²⁶⁶ CARERI, 2001.

²⁶⁷ Fumihiko Maki estabelece três tipos de forma coletiva: a *forma composicional* (Compositional Form), a *megaestrutura* (megastructure) e a *forma de grupo* (Group-Form). A forma composicional está relacionada com uma abordagem composicional, a segunda com uma abordagem estrutural, e a terceira com uma abordagem sequencial (MAKI, 1964, pp. 5-17).

²⁶⁸ Idem.

O fenômeno das megaestruturas tem início nos anos 1960, mas os seus princípios já se anunciavam no *Plan Obus*²⁶⁹ para Argel (1931), de Le Corbusier. Para Manfredo Tafuri, em seu livro *Projecto e Utopia*²⁷⁰ (1973), a experiência do *Plan Obus* – o último de um conjunto de planos que Le Corbusier traçou, entre 1929 e 1931, para as cidades de Montevideo, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro –, é nada menos que “a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto a nível ideológico como formal”²⁷¹.

Tal projeto implicaria em uma completa reestruturação do território, e assim permitiria colocar a organização da totalidade do ambiente urbano em novos termos. A despeito dessa nova escala de intervenção à qual se propunha a arquitetura, o que mais chama atenção é que essa nova paisagem não foi totalmente planejada pelo arquiteto. Le Corbusier estipula os pavimentos de concreto armado e a estrutura geral da construção, mas a definição de como se preencheria os pavimentos fica a critério dos moradores. Tratava-se de aliar o “máximo de condicionamento”, proporcionado pelas imensas estruturas construídas em andares, com um “máximo de liberdade e flexibilidade”²⁷² ao nível da unidade de habitação.

A leitura de Tafuri sobre o projeto de Le Corbusier para Argel aponta para questões como: flexibilidade *versus* rigidez; uma diferença nítida entre o tempo de vida curto das células de habitação *versus* o tempo praticamente infinito de

²⁶⁹ Neste projeto, é assenta sobre a topografia de Argel um imenso edifício em forma de lâmina, coroado por uma autoestrada na sua cobertura. Algumas das imagens não nos permitem avistar início ou fim nessa lâmina, assim como o emprego do termo “edifício” passa a ser inadequado para descrever uma construção que segue serpenteando paralela à praia, dominando a paisagem. Além dessa estrutura principal (onde residiria a maioria da população), outras menores – porém ainda assim de escala impressionante – se instalariam sobre as colinas de Fort l’Empereur, dedicadas às classes mais abastadas.

²⁷⁰ TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa: Presença, 1985. Título original: *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*. Bari, Laterza, 1973.

²⁷¹ TAFURI, 1985, p.87.

²⁷² Idem.

vida das megaestruturas²⁷³; uma completa reestruturação do espaço construído sem abrir mão da dinâmica das cidades. Fica implícita, ainda, a referência ao novo habitante participativo e reconstrutor do seu ambiente, o *Homo ludens*, sujeito bastante caro não apenas a Constant e aos demais situacionistas, mas também a Yona Friedman²⁷⁴, que foi o primeiro arquiteto, dentro do meio megaestruturalista, a citar o nome de Huizinga²⁷⁵.

Ao nível da produção mínima – o da célula residencial e individual – o problema a enfrentar é o da recuperação da máxima flexibilidade, intercambialidade, possibilidade de consumo rápido. Nas malhas das grandes estruturas, constituídas por *terrains artificiels* sobrepostos, é conhecida a mais ampla liberdade de inserção de elementos residenciais pré-formados. Relativamente ao público, isto significa um convite para tornar-se projetista ativo da cidade²⁷⁶.

Ao identificar, neste projeto dos anos 1930, tantas questões de forma já tão consolidada, Tafuri elabora uma crítica arrasadora da produção megaestruturalista dos anos 1960. Ao invés do *Plan Obus* ser visto como um verdadeiro “precursor mais geral”²⁷⁷ das megaestruturas, como coloca Reyner

²⁷³ Tafuri não usa o termo “megaestruturas”, mas “grandes estruturas, constituídas por *terrains artificiels* sobrepostos” (TAFURI, 1985, p.90).

²⁷⁴ Yona Friedman, arquiteto húngaro, empenhou-se na produção das megaestruturas a partir de discordâncias no CIAM de Dubrovnik (1956), por achar as ideias relacionadas a ‘mobilidade’, ‘desenvolvimento’ e ‘crescimento e mudança’ muito vagas (OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968: a documentary anthology*. New York: Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1993, p.273 (reimpressão de 2007). Em 1957, Friedman muda-se Paris e funda o GEAM (*Groupe d'Etude d'Architecture Mobile*), grupo que ganharia um manifesto no ano seguinte, *L'Architecture Mobile*, que seria publicado em 1960.

²⁷⁵ BANHAM, Reyner. (1976). *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001, p.60.

²⁷⁶ TAFURI, 1985, p.90.

²⁷⁷ “Não é um assunto que Le Corbusier voltaria a tratar muitas vezes, mas [o projeto de Fort l'Empereur, de Argel] continha os elementos essenciais do conceito de mega-estrutura, tal como viria a aparecer trinta anos mais tarde. Eram poucas as ligações visíveis entre este precursor principal e seus descendentes amplamente difundidos, embora persista a distinção fundamental entre as partes de uma construção de alta densidade urbana: por um lado, uma estrutura de suporte maciça, quase monumental; por outro lado, diversas adaptações dos espaços habitáveis, fora do controle do arquiteto” (BANHAM, 2001, p.8).

Banham, estas últimas não passariam, para Tafuri, de uma prole “retrógrada do modo mais desolador”²⁷⁸ da proposta de Le Corbusier.

Valendo-se, provavelmente, de uma análise posterior das ambições e das frustrações de uma efervescência megaestrutural que acabara de se esgotar, é possível que Tafuri tenha implantado no projeto de Argel, retrospectivamente, as questões e soluções que só viriam a ser exploradas nos anos 1960, transmitindo a desconfortável impressão de toda essa “fantasciência arquitetônica” não passar de uma versão do *Plan Obus* requentada e piorada. Não era ainda possível, por exemplo, falar com tanta clareza da ideia de células pré-fabricadas na lâmina de Argel, como nos faz supor Tafuri. As próprias ilustrações de Le Corbusier mostravam construções tradicionais – e mesmo uma casa em estilo árabe –, o que não indica necessariamente uma atualização constante dessa arquitetura, tão frenética quanto se troca de carro ou geladeira – essa discussão da obsolescência programada na arquitetura viria a ser plenamente explorada de fato a partir dos anos 1960 –, mas talvez o que Banham tratou como uma espécie de concessão ao usuário diante da grandiosidade da obra do arquiteto, que finalmente conquista – ou deveria ter conquistado – a produção da paisagem.

Em 1976, foi a vez de Reyner Banham publicar *Megastructure: Urban Futures of Recent Past*, abordando a curta trajetória da produção megaestruturalista. Além da definição de Maki, Banham destaca quatro características recorrentes às megaestruturas identificadas por Ralph Wilcoxon. Além de apresentar uma grande dimensão, a megaestrutura, frequentemente:

é construída com unidades modulares; é capaz de uma ampliação grande ou ainda ‘ilimitada’; é uma armação estrutural na qual se podem construir – ou ainda ‘plugar’ ou ‘agarrar’, após ter sido pré-fabricada em outro lugar –

²⁷⁸ “É talvez supérfluo fazer notar que toda a fantasciência arquitetônica que proliferou desde os anos 60 até hoje, resgatando a dimensão de ‘imagem’ dos processos tecnológicos, é – relativamente ao plano Obus de Le Corbusier – retrógrada do modo mais desolador” (TAFURI, 1985, p.90,91, nota 79).

unidades estruturais menores [...]; é uma armação estrutural que supõe uma vida útil muito maior do que as unidades que poderia suportar”²⁷⁹.

No entanto, Banham não se debruça sobre as investigações do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 (como é o caso do Superstudio), acrescentando que um dos pré-requisitos para um projeto ser classificado como megaestrutura seria “já ter sido desenhada antes do natal de 1964”²⁸⁰.

Banham aponta as megaestruturas como o conceito progressista dominante na arquitetura e urbanismo dos anos sessenta. E isso deveu-se à possibilidade que elas ofereciam de “conferir um sentido a uma condição arquitetonicamente incompreensível nas cidades de todo o mundo, de resolver os conflitos entre o cálculo e a espontaneidade, o grande e o pequeno, o permanente e o transitório”²⁸¹. As soluções megaestruturalistas para o crescimento das cidades e outros problemas urbanos foram marcadas pela crença irrefreável no progresso tecnológico, que parecia viabilizar qualquer empreitada arquitetural, desde cidades sobre o mar, como é o caso da *Marine City* (1963) do metabolista²⁸² Kiyonori Kikutake, até cidades caminhantes, como é a *Walking City* (1964) do grupo Archigram²⁸³. [#12] [#13]

²⁷⁹ WILCOXON, Ralph. Council of Planning Librarians Exchange Bibliography, nº66, Monticello (Illinois), 1968, p.2 *apud* BANHAM, 2001, p.9.

²⁸⁰ BANHAM, 2001, p. 70.

²⁸¹ BANHAM, 2001, p.10

²⁸² “O Metabolismo foi um movimento criado no Japão em 1960, contando como membros iniciais os jovens arquitetos Fumihiko Maki, Masato Otaka, Kiyonori Kikutake, Kisho Kurokawa e o crítico de arquitetura Noboru Wakazoe. O movimento contou ainda com o apoio de dois arquitetos mais experientes, Kenzo Tange e Arata Isozaki. Nesse sentido, mesmo que Tange nunca tenha integrado formalmente o movimento, exerceu um papel muito importante de orientação aos seus membros. Os jovens arquitetos redigiram o manifesto do movimento intitulado *Metabolism: A Proposal for a New Urbanism*, que foi apresentado no formato de um panfleto na World Design Conference em Tóquio”. Fonte: <http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=22&langVerbete=pt>.

²⁸³ O grupo Archigram foi composto pelos arquitetos ingleses Ron Herron, Peter Cook, David Greene, Dennis Crompton, Michael Webb e Warren Chalk. O grupo lançou em 1961 o primeiro número da revista homônima, que teve edições publicadas até 1974, ano da edição do *Magazine Archigram* 9^{1/2} e quando o grupo finalmente se desfez. Na *Walking City*, de Ron Herron, era possível visualizar em uma fotomontagem uma série de veículos gigantes de aço caminhando diante do *skyline* de Manhattan. Cada uma dessas cidades caminhantes continha as funções de uma cidade normal, como residências e escritórios. Apenas equipamentos extras, como hospitais, precisariam ser agregados às megaestruturas, caso necessário.

New Babylon e a *Ville Spatiale* (1958) de Yona Friedman foram umas das primeiras proposições megaestruturais. Constant estabeleceu trocas com Yona Friedman partir de 1961 e se aproximou do GEAM²⁸⁴, chegando a expor, em 1962, na maior exibição do grupo, em Amsterdã. [#09] [#10] [#14]

De acordo com o programa da *Architecture Mobile*, todas as instituições, atualmente engessadas pelas suas próprias normas constituídas ao longo dos séculos, deveriam ser renovadas periodicamente: o casamento a cada cinco anos, e os direitos de propriedade, de dez em dez anos. O obstáculo à concretização da *teoria geral da mobilidade* era, contudo, a própria rigidez do ambiente construído, que não conseguia se adaptar à vida tal como ela já vinha sendo vivida.

Como solução aos problemas urbanos, o GEAM propunha a reforma dos direitos de propriedade a fim de permitir a construção no espaço aéreo, pelos próprios habitantes; construções variáveis e de uso cambiável, empregando largamente a pré-fabricação nas construções; que a cidade e o planejamento urbano se adaptassem ao desenvolvimento do tráfego; e que “[l]ocais residenciais e de trabalho, assim como áreas para a cultura física e espiritual, devem ser intercaladas por todos os setores individuais da cidade”²⁸⁵.

Em meio a convergências, dentre elas a própria ideia de megaestrutura, *New Babylon* era pensada para uma sociedade futura, ao passo que a proposição de Friedman era voltada para as metrópoles existentes. Embora Constant concordasse com a crítica conduzida por Friedman contra a *metròple* contemporânea, ele achava que a *Ville Spatiale* não era uma resposta à altura do problema, por tratar-se ainda de uma resolução funcional. Para Constant, “A cidade futura não deveria acentuar a habitação (que nada mais é que a oposição entre interior e exterior) nem o deslocamento (busca por necessidades), mas sim

²⁸⁴ Ver Nota 274.

²⁸⁵ GEAM. *Programme for a Mobile Architecture* (1960) in CONRAD, Ulrich. *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, p.167,168.

um novo uso para o espaço social (ecologia)”²⁸⁶. Friedman, por sua vez, argumenta que a sua proposta visava possibilitar a mobilidade para aqueles que assim desejassem, mas que *New Babylon*, em contrapartida, impunha a mobilidade a todos²⁸⁷.

Vale notar que ambas as proposições praticamente desconsideram o pré-existente (urbano ou não). Seja para a sociedade atual ou para a sociedade situacionista, o ambiente construído existente era visto como um entrave que impedia o desenvolvimento de modos de vida que já se anunciavam no próprio presente. *New Babylon* e a arquitetura móvel de Friedman se propunham uma nova realidade que não demolia, mas tampouco dialogava com a cidade existente. Preferiam sobrepor-se a ela, como uma espécie de *tabula rasa* respeitosa. E, quando se tratava do nível do solo, este era destinado sobretudo a resolver as demandas do tráfego.

Em 7 de novembro de 1963, Constant profere uma palestra no ICA, em Londres, ocasião onde apresenta ao público inglês a sua *New Babylon*, relacionando-a ao *Homo ludens* de Huizinga, agora já transformado em um novo *Homo ludens*. Dentre os membros da plateia, constavam os membros do Archigram, Peter Cook e Michael Webb, além de Cedric Price (1934-2003), que já vinha desenvolvendo seu projeto para o *Fun Palace*²⁸⁸. Além disso, fotos da *New Babylon* são publicadas em “Architectures Fantastiques” (edição especial de L’Architecture d’Aujourd’hui, nº102, junho-julho de 1962) e em matéria assinada pelo próprio Constant intitulada “New Babylon: An Urbanism of the Future” (Architectural Design nº 34, junho de 1964). Em *Magazine Archigram* 5, de 1964, primeiro número desta revista dedicado às megaestruturas, projetos de diversos

²⁸⁶ Carta de Constant a Friedman, de 21 de abril de 1961 *apud* WIGLEY, Mark. *Constant’s New Babylon: The hyper-architecture of desire*, 1998. Rotterdam: Witte de With, p.40.

²⁸⁷ WIGLEY, 1998, p.41.

²⁸⁸ 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, pp.89,90 e MATHEWS, Stanley. *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*. Black dog publishing, p.96.

arquitetos foram reunidos, além da *New Babylon* e propostas dos próprios membros do Archigram²⁸⁹.

| O impasse do urbanismo unitário |

As correntes utópicas do socialismo, embora fundadas historicamente na crítica da organização social existente, podem ser qualificadas de utópicas na medida em que rejeitam a história – isto é, a luta real em curso, tanto quanto o movimento do tempo para além da perfeição imutável de sua imagem de sociedade feliz –, mas não por terem rejeitado a ciência. Ao contrário: os pensadores utópicos estão inteiramente dominados pelo pensamento científico, tal como ele se impusera nos séculos anteriores. Buscam a realização desse sistema racional geral: não se consideram profetas desarmados, porque crêem no poder social da demonstração científica e até, no caso de Saint-Simon, na tomada do poder pela ciência²⁹⁰.

Uma das principais críticas de Marx e Engels aos socialistas utópicos é que, embora as suas intenções fossem louváveis, eles não dispunham das devidas condições para ler corretamente a situação de sua época. O problema a respeito da utopia, tal como ele surge no interior da IS, no entanto, é posto em outros termos.

Em *A propósito de nossos meios de ação e perspectivas* (IS nº2, dezembro de 1958), Constant mostra a sua preocupação com relação ao atraso da realização do

²⁸⁹ Cláudia Piantá Cabral descreve o conteúdo do Magazine Archigram 5, que “se propunha a reunir um conjunto de possíveis referências históricas para a idéia da grande estrutura dominante: desenhos de Jean-Baptiste Piranesi (Prisões Imaginárias, 1743-44), desenhos da Città Nuova de Antonio Sant’Elia (1914), fragmentos da Cidade Industrial de Tony Garnier, arranha-céus de Hugh Ferriss (1923), blocos de habitação escalonados de Henri Sauvage (1926). Estes desenhos eram colocados lado a lado com iniciativas contemporâneas, como a New Babylon de Constant, o projeto para a baía de Tóquio de Kenzo Tange, estruturas espaciais de Schulze-Feliz e Yona Friedman, esquemas tipo cluster de Arata Isozaki ou de Leopold Gersler, o estudo City Centre de Hans Hollein, esquemas de Paul Maymont e Frei Otto. Nada disto havia sido construído, todas estas referências, contemporâneas ou históricas, eram projetos, croquis ou modelos” (CABRAL, 2001, p. 131). Ainda como comenta Cabral, os membros do Archigram já tinham conhecimento de trabalhos situacionistas antes mesmo da palestra de Constant no ICA. Constava, dentre o material da exposição da grupo *Living City* (1963), a ampliação de um pedaço do *Guide Psychogéographique de Paris* (1957) de Debord e Jorn.

²⁹⁰ DEBORD, 1997, p.54 (Tese 83).

programa situacionista. Caso os artistas não cumprissem a tarefa de valer-se de todas as invenções na construção de ambiências, os situacionistas não teriam saído do mesmo patamar das propostas de Gilles Ivain, consideradas quiméricas por Constant. O termo *quimérico* é usado como sinônimo de *utópico*. Para os situacionistas, no entanto, a crítica contra as especulações de Ivain não as deprecia: elas são utópicas apenas porque são, por hora, irrealizáveis, mas condizentes com o diagnóstico da época e com os valores revolucionários situacionistas:

As propostas de Gilles Ivain não se opõem em nenhum ponto a essas considerações sobre a produção industrial moderna. Se são quiméricas, é porque ainda não dispomos concretamente dos meios técnicos de hoje (ou seja, na medida em que nenhuma força de organização social é capaz de fazer um uso experimental “artístico” desses meios); e não porque esses meios não existam ou porque os desconheçamos. Neste sentido, cremos no valor revolucionário dessas reivindicações por enquanto utópicas”²⁹¹.

A preocupação de Constant em partir para a prática pauta o *Relatório de Abertura da conferência de Munique* (IS nº 3, dezembro de 1959), alertando que o maior risco que a IS enfrentava naquele momento era cair numa atitude idealista. A leitura de Constant não era que o UU fosse ainda impraticável, mas que ele teria começado “no próprio momento em que nasceu a noção de urbanismo unitário”

²⁹².

Debord tece uma crítica à seção holandesa (antes da saída de seus membros) que Wark McKenzie perspicazmente associa à postura de Auguste Comte e Saint-Simon²⁹³. Debord escreve, sobre a postura da seção holandesa:

²⁹¹ CONSTANT. *A propósito de nossos meios de ação e perspectivas*. IS #2, dezembro 1958. In: JACQUES, 2003, p.93. Uma parte de *A propósito de nossos meios de ação e perspectivas* é a resposta da redação da IS à crítica de Constant contra Jorn. A parte aqui indicada é escrita no plural no documento da IS, mas em carta de Debord a Constant, o mesmo trecho é escrito na primeira pessoa. Este documento era especialmente caro a Constant e Debord, porque os dois se consideravam o segmento mais avançado no interior da IS. As críticas de Constant eram, portanto, estimuladas por Debord, que lhe assegurava total liberdade para criticar Jorn e sua postura romântica e a sua atividade pictórica. Ver carta de Debord a Constant, 25 de setembro de 1958. In: DEBORD, 2009, p.158.

²⁹² CONSTANT. *Relatório de Abertura da conferência de Munique*. IS nº 3, dezembro de 1959. In: JACQUES, 2003, p.108.

²⁹³ DEBORD, 2009, p.15.

A perspectiva da revolução social *mudou* profundamente em relação aos seus esquemas clássicos. Mas é real. Por outro lado, quando vocês encontram forças progressistas apenas em "intelectuais que se revoltam contra a pobreza cultural," vocês mesmos são utópicos"²⁹⁴.

A discussão gira em torno das reais possibilidades de ação da IS no cenário atual, sem depender da revolução. Esse é o ponto em que reencontramos a discussão sobre o papel e o lugar das cidades experimentais da IS: elas só serão possíveis após a revolução, ou elas podem incitar e provocar este processo?

Para Debord, a velha noção de revolução havia caído por terra, mas se mantinha convicto de que esta seria possível. O modo de contribuição da IS seria "mostrar, através da atividade prática de uma revolução cultural, um novo ponto de partida para a práxis revolucionária"²⁹⁵. Mas o que não é claro para nenhuma das partes da IS é como indicar este novo ponto de partida no presente.

Com efeito, existe uma relação íntima entre o papel que Saint-Simon atribui ao artista e aquele que se coloca Constant. Sobretudo nos seus últimos escritos, Saint-Simon defendia que os artistas poderiam desencadear as novas condições para a efetivação da utopia. O artista teria o papel de dar vida à utopia saint-simoniana, devido à capacidade de imaginação destes indivíduos²⁹⁶, algo que certamente faltaria a uma sociedade guiada por cientistas e industriais. Tanto Saint-Simon como Fourier acreditavam no poder do convencimento para a implementação dos seus programas utópicos, o que os tornava anti-revolucionários²⁹⁷.

²⁹⁴ DEBORD. Carta a Alberts, Armando, Constant, Oudejans, 4 de abril de 1959. In: DEBORD, 2009, p.233.

²⁹⁵ Ibidem, p.234.

²⁹⁶ RICOEUR, 1991, p.480.

²⁹⁷ É no seu último livro, *Le Nouveau Christianisme* (1825), que as ideias aqui apresentadas são mais evidentes. No início, Saint-Simon alimentava um utopismo eminentemente racionalista, afinado com o Iluminismo, até migrar para esse utopismo que praticamente cria uma nova religião. Ricoeur faz a ressalva que Saint-Simon escrevia no início do processo de industrialização da França, e que o que este autor denomina por indústrioso "abrange todas as formas de trabalho e se opõe apenas à ociosidade". Nessa oposição entre indústria e ociosidade, a primeira deveria servir de suporte para toda a sociedade, e portanto a classe parasitária é aquela dos ociosos, como os nobres e sacerdotes, e

Paul Ricoeur, em seu livro *Ideologia e Utopia*²⁹⁸ (1986), aponta que o aspecto mais surpreendente de Saint-Simon é fazer convergir tecnocratas e poetas. Segundo Ricoeur, “[a] utopia passa sem revolucionários, mas conjuga tecnocratas e espíritos apaixonados”²⁹⁹. A utopia de Saint-Simon é apologética à indústria e ao trabalho, e combate a ociosidade, que era uma regalia das classes privilegiadas – os nobres e sacerdotes. Saint-Simon apontava, ainda, para o fim do Estado³⁰⁰. Se compararmos a proposta de Saint-Simon com a de Constant, vemos que esta última também faz apologia à indústria e aponta para o fim do Estado e das nações. Mas é como se Constant suprimisse a categoria dos industriais, delegando todos os afazeres da ordem da necessidade às máquinas, para que o *Homo ludens* possa então desempenhar plenamente as suas potencialidades. Foi suprimida, em suma, a tensão entre trabalho e ociosidade. Este novo ócio – muito mais que o não-trabalho, mas um uso revolucionário do tempo livre –, portanto, deixa de ser um privilégio das classes parasitárias para se tornar uma condição universal. A utopia de Constant migra da escassez para a abundância, cobrando da técnica e do progresso um efeito revolucionário.

É preciso deixar claro que Constant tampouco abdica da revolução. O seu longo investimento e empenho em divulgar *New Babylon* talvez consistisse em apresentar uma imagem, por mais contraditória que fosse, do suporte ideal para um modo de vida que fosse sedutor a todos. Por via indireta, estaria-se

não os industriais. Segundo Ricoeur, a teria saint-simoniana não vê qualquer conflito “entre os interesses dos industriais e as necessidades dos mais pobres”. Na realidade, ele acredita que essa conciliação melhorará a sociedade, tornando desnecessária a revolução. A repulsa à revolução se dá pela defesa de Saint-Simon do uso de meios pacíficos, bem como do seu entendimento de que a revolução decorre de um mau governo (RICOEUR, 1991, pp. 471, 474, 477, 478).

²⁹⁸ RICOEUR, Paul. *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991. (Tradução de Teresa Louro Perez) Título original: *Lectures on Ideology and Utopia*. Columbia University Press, 1986. O título em português é homônimo ao clássico de Karl MANNHEIM (1929), *Ideologia e Utopia: Introdução à Sociologia do Conhecimento*. Não se trata de mera coincidência: Ricoeur constrói o seu pensamento a partir do livro de Mannheim, que continua sendo uma das grandes referências sobre os dois temas ainda hoje. Trataremos brevemente do pensamento de Mannheim no capítulo 3.

²⁹⁹ RICOEUR, 1991, p.485.

³⁰⁰ Ibidem, p.484.

angariando público para a revolução por meio do convencimento, o instrumento defendido pelos socialistas utópicos.

O urbanismo unitário em fim dos anos 1950 (IS nº3, dezembro de 1959) soa como uma resposta ao *Relatório de Abertura da conferência de Munique* de Constant. Por exemplo, a ênfase de que o UU “não está idealmente separado do atual terreno das cidades”³⁰¹, da parte da IS, parece querer rebater o alerta de Constant do aspecto idealista para o qual estava pendendo o movimento. A redação da IS endossa a argumentação de Constant, afirmando que “o urbanismo unitário já começou”³⁰² e que este “não é uma doutrina do urbanismo, mas uma crítica do urbanismo”³⁰³.

Se, por um lado, *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950* se ocupa de reiterar os pressupostos situacionistas e seu compromisso com a *práxis*, pelo outro lado, permanece em aberto o que poderia ser realizado sem reforçar a ordem vigente ou ir de encontro aos ideais revolucionários. Na realidade, este texto vai se aprofundar em um tema ainda mais idealista ou quimérico: a cidade futura situacionista.

O urbanismo unitário no fim dos anos 1950 defende o contínuo abandono e reconstrução das cidades³⁰⁴ e especula sobre as potencialidades de se “tirar partido das condições climáticas em que já se desenvolveram duas grandes civilizações arquitetônicas – no Camboja e no sudeste do México – para construir em plena floresta virgem cidades moventes”³⁰⁵. A experiência lúdica é, por si só, suficiente para justificar uma cidade onde se busca, deliberadamente, induzir um estado de ruína, permanentemente construindo e abandonando

³⁰¹ IS. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*. IS #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, pp.102, 103.

³⁰² Ibidem, p.100.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ IS. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*. IS #3, dezembro de 1959. In: JACQUES, 2003, p.102, p.103.

³⁰⁵ Ibidem, p.103.

partes de cidades. O texto ambiciona uma cidade capaz de reproduzir a experiência de constante renovação e de assegurar uma “inigualável zona de deriva”³⁰⁶.

O elemento comum a todas as cidades condizentes com o urbanismo unitário – e mesmo a cidade experimental de Ivain, anterior à consolidação deste termo – é que elas são pensadas enquanto lugar capaz de potencializar práticas experimentais, situando-se no início de um longo processo de reinvenção dos modos de vida. Não à toa, o texto pontua, com bastante cuidado, que as cidades moventes conduziriam à “*encenação* da fuga do tempo”³⁰⁷. Outro ponto comum a essas cidades é a sua constante reinvenção e de seus cidadãos, no que implica serem “contra a fixação das pessoas em determinados pontos de uma cidade”³⁰⁸. A reconstrução incessante do ambiente humano visa assegurar um “espaço social condenado à renovação criativa”³⁰⁹. Mais do que um *convite* à criação, a cidade experimental situacionista *obriga* os seus cidadãos a um estado de contínua invenção.

A cidade experimental de Ivain é uma proposição utópica para o presente: o deslocamento das pessoas, com fins turísticos de conhecer essa cidade, subsidiaria o deslocamento pela deriva. Por sua vez, a cidade movente esboçada em *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950* situa-se num momento posterior à revolução. O mesmo ocorre com *New Babylon*, embora o firme empenho de Constant em partir para a ação e a sua meticulosa descrição de *New Babylon* dêem sempre a entender tratar-se de uma proposta para o presente.

Existe, no entanto, um freio comum que ainda impede a realização de qualquer uma destas cidades, tendo em vista que “nenhuma força de organização social é

³⁰⁶ Ibidem, pp.103, 104.

³⁰⁷ Idem. Grifo nosso.

³⁰⁸ Ibidem, p.104.

³⁰⁹ Ibidem, pp.103, 104

capaz de fazer um uso experimental ‘artístico’ dos meios técnicos da época em questão”³¹⁰.

Fica evidente, em *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*, que não há qualquer receio que as indicações situacionistas de cidades sejam consideradas utópicas. A apresentação dessa cidade é bastante abstrata e contém algumas ideias chave, mas não há descrições de materiais ou dimensões, nem delimitações de zonas ou outros detalhes construtivos. Em *Crítica do urbanismo* (IS nº6, agosto de 1961), consta que o urbanismo unitário “exige a criação de condições de vida muito diferentes”³¹¹ das atuais.

Quem aceitar essa especialização do urbanismo coloca-se a serviço da mentira urbanista e social existente, do Estado, para realizar um dos múltiplos urbanismos “práticos” possíveis; mas o único urbanismo prático *para nós*, aquele que chamamos de urbanismo unitário, é deixado de lado, porque ele exige a criação de condições de vida muito diferentes³¹².

Mas assumir a impossibilidade de pôr o UU em prática seria, para Constant, o atestado de falência dos pressupostos e da *práxis* situacionistas. A contestação do urbanismo não se dará com os instrumentos do próprio urbanismo, nem se propõe a ser um outro urbanismo. Isto é, o UU não será um outro tipo de “urbanismo mais moderno, mais progressista, concebido como uma correção da especialização urbanista”³¹³. Esse conflito entre os limites da viabilidade do UU já se insinuava no próprio emprego inicial do termo, e chegou ao ápice em *Crítica ao urbanismo*. A ambiguidade inicial do UU como urbanismo do futuro e como hipótese é desfeita a partir do momento em que o UU pende sobretudo para uma negação do existente, como crítica ao urbanismo atual.

Até esse momento, a atuação situacionista pretendia preparar o terreno e mobilizar a sociedade rumo a um novo estágio, sem depositar toda a perspectiva

³¹⁰ CONSTANT, *A propósito de nossos meios de ação e perspectivas* (1958). In: JACQUES, 2003, p.93.

³¹¹ IS. *Crítica ao urbanismo*. IS #6, agosto 1961. In: JACQUES, 2003, p.132.

³¹² Idem.

³¹³ Idem

de ação na ideia da tomada do poder. Por outro lado, neste mesmo texto, há a conclusão de que a aplicação de um programa de transição já não estava mais em pauta. A margem de atuação situacionista vê-se sucessivamente minguada. Segundo *Crítica ao urbanismo*, ainda não existem condições possíveis de implementar o programa do urbanismo unitário, talvez nem mesmo a construção de situações: “a organização revolucionária do futuro terá de apoiar-se em instrumentos menos completos”³¹⁴.

As propostas de Constant (não apenas *New Babylon*) não foram tachadas de quiméricas ou irrealizáveis, mas de não estarem de acordo com o programa situacionista por quererem realizar o urbanismo unitário.

Segundo *Crítica ao urbanismo*, a capacidade do capitalismo moderno de moldar o ambiente construído, segundo os seus interesses, conduz a um estreitamento rigoroso das possibilidades de escolha dos indivíduos, uma vez que “a sociedade burocrática de consumo, *começa a modelar em toda a parte seu próprio cenário*”³¹⁵. Esse fenômeno já era visível nas novas cidades como Brasília e na cidade francesa de Mourenx³¹⁶. O texto previa um futuro próximo onde o urbanismo incorporaria todas as formas atuais de publicidade em seu próprio condicionamento espacial da vida cotidiana: ao invés do urbanismo unitário, o que se anunciava era uma espécie de “única publicidade do urbanismo”. E qualquer interesse pela política tenderia a desaparecer.

[...] o poder estabelecido contará mais com a simples organização do espetáculo de objetos de consumo, que só terão valor consumível ilusoriamente na *medida em que tiverem sido primeiro objetos de espetáculo*. Em Sarcelles ou em Mourenx, as salas de espetáculo desse novo mundo já existem. Atomizadas ao extremo

³¹⁴ Ibidem, p.138.

³¹⁵ Ibidem, p.134.

³¹⁶ “Em Brasília, a arquitetura funcional revela o pleno desenvolvimento da arquitetura para funcionários, o instrumento e o microcosmo da *Weltanschauung* burocrática. Pode-se constatar que, onde o capitalismo burocrático e planificador já construiu seu cenário, o condicionamento é tão aperfeiçoado, a margem de escolha dos indivíduos é tão reduzida, que uma prática tão essencial para ele como é a publicidade, que corresponde a um estágio mais anárquico da concorrência, tende a desaparecer na maioria de suas formas e suportes. É possível que o urbanismo seja capaz de fundir todas as antigas publicidades numa única publicidade do urbanismo” (Ibidem, p.136).

em torno de cada aparelho de televisão, mas ao mesmo tempo estendidas à dimensão exata das cidades³¹⁷.

Ao mesmo tempo que a possibilidade de real intervenção no presente é posta em xeque, o que captamos como visão nebulosa de futuro em *Crítica ao urbanismo* é transposto, em *A Sociedade do Espetáculo* (1967), como a condição do próprio presente. Nesta que é a obra mais célebre de Debord, as forças de oposição aos poderes hegemônicos já se mostram inexpressivos, no que o autor afirma que “O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como *seu próprio cenário*”³¹⁸.

O programa situacionista assumia ser possível controlar totalmente as condicionantes que configuram um ambiente. Tal pressuposto continua presente na leitura posterior do Debord de *A Sociedade do Espetáculo*, mas em sinal contrário. Isto é, na disputa entre uso experimental e as forças conservadoras, quem tirou proveito do condicionamento foram estes últimos, por meio sobretudo do urbanismo e da televisão. O urbanismo passa a ser visto como pura ideologia, e o espaço construído corresponde totalmente aos interesses do capitalismo, reforçando a passividade e integração dos indivíduos. A fragmentação das cidades, percebida com a proliferação dos subúrbios e das novas cidades na Europa, é entendida como pura modelagem da existência em padrões coercitivos.

De acordo com a teoria marxista, a superação da oposição cidade-campo ocorreria após a revolução, como resultado da distribuição racional da população. Portanto, a total transformação do território seria um reflexo e um indicador de que o programa revolucionário já estaria suficientemente avançado³¹⁹. Ocorre que este projeto foi levado a cabo, no entanto, pelo próprio

³¹⁷ Ibidem, pp.136,137.

³¹⁸ DEBORD, 1997, p.112 (Tese 167).

³¹⁹ Trataremos um pouco melhor deste tema no capítulo 3.

capitalismo. Não como superação, mas como destruição simultânea da cidade e do campo, fruto de um efeito centrífugo que produziu uma “mistura eclética de elementos decompostos”³²⁰ ou, citando Mumford, uma “massa informe de resíduos urbanos”³²¹ no meio rural.

A destruição simultânea da cidade e do campo produz a perda, no campo, das relações naturais. E como é na cidade que se concentra o poder social, perdem-se as relações sociais diretas e a possibilidade de contestação direta ao poder estabelecido, bem como a possibilidade da tomada de consciência pela classe trabalhadora. O urbanismo atuava no sentido de dismantelar justamente o lugar onde o processo histórico poderia se desenrolar. Dessa forma, o desmanche da cidade representa, para Debord, a supressão do tempo histórico³²².

A tese 178 é uma das poucas onde se pode perceber a remanescência dos primeiros escritos situacionistas. Aqui, Debord reafirma a hipótese da construção de situações sem referir-se diretamente a este termo. Mas não há mais o empenho em encenar essa experiência no presente. Só depois da revolução proletária será possível “construir os locais e os acontecimentos correspondentes à apropriação, já não apenas de seu trabalho, mas de sua história total”³²³. Uma vez que ocorra a reintegração dos aspectos ora destacados da vida em uma unidade (a história total), estabelece-se também o “espaço movente do jogo”³²⁴ e por fim a reconquista da autonomia do espaço – que lhe foi usurpado diante da abstração, em todas as esferas, pelas leis da mercadoria. A vida poderá ser entendida como “viagem que contém em si mesma todo o seu sentido”³²⁵, tendo início o livre jogo do indivíduo com o espaço. Isto que dizer que se, atualmente, o espetáculo é meio e, simultaneamente, fim em si mesmo, a

³²⁰ DEBORD, 1997, p.115 (Tese 175).

³²¹ Idem (Tese 174).

³²² Ibidem, p.116 (Tese 176).

³²³ Ibidem, p. 117 (Tese 178).

³²⁴ Idem.

³²⁵ Idem.

revolução é condição de possibilidade para que a vida, esta sim, seja um fim em si mesmo.

Os princípios revolucionários só se consolidarão quando o Conselho dos trabalhadores “reconstruir integralmente o território” a ponto de “ser reconhecido e reconhecer a si mesmo em seu mundo”³²⁶.

A história que ameaça este mundo crepuscular é também a força que pode submeter o espaço ao tempo vivido. A revolução proletária é a *crítica da geografia humana* através da qual os indivíduos e as comunidades devem construir os locais e os acontecimentos correspondentes à apropriação, já não apenas de seu trabalho, mas de sua história total. Nesse espaço movente do jogo, e das variações livremente escolhidas das regras do jogo, a autonomia do lugar pode se reencontrar, sem reintroduzir um apego exclusivo ao solo, e assim trazer de volta a realidade da viagem, e da vida entendida como uma viagem que contém em si mesma todo o seu sentido³²⁷.

A 1ª Tese 1 de *A Sociedade do Espetáculo* se apropria do parágrafo do Livro I de *O Capital*, atualizando a palavra “mercadoria” por “espetáculo” e “riqueza” por “vida”³²⁸. Esse desvio da obra de Marx já apresenta um aspecto fundamental da noção de espetáculo: este é a extrapolação do fetiche da mercadoria, a um nível antes inimaginável, que só veio a ocorrer na sociedade contemporânea. Assim como as sutilezas metafísicas da mercadoria, não basta que se tenha consciência do espetáculo para que este desapareça. Na realidade, é no espetáculo que o ápice do fetiche da mercadoria e também da ideologia se realizam³²⁹.

³²⁶ Idem.

³²⁷ Idem.

³²⁸ “Toda a *vida* das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma *imensa acumulação de espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p.13 (Tese 1). Grifos nossos).

“A *riqueza* das sociedades onde reina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘*enorme coleção de mercadorias*’, e a mercadoria individual como sua forma elementar” (MARX, *O Capital*, Livro I, Capítulo I: A mercadoria. MARX, 2013, p.113. Grifos nossos).

³²⁹ Referimo-nos, neste parágrafo, às Teses 2, 36 e 215. A definição que Debord apresenta de ideologia é: os fatos ideológicos são “a consciência deformada das realidades”, e devem ser entendidas, portanto, como “fatores reais que exercem uma real ação deformante” (DEBORD, 1997, p. 137. Tese 212).

Debord afirma que a materialização da ideologia se deu quando a produção econômica autonomizada se impôs como espetáculo³³⁰. Da mesma maneira que a ideologia, o espetáculo atua por meio do empobrecimento, da sujeição e da negação da vida real³³¹. Nenhum dos dois conceitos é, portanto, mera visão ou véu que encobre ou distorce a realidade, pois eles são uma realidade parcial que se apresenta como a unidade da realidade da vida social: a ideologia é a “ditadura efetiva da ilusão”³³² e o triunfo do parcelar.

O espetáculo moderno, do qual trata Debord, opera em três esferas de separação: ele cinde os homens daquilo que eles produzem, os homens entre si, e o indivíduo do mundo sensível. Mais do que afirmar que o mundo sensível foi substituído pelas imagens, Debord constata que essas imagens se apresentam a nós como se fossem o próprio mundo³³³.

Na teoria situacionista, as invenções técnicas eram vistas, de maneira geral, como algo neutro e, portanto, passível de disputa. Em *A Sociedade do Espetáculo* consta que, embora o espetáculo não seja o produto inevitável do desenvolvimento técnico, é ele que eleger as técnicas que reforçam o isolamento e os meios de comunicação unilaterais³³⁴, tais como o automóvel e a televisão.

O espetáculo atua destituindo os atributos qualitativos em todos os níveis da vida, desde os objetos, passando pelas atitudes até o espaço, que vai sendo completamente homogeneizado³³⁵. O espetáculo destitui de tudo o seu conteúdo, preservando-lhe apenas a aparência. As imagens nos implantam necessidades, enquanto que os nossos desejos são afastados de nós mesmos.

³³⁰ Idem.

³³¹ DEBORD, 1997, p.138 (Tese 215).

³³² DEBORD, 1997, pp.137,138 (Tese 213).

³³³ DEBORD, 1998, p.28 (Tese 36).

³³⁴ Ibidem, pp. 20,21 (Tese 24) e p.23 (Tese 28).

³³⁵ Ibidem, p. 28 (Tese 38) e p.112 (Tese 165).

De acordo com os situacionistas, as condições técnicas do mundo já permitiam romper com a esfera da necessidade para adentrar numa sociedade da abundância. A leitura posterior de Debord já vê que, se o desenvolvimento econômico liberou as sociedades da luta pela sobrevivência a que eram submetidos pela natureza, a abundância de mercadorias, por sua vez, produziu uma “sobrevivência ampliada”³³⁶.

Os situacionistas previam a superação da fase da privação pela fase da abundância. Em 1967, Debord já afirma que o espetáculo atua, o tempo inteiro, revertendo desejos em necessidades, alargando assim a esfera da necessidade³³⁷. Junto com a abundância, cresce a privação, portanto.

A bandeira situacionista da batalha pelos lazes parece já ter tido o seu desfecho, em 1967. A diminuição das jornadas de trabalho verificadas no período eram uma “submissão inquieta e admirativa às necessidades e aos resultados da produção”³³⁸, ou seja, não representa uma liberação. A mercadoria não domina apenas o momento do trabalho e o mundo da produção, mas sua visão de mundo expandiu-se para a vida inteira³³⁹. O capital passa a se ocupar não apenas da jornada de trabalho, mas dos lazes³⁴⁰.

O espetáculo nunca é uma coisa ou outra, mas é muitas vezes uma coisa e seu oposto. Desta forma, o espetáculo une os elementos por ele separados, mas os mantém separados; é o parcelar representando a totalidade das relações sociais, é a abstração tornada concreta e ainda assim abstração³⁴¹. Embora a noção de espetáculo seja dialética, o efeito do espetáculo é o da suspensão da dialética, no sentido de interromper o tempo histórico e produzir um mundo onde só as

³³⁶ Ibidem, pp.29,30 (Tese 40) e p.33 (Tese 47).

³³⁷ Ibidem, p.32 (Tese 44) e pp.34,35 (Tese 51).

³³⁸ Ibidem, pp.22,23 (Tese 27).

³³⁹ Ibidem, p.28 (Tese 38).

³⁴⁰ Ibidem, pp. 31,32 (Tese 43).

³⁴¹ Ibidem, p.23 (Tese 29).

imagens e as mercadorias imperam: o domínio do não-vivo sobre o vivo. A teoria situacionista vinha buscando a fuga do tempo, e suas cidades experimentais propiciariam a *encenação* desta fuga do tempo. Tal perspectiva vai saindo de cena até chegar não mais na *fuga*, mas na *suspensão do tempo*.

É importante ressaltar que Debord não faz menção, nesta sua obra, à *deriva*, à *situação construída*, nem mesmo ao *urbanismo unitário* uma vez sequer. O único dos termos do *Glossário* (do início das atividades da IS) que permanece é o *desvio*. Os termos com carga utópica deixam de ser trabalhados.

| Considerações parciais |

Vamos introduzir aqui um autor para nos ajudar a pensar um problema latente no interior da IS. O historiador norte-americano Russell Jacoby, em seu livro *Imagem Imperfeita: Pensamento Utópico para uma Época Antiutópica*³⁴² (2005), divide o pensamento utópico em duas correntes: a tradição *projetista* e a tradição *iconoclasta*. Compondo o maior corpo da produção utópica, os utopistas *projetistas* “mapeiam o futuro a cada centímetro e minuto”³⁴³. Ao mesmo tempo que esses “detalhes foram, algumas vezes, inspiradores”, por outro lado, eles apontam para planos que “frequentemente revelam mais uma vontade de dominação do que de liberdade, eles prescrevem o modo como homens e mulheres deveriam agir, viver e falar livremente”³⁴⁴. Já os utopistas *antiprojetistas* ou *iconoclastas*, por sua vez, “mais do que elaborar o futuro em detalhes precisos, eles ansiavam, aguardavam e se empenhavam pela utopia, mas não a visualizavam”³⁴⁵. Para estes utopistas, o futuro “não pode ser descrito;

³⁴² JACOBY, Russell. *Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

³⁴³ Ibidem, p.15.

³⁴⁴ Ibidem, p.16.

³⁴⁵ Ibidem, p.65.

ele só pode ser abordado por meio de pistas ou parábolas”³⁴⁶. A diferença fundamental entre estes dois tipos de utopismo reside em uma recusa a delinear a utopia enquanto forma fechada, seja na condição de imagem ou de modelo. Essa distinção é especialmente elucidativa diante das proposições de cidades experimentais da IS.

É muito claro que a cidade movente apresentada em *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950* anuncia modos de vida novos, mas a sua referência formal são cidades pré-colombianas e do Camboja. O mesmo se dá com o *Formulário...* de Ivain: trabalha-se apenas com insinuações de como esta cidade experimental será, acompanhada de muitas referências arquetípicas (castelo, igreja, etc.). Esses escritos estão inspirando-se em imagens do passado, algo que, como vimos, incomodava ao próprio Debord.

Constant, no entanto, escapa (ou pensa escapar) à dimensão romântica a partir do momento que encontra a grande referência para os neobabiloneses no nomadismo cigano que, mesmo sendo uma prática minoritária, ainda é praticado no presente. Da mesma maneira, as suas proposições valem-se das últimas inovações técnicas.

Enquanto que a cidade situacionista de Ivain é carregada de alegorias e defende um retorno aos desejos esquecidos, Constant vai apostar em uma descrição e definição pormenorizada da cidade coberta de *New Babylon*. Dentro desse contexto, ambientes esdrúxulos mas divertidos, presentes no texto de Ivain, adquirem um aspecto fantasioso que reforça uma atmosfera de parque de diversões. Em meio a definições de materiais e zoneamento de usos e funções lúdicas, encontramos referências a quadras esportivas e lugares específicos dedicados a manifestações. Por mais que as definições de Constant aspirem à flexibilidade, a sua maior infração é ter esboçado a forma de um utopismo que é

³⁴⁶ Idem.

essencialmente iconoclasta, hostil à própria ideia de imagem, que é a teoria situacionista.

New Babylon é inegavelmente mergulhada em contradições. A virtude do modelo de Constant, por outro lado, é que ele atua como uma crítica – talvez inconsciente – em evidenciar que uma sociedade, mesmo que bastante revolucionada, continuará a compartilhar de mais elementos com a sociedade atual do que gostariam de admitir aqueles que ambicionam o absolutamente novo. As contradições da *New Babylon* escancaram, também, as contradições inerentes ao próprio urbanismo unitário.

Capítulo 2 | Superstudio

Em 1965, Le Corbusier se afogou nadando no mar. A sua obra arquitetônica continuou a crescer, à medida que seguidos volumes de seus trabalhos completos eram publicados. Louis Khan tinha explodido a antiguidade clássica. Aldo Rossi havia publicado *A Architettura da Cidade*. Mies e Aalto continuavam produzindo os seus modelos (o primeiro sério, o último com um sorriso). Para mentes mais agudas ou científicas, havia metodologia, pré-fabricação e design industrial. Para os apetites aguçados pela vanguarda, os Metabolistas japoneses e Yona Friedman continuavam a revirar as megaestruturas (*Tange docet*) enquanto os meninos do Archigram estouravam na cena, com suas tecnologias irônicas, enquanto os Beatles e os Rolling Stones dedilhavam nos fundos... Na Áustria, [Walter] Pichler, Abraham e Hollein estavam fazendo coisas incompreensíveis e, em Milão, Ettore Sottsass e Ugo La Pietra trabalhavam isolados (o primeiro com um sorriso, o outro com a altivez da seriedade); mas apenas poucos estavam cientes de todas essas coisas acontecendo... Assim eram aqueles dias, rapazes!³⁴⁷

Superstudio produziu umas das imagens mais impactantes no universo das revistas de arquitetura do final dos anos 1960. Primeiramente surgiram nas páginas de *Domus*, depois *Casabella*, e logo passaram a circular também pelas revistas especializadas de outros países, sobretudo dos Estados Unidos, Inglaterra e Japão. As imagens mais célebres são aquelas do *Monumento Continuo* (1969), uma série de fotomontagens acompanhadas de um *storyboard* retratando um gigantesco volume espelhado que percorre diversas paisagens do planeta, indiferente a todas elas. Se essas imagens extrapolam o absurdo dos desígnios modernos de homogeneidade e racionalidade, a sua fria beleza se torna ainda mais ambígua. Grande parte do fascínio ali presente está na dificuldade em identificar se estamos nos confrontando com uma crítica ou uma apologia ao movimento moderno.

Iremos abordar rapidamente o contexto que propiciou a emergência deste e de outros grupos que foram reunidos sob a alcunha genérica de *Architettura*

³⁴⁷ NATALINI. *How Great Architecture Was in 1966* (1977). In: MÁCEL, Otakar; SCHAIK. *Exit Utopia*. Munique/Delft: Prestel Verlag e Delft University of Technology, 2005, p.185.

*Radicale*³⁴⁸ (Arquitetura Radical). O referido termo, cunhado pelo crítico Germano Celant (1940-), tentava dar conta de uma série de grupos de neovanguarda que brotaram vigorosamente na Itália em meados dos anos 1960. No período imediatamente posterior à exposição *Superarchitettura* (Superarquitetura), em dezembro de 1966, na qual se apresentam pela primeira vez Superstudio e Archizoom³⁴⁹, surgem os principais nomes da Arquitetura Radical: 9999³⁵⁰ (1967), UFO³⁵¹ (1967), Zziggurat, todos compostos por alunos da Escola de Arquitetura de Florença. Gruppo Strum³⁵² (Turim), Gianni Pettena, Ettore Sottsass (1917-2007) e Ugo La Pietra (1938-) são outros nomes relacionados a esse movimento. O epicentro da Arquitetura Radical foi Florença e teve importante participação de Milão (Domus e Casabella são sediadas aí), mas não foi um fenômeno significativo em Roma.

³⁴⁸ Piero Frassinelli, um dos membros de Superstudio, conta que Celant provavelmente cunhou esse título a partir do comentário de uma jornalista que entrevistava os membros de Superstudio. Diante das ideias de esquerda que eles expunham, a jornalista teria afirmado: “mas vocês são radicais!”. Radical significaria, para a jornalista, o mesmo que “comunista”. Mas Frassinelli prefere pensar o “radical” no sentido ao qual se referia Marx: a crítica que busca pelas origens, pelas raízes. (Entrevista do autor a Gian Piero Frassinelli, 14 de outubro de 2015, Florença).

³⁴⁹ Archizoom Associati foi fundado em Florença, em 1966, por Andrea Branzi (1938-), Gilberto Coretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi. Juntam-se ao grupo, em 1968, Dario e Lucia Bartolini. Em 1974, o grupo se dissolve. Eles referem-se a si próprios como “os” Archizoom, forma pela qual iremos tratar o grupo.

³⁵⁰ Os arquitetos Giorgio Birelli, Carlo Calдини, Fabrizio Fiumi, Paolo Galli, integrantes do Grupo 9999, fundado em Florença em 1967, destacam que os interesses do grupo se dera a partir da “pesquisa do teatro aplicado à arquitetura e às outras artes. Em 1968, eles projetaram um “Design Happening” sobre a Ponte Vecchio e, no ano seguinte, executaram um ambiente multimídia para a discoteca ‘Space Electronic’, em Florença. Eles foram co-fundadores, juntamente com Superstudio, da Escola Separada para Arquitetura Conceitual Expandida, em 1971” (AMBASZ, Emilio. *Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design*. New York: Museum of Modern Art, 1972, p.276 (catálogo da exposição)).

³⁵¹ UFO foi fundado em Florença, em 1967, por Carlo Bachi, Sandro Gioli, Lapo Binazzi, Riccardo Foresi, Titti Maschietto, Patrizia Cammeo. Transpunham a semiologia teorizada por Umberto Eco para as suas ações no espaço público, como happenings que se deram em Florença. Disponível em: <<http://www.domusweb.it/it/architettura/2013/01/03/ufo-story.html>>

³⁵² Gruppo Strum se definia como uma associação pouco coesa de arquitetos e designers unidos pela preocupação dos usos da “arquitetura como instrumento ativo para a propaganda política, por meio de atividades e teorias conectadas com a organização física do espaço”; e pelo “controle político da habitação”, sobretudo quando relacionado à luta proletária. A maioria dos seus integrantes - Piero Derossi, Giorgio Ceretti, Carlo Giammarco, Riccardo Rosso, Maurizio Vogliazzo – tinha uma ligação muito forte com o ensino e a pesquisa científica (AMBASZ, 1972, p.252).

Segundo Celant, em seu ensaio *Senza Titolo*³⁵³ (1970), esses grupos não estariam comprometidos com a materialidade da arquitetura ou em atender demandas de clientes, mas estariam empenhados em “funcionar como ação filosófico-comportamental disruptiva com relação à arquitetura atual”³⁵⁴. Encontramos neste tipo de produção os mais diversos meios: fotografias, fotomontagens, ilustrações, escritos, filmes. O próprio arquiteto (o *corpus* projetante) também é considerado arquitetura. A arquitetura radical se liberta do fazer para ater-se à “arquitetura no estado puro”: seria arquitetura conceitual³⁵⁵.

“Arquitetura Radical” se trata, evidentemente, de um termo bastante problemático, por abarcar uma vasta gama de pensamentos e táticas que eram muitas vezes divergentes. O milanês Ugo La Pietra, pioneiro em intervenções urbanas na Itália e um dos maiores promotores de publicações sobre essa neovanguarda emergente, sempre viu como pouco crítica a maneira como os grupos florentinos acolheram a *pop art*, vista por ele como símbolo do imperialismo norte-americano³⁵⁶. [#15,16,17]

Ettore Sottsass Jr. é um capítulo à parte na história do design italiano. Mobilizador e agitador cultural, Sottsass foi um pólo difusor das inúmeras tendências advindas dos mais diversos cantos do mundo, canalizando-as para o design. Sua primeira esposa, Fernanda Pivano, traduziu os principais nomes da *Beat generation* para o italiano, e Sottsass conheceu alguns deles pessoalmente, nos Estados Unidos. Foi ainda uma espécie de mentor dos jovens membros da Arquitetura Radical, além de ter sido autor de revistas *underground* que reuniam trabalhos dos Archizoom e outros. Sottsass desenhou algumas das máquinas de escrever mais importantes da Olivetti (*Valentine*, 1968) e um dos primeiros computadores do mundo (*Elea 9003*, 1957-1959), para a mesma marca. Ao

³⁵³ CELANT, Germano. *Senza Titolo* (1970), IN 2-3, março-junho de 1971.

³⁵⁴ CELANT, Germano. *Senza Titolo*. In: IN 2-3, p.78.

³⁵⁵ Ibidem, p.81.

³⁵⁶ Entrevista do autor com Ugo La Pietra, 26 de outubro de 2015, Milão.

mesmo tempo, possuía uma capacidade de mesclar referências antropológicas, seja da Itália ou de suas viagens pelo oriente, à produção contemporânea de design. Foi um dos fundadores, em 1981, do grupo Memphis juntamente com Hans Hollein (1934-2014), Arata Isozaki (1931-) – um dos principais nomes do metabolismo –, Andrea Branzi – principal Archizoom –, dentre outros. [#18,19]

Sottsass escreveu, em 1956, um texto a favor do Movimento por uma Bauhaus Imaginista³⁵⁷ (MIBI), um dos movimentos de vanguarda que se fundiria com a Internacional Letrista para compor a Internacional Situacionista. Mas ele recusou o convite de integrar o MIBI, por ocasião da XI Trienal de Milão (1957), alegando a Asger Jorn que “um movimento formado de gênios como você e os seus amigos franceses está fora do meu alcance”³⁵⁸.

A denominada Arquitetura Radical foi influenciada principalmente por trabalhos dos anos imediatamente anteriores à sua própria atuação. As revistas italianas, sobretudo *Domus* e *Casabella*³⁵⁹, destinaram uma parte considerável de suas páginas à divulgação dos projetos dos metabolistas japoneses, da Land Art, dos ingleses do grupo Archigram, de Hans Hollein – um dos maiores nomes da neovanguarda arquitetônica de Viena, juntamente com Coop Himmelblau, Haus-Rucker-Co e Walter Pichler – e tantos outros arquitetos de caráter experimental que já constituíam a primeira geração das neovanguardas.

³⁵⁷ SOTTASS, Ettore. “Per un Bauhaus Immaginista contro un Bauhaus immaginario” (1956). In: SOTTASS, Ettore. *Ettore Sottsass: Scritti 1946-2001* (2002). Organizado por Barbara Radice e Milco Carboni. Vicenza: Neri Pozza Editore, pp.93-100.

³⁵⁸ Carta de Sottsass Jr. a Asger Jorn, escrita em Milão, em 5 de maio de 1957. Intitulada de *De L'humour à la Terreur*. Potlatch #28, 22 de maio de 1957. In: POTLATCH, 1996, p.268.

³⁵⁹ A primeira das matérias que abriu espaço para a Arquitetura Radical foi *Arrivano gli Archizoom* (“Chegam os Archizoom”, *Domus*, Outubro de 1967). “Le stanze vuote e i Gazebi” (“Os cômodos vazios e o coreto”, *Domus*, maio de 1968, de Archizoom) e “Design d’invenzione e design d’evasione” (“Design de invenção e design de evasão”, *Domus*, junho de 1969, de Superstudio), são outros textos importantes (NATALINI, 1977, p.185).

A partir da edição nº343 de junho de 1970 de *Casabella*, Alessandro Mendini assume a direção desta revista, e os membros da Arquitetura Radical não só são acolhidos, como passam a diagramar as suas próprias páginas (ao contrário da *Domus*, que cortava imagens e trechos dos textos). A *Casabella* torna-se o principal meio de comunicação da Arquitetura Radical para o mundo arquitetônico.

Já em 1960, Hans Hollein havia concebido uma fotomontagem como *Superstructure above Vienna*, onde aparecem estruturas rochosas gigantescas em meio a um campo cultivado. Dentro do contexto metabolista, são poucas as propostas que apresentam um teor apocalíptico, em meio a um Japão que buscava reconstruir suas cidades diante do trauma tão recente de destruição em massa. Por isso chama especial atenção a fotomontagem de Arata Isozaki, *Incubation Process*, de 1962. Ali, a *City in the Air*, projeto de 1960 do próprio Isozaki, aparece em meio a ruínas de um templo dórico. A fotomontagem não nos permite entender se vemos uma maquete construída sobre ruínas gregas ou se são as ruínas que ganharam uma escala monumental, de onde brota a megaestrutura. Vê-se ainda no chão um pedaço caído da própria megaestrutura, anunciando a sua própria ruína. Mas o ápice deste tema, Isozaki trabalharia na sua *Hiroshima Ruined for the Second Time*, concebida por ocasião da XIV Trienal de Milão de 1968, na instalação *Electric Labyrinth*. A fotomontagem mostra uma Hiroshima que, após ter sido dizimada pela bomba, foi reconstruída e atingiu mais uma vez um estado desolador de ruína. No poema que acompanha a fotomontagem de 1962, Isozaki afirma que “Cidades incubadas são destinadas a se auto-destruírem / Ruínas são o estilo das nossas futuras cidades”³⁶⁰. [#20-23]

Embora os membros do Superstudio e mesmo Andrea Branzi dos Archizoom sejam categóricos em afirmar que não conheciam a teoria situacionista e tampouco *New Babylon* na época, o projeto de Constant foi publicado no Magazine Archigram 5, de 1964, que era uma das referências máximas para ambos os grupos. Adolfo Natalini (1941–), fundador de Superstudio, frequentava bastante Londres, conheceu Peter Cook no período de atuação do Archigram, possuía todos os números do Magazine Archigram e orgulha-se de ter chegado a vender 40 cópias desta revista em Florença ³⁶¹. Branzi, por sua vez, só

³⁶⁰ KOOLHAAS, Rem; OBRIST, Hans Ulrich. *Project Japan: metabolism talks*. Köln (Alemanha): Taschen, 2011, p.38.

³⁶¹ “Una storia a più finali. Conversazione con Adolfo Natalini” In: MASTRIGLI, Gabriele. *La Vita Segreta del Monumento Continuo*. Conversazioni con Gabriele Mastrigli. Macerata (Itália): Quodlibet, 2015, p.47.

recentemente identifica elementos comuns entre o mais emblemático dos projetos dos Archizoom, *No-Stop City*, com *New Babylon*. Mas comenta que, na época, “na Itália ninguém (nós inclusos) conhecia a existência” do projeto de Constant³⁶².

O grupo Archigram, no entanto, era considerado pouco crítico e continuísta do otimismo desmesurado dos futuristas italianos. A postura do Archigram seria “cheia de confiança no destino ‘magnífico e progressista’ da civilização neo-tecnológica” tributária das vanguardas históricas e, ao mesmo tempo, dos progressos da arquitetura tecnológica. Ou seja, com os seus “conceitos de crescimento, mudança, metamorfose, indeterminação, anti-zoneamento, consumabilidade, zonas-livres” e *software*, Archigram termina por reforçar ou recuperar o mito da nova tecnologia como capaz de resolver tudo, que embora não seja a mesma, corresponde à mitologia da razão que tudo explica e organiza³⁶³.

Assim como as revistas especializadas foram fundamentais para fazer chegar essas imagens e ideias ao público arquitetônico italiano, as mesmas revistas foram o principal meio de divulgação das imagens produzidas pelo Superstudio para fora da Itália. Vale lembrar que, até alguns anos antes, não havia um veículo que acolhesse e divulgasse trabalhos deste gênero: o primeiro número do magazine *Archigram*, de 1961, consistia em duas folhas de papel dobradas juntas, com uma tiragem de aproximadamente 400 exemplares. Por sua vez, grupos da Arquitetura Radical foram, ainda, convidados a participar de exposições de grande porte, tendo sido a maior delas “Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design”, no MoMA, 1972.

³⁶² BRANZI, Andrea. *Una Generazione Esagerata: dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione*. Milão: Baldini & Castoldi, 2014, p.101.

³⁶³ NATALINI, TORALDO DI FRANCIA. *Dall'industria al tecnomorfismo*, “Necropoli 6-7”, novembro-fevereiro 1969-1970. In: ANGELIDAKIS, Andreas; PIZZIGONI, Vittorio; SCELISI, Valter. *Super Superstudio* Milão: SilvanaEditoriale, 2015, p.89. (Catálogo de mostra realizada no PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea).

Esse tipo de atividade “radical” também resultou numa postura contraditória: a intenção do Superstudio de ser um grupo crítico e contestatório é sustentada por trabalhos comissionados e convencionais feitos ao largo da atuação do grupo. Por conta disso, Superstudio pôde se manter como instância crítica (à existência e à arquitetura), independentemente de como os seus membros se mantinham.

Há ainda uma ressalva fundamental a ser feita a respeito do Superstudio. É preciso levar em conta o emprego constante, por parte do grupo, da ambiguidade e da ironia, a fim de não se cairmos em leituras equivocadas. Superstudio atingiu um nível tal de ambiguidade que encontrou opositores mesmo entre os membros da neovanguarda italiana³⁶⁴. Ao mesmo tempo que Superstudio estabelecia trocas com os Archizoom e outros radicais, Natalini encontrava em Aldo Rossi um interesse comum na busca por monumentos suprahistóricos. A parceria do Superstudio com os Archizoom também foi interrompida em determinado momento, ao passo que alguns radicais se alinhavam em temas comuns e atividades próximas, como seria a breve experiência do *Global Tools*³⁶⁵ (1973-1975), da qual Superstudio rapidamente se desvencilhou.

O tema da utopia é uma constante nas investigações da Arquitetura Radical. Mas ela não vem acompanhada de uma convicção: a utopia é usada como recurso crítico do presente. Seria mais correto dizer que, em Superstudio, o sumiço da utopia se faz sempre presente, e a maneira de elaborar isso é por meio de prefigurações de futuro que são, num primeiro momento, extrapolação crítica do presente e, depois, vão migrando para imagens de um futuro paradisíaco, mas que se situaria em algum lugar num futuro e numa galáxia muito distantes...

³⁶⁴ Este tema será tratado no item “La Tendenza “versus” Architettura Radicale”, ainda neste capítulo.

³⁶⁵ *Global Tools* foi um sistema de laboratórios em formato de seminários com um programa experimental multidisciplinar de design, com viés pedagógico, priorizando o uso de materiais naturais e suas propriedades. Integraram o *Global Tools* diversos membros da Arquitetura Radical, dentre eles Ettore Sottsass, Archizoom, Ugo La Pietra, Zzigurat, UFO, Germano Celant, 9999.

Pretende-se compreender quais são os sentidos que o futuro tem para o Superstudio – se nostalgia, escapismo ou reelaboração do modernismo em chave irônica –, cotejando, em alguns momentos, com outros grupos, a fim de esclarecer seus argumentos e proposições.

| Fundação do Superstudio |

A primeira mostra do Superstudio ocorreu nos arredores de Florença (Galeria Jolly, em Pistoia), em 4 de dezembro de 1966, e foi compartilhada com os Archizoom, que também se apresentavam pela primeira vez. Tal oportunidade havia surgido de um convite feito a Adolfo Natalini para que ele expusesse pela segunda vez seus trabalhos de *pop art*. Natalini, recém-graduado arquiteto pela Universidade de Florença (seu trabalho de conclusão de curso é de 1964), propôs, no lugar de uma exposição de arte, uma exposição de arquitetura, e estendeu o convite a alguns de seus amigos recém-graduados. Por conta dessa restrição, Cristiano Toraldo di Francia (1941–) não integrou o grupo logo de início (ele só se formaria no ano seguinte), embora tenha ajudado Natalini na mostra. *Superarchitettura* foi o nome proposto por Natalini para a exposição: “A Superarquitetura é a arquitetura da superprodução, do superconsumo, da superindução ao superconsumo, do supermercado, do super-homem e do supercombustível”³⁶⁶.

Alguns meses, antes, em setembro daquele ano, Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi já haviam começado a trabalhar juntos e se autodenominaram “Archizoom”, numa alusão direta ao grupo inglês “Archigram”: não só “archi” vinha de Archigram, como o “zoom” era frequentemente utilizado por este grupo em suas histórias em quadrinhos³⁶⁷. O termo “SUPERSTUDIO” foi

³⁶⁶ Manifesto da *Superarchitettura*. Em exibição na mostra “Super Superstudio”, realizada no PAC, (Padiglione d’Arte Contemporanea), Milão, outubro de 2015.

³⁶⁷ GARGIANI, Roberto. Archizoom Associati 1966-1974: dall’onda pop alla superficie neutra. Milão: Electa, 2007, p.18.

cunhado por Natalini, então único integrante, e seguiu o raciocínio proposto pelo manifesto da exposição³⁶⁸.

O emprego do superlativo “Super” foi uma opção diante “da insegurança e do ceticismo”: carregado de “uma dose de cinismo, nós decidimos nos tornar *Super*”³⁶⁹. Como coloca o professor e pesquisador Roberto Gargiani, este prefixo já vinha sendo usado em trabalhos anteriores, como a cadeira *Superleggera* de Gio Ponti (1957), e as *Superbox* de Sottsass (1966)³⁷⁰, confeccionadas pela Poltronova, a mesma fábrica que produziria muitos dos objetos dos Archizoom e Superstudio.

Enquanto os Archizoom já encontravam a sua configuração praticamente pronta – faltando apenas Lucia Morozzi e Dario Bartolini, que eram um pouco mais jovens –, Superstudio só viria a se consolidar minimamente quase um ano depois da exposição em Pistoia, quando Cristiano Toraldo di Francia se integra oficialmente ao grupo. Roberto Magris (1935–2003) ingressou em 1967, Gian Piero Frassinelli (1939–) em 1968, Alessandro Magris (1941–2010, irmão de Roberto Magris) e Alessandro Poli (1941–) só se tornariam membros em 1970, depois de defenderem seus trabalhos de conclusão de curso. Todos se formaram na Faculdade de Arquitetura de Florença. Poli deixou Superstudio em 1972.

Seguindo a divisão proposta por Natalini a respeito da produção do Superstudio, os primeiros trabalhos, de 1967 a 1969, foram orientados segundo duas questões: a primeira seria “se livrar de todos os restos de paixões pelo arquitetônico através de uma ingestão massiva de projetos/imagens”; e a segunda era “iniciar a demolição da disciplina por meio de incursões de guerrilha”³⁷¹. Essa primeira fase foi marcada pela concepção de objetos de traço

³⁶⁸ LANG, Peter; MENKING, William. *Superstudio: Life without objects*. Milão: Skyra, 2003, p.15.

³⁶⁹ NATALINI, 1977 In: MÁCEL; SCHAIK, 2005, p.185.

³⁷⁰ GARGIANI, 2007, p. 22.

³⁷¹ NATALINI, 1977 In: MÁCEL; SCHAIK, 2005, p.185.

marcadamente *pop*, destinados efetivamente à produção industrial³⁷².

A segunda fase corresponde ao período de 1969 a 1971, cujos principais trabalhos são *Monumento Continuo* (1969) e *Le dodici Città Ideali* (As Doze Cidades Ideais, 1971), sendo esta última de autoria de Frassinelli, trabalho que consiste numa série de cidades apresentadas em forma de pequenos textos acompanhados de imagens. Superstudio se valeu, nesse período, das utopias negativas, que são entendidas pelo grupo como “imagens de advertência dos horrores que a arquitetura estava disponibilizando, para nós, no mercado, com os seus métodos científicos de perpetuação dos modelos existentes”³⁷³. Ao invés de abandonar o discurso utópico moderno, estes trabalhos o reelaboram em chave negativa, evidenciando os horrores do próprio presente e as suas consequentes promessas nefastas de futuro. O *Monumento Continuo* e cada uma das dozes cidades ideais operavam “como catalisadores intelectuais em um processo de liberação de todas as “arquimanias”³⁷⁴. [#39,40,63,64]

A série de histórias intitulada *Gli Atti Fondamentali* (Os Atos Fundamentais, 1971-1973) demarca um outro ponto de inflexão do grupo, que a partir daí vai minimizando a produção de imagens para se ater a fábulas e parábolas. A discussão sobre projeto e arquitetura é radicalizada e negada até se dissolver na vida: “O único projeto é então o projeto de nossas vidas e nossa relação com os outros”³⁷⁵. [#65-76]

No que diz respeito aos trabalhos do Superstudio que concebem claramente prefigurações de futuro, identificam-se três momentos diferentes. No *Monumento Continuo* (1969) prevalece a ambiguidade, uma espécie de apologia crítica ou crítica apologética ao funcionalismo e racionalismo modernistas. O segundo

³⁷² SUPERSTUDIO. “Superstudio on Mindscapes” (1973) *apud* NATALINI, 1977 *In*: MÁCEL; SCHAIK, 2005, p.188.

³⁷³ *Idem*.

³⁷⁴ *Ibidem*, p.186.

³⁷⁵ *Ibidem*, p.188.

momento são *As Doze Cidades Ideais* (1971), que são resposta e continuidade ao *Monumento Contínuo*. Continuidade por tratar-se ainda da mesma tática de extrapolação e *demostratio quia absurdum*; e resposta porque todas as cidades são deliberadamente desprovidas de qualquer ambiguidade (são efetivamente utopias negativas). O terceiro tipo de prefiguração de futuro são *Os Atos Fundamentais* (1971-1973). Tratam-se de cinco roteiros: *Vida*, *Educação*, *Cerimônia*, *Amor* e *Morte*, pensados para se tornarem filmes. *Vida*³⁷⁶ foi rodado por ocasião da exposição do MoMA de 1972, *Cerimônia* foi filmado para a XV Trienal de Milão de 1973, *Educação* foi gravado com recursos próprios. Por conta da Bienal de São Paulo de 2010, foi preparada uma seleção de textos e imagens para *Amor* (Amor 2). Sobretudo *Vida* e *Cerimônia* constituem-se numa fábula, em linguagem publicitária, de um mundo nômade livre de todas as formas de opressão³⁷⁷.

Até 1973 tem-se a produção dos trabalhos mais emblemáticos não só do Superstudio, mas também da arquitetura radical: *A No-Stop City* (1970) de Archizoom foi proposta na esteira do *Monumento Contínuo*, também empregando o recurso das utopias negativas³⁷⁸. Sottsass formulara *Il Pianeta Come Festival* (O Planeta como Festival, 1973), um conjunto de imagens acompanhadas de um texto no qual Sottsass relata o maravilhoso mundo de nômades liberados do trabalho descrito via telefone por um amigo seu, habitante daquele lugar. [#43,77-81]

A terceira fase de atuação do grupo ocorre partir de 1973, quando Superstudio vai se aproximando de uma abordagem antropológica e passa a estudar modos

³⁷⁶ *Vita* (Vida) ou *L'immagine pubblica dell'architettura veramente moderna* (*Supersurface: An Alternative Model of Life on Earth*) (a imagem pública da arquitetura verdadeiramente moderna).

³⁷⁷ O tema do nomadismo será tratado neste capítulo no item “Vida ou a Imagem Pública da Arquitetura Verdadeiramente Moderna”, e também no capítulo 3, no item “Destruição do objeto, eliminação da cidade, fim do trabalho”.

³⁷⁸ Também Rem Koolhaas, um dos arquitetos mais célebres a ser influenciado pelo Superstudio, apresenta em 1972 o seu sombrio trabalho final de graduação: *Exodus, or the Voluntary Prisoners of Architecture*. Trataremos deste trabalho no capítulo 3.

de vida vernaculares e não-urbanos. É um período bastante ligado a atividades acadêmicas, como é o exemplo do *Global Tools* e das investigações da *Cultura Materiale Extraurbana* (Cultura Material Extra-urbana, 1974-1978). Este último projeto é atrelado a uma pesquisa desenvolvida em meio às aulas de Natalini, com a assistência de Toraldo di Francia, Frassinelli e Alessandro Poli, onde os estudantes deveriam catalogar a cultura não urbana italiana (camponeses, artesãos, pescadores, pastores, dentre outros) que estava rapidamente desaparecendo. Esta investigação ofereceu o substrato para *La coscienza di Zeno* (A consciência de Zeno), apresentado na Bienal de Veneza de 1978, que consistia na documentação das diversas ferramentas desenvolvidas para uso próprio do fazendeiro Zeno, na Toscana. Ainda para a mesma Bienal, Superstudio desenvolveu *La moglie di Lot* (A esposa de Lot, com texto de Frassinelli), uma mesa onde cinco maquetes de monumentos emblemáticos, feitos de sal, são dissolvidos gradualmente pelo gotejar da água, acompanhados dos dizeres: “A arquitetura está para o tempo assim como o sal está para a água”³⁷⁹.

Superstudio apresenta, portanto, estes dois extremos: se aquilo que consagrou o grupo foi o seu discurso a partir da utopia moderna, carregando-lhe nas tintas e evidenciando suas verdadeiras intenções, o desfecho do Superstudio é marcado pelas remanescências dos modos de vida não-modernos e pela dissolução dos monumentos pelo tempo e da arquitetura na vida.

Existem pelo menos três versões possíveis³⁸⁰ para o término do Superstudio. O primeiro dos finais, defendido por Toraldo di Francia, não inclui os trabalhos mencionados logo acima, e dá por terminada a atividade do grupo em 1973, período mais fértil do grupo e o ano posterior à exposição *Italy: The New Domestic Landscape* (1972, MoMA, Nova York), que marcou a um só tempo o

³⁷⁹ Cada um dos cinco monumentos contem um objeto no seu interior, que só se revela com a total dissolução pela água. Os monumentos são uma pirâmide, o Coliseu, uma catedral, o Palácio de Versalhes e Pavilhão do *Esprit Nouveau* de Le Corbusier. Neste último, revela-se uma placa de bronze escrita “a única arquitetura será as nossas vidas” (LANG, MENKING, 2003, p.214).

³⁸⁰ NATALINI, Adolfo. “Una storia a più finali” (entrevista a Gabriele Mastrigli). In: MASTRIGLI, 2015, pp.39-41.

ápice de visibilidade da arquitetura radical e o declínio desta produção. Superstudio abandona, depois da mostra no MoMA, aquele seu repertório em torno do problema da utopia e da imagem.

A segunda data possível para o encerramento do Superstudio seria o ano de 1978 (data defendida por Natalini), ocasião em que cessa a pesquisa sobre o tema da cultura material não-urbana, Toraldo di Francia e Frassinelli se afastam da universidade, e os seus membros praticamente cessam de trabalhar conjuntamente.

O terceiro fim e definitivo é aquele de 1986, quando o escritório é efetivamente encerrado, e é a data defendida por Frassinelli. A discordância sobre as datas de encerramento evidencia as opiniões bastante divergentes sobre a produção e o envolvimento de cada ex-membro no interior do Superstudio³⁸¹.

A seguir, adentraremos mais detidamente na obra do Superstudio, apresentando os principais trabalhos e ciclos de atuação do grupo, por ordem cronológica.

1967-1969 | arquitetura pop e Superarquitetura

Como já foi mencionado, a trajetória do Superstudio se inicia atrelada à dos Archizoom, e a relação de colaboração entre alguns de seus integrantes já vinha do próprio âmbito universitário, onde muitos deles foram colegas.

Ambos os grupos iniciam seus trabalhos com a mostra *Superarchitettura* (Superarquitetura), realizada na Galeria Jolly 2, em Pistoia, em 4 dezembro de 1966. A data inicial, prevista para o dia 4 do mês anterior, foi adiada tendo em vista a enchente devastadora do Rio Arno, que inundou o centro histórico de Florença. Este tema seria trabalhado pelos dois grupos em outras ocasiões.

³⁸¹Frassinelli é o arquivista do grupo, cujo arquivo situa-se em Florença. Parte significativa dos originais foi recentemente vendida ao MAXXI (Museu de Arte do Século XXI), museu em Roma dedicado à arte contemporânea.

A entrada da mostra, idealizada por Natalini, consistia em duas paredes de painéis de madeira pintadas em cores vibrantes. As paredes conformavam praticamente uma planta triangular, de forma que o espaço interno ia se estreitando. No interior desse espaço, estavam dispostas uma série de protótipos inusitados de objetos domésticos em cores igualmente vibrantes, todos dialogando com a chegada do *pop*³⁸² na Itália. Os membros de ambos os grupos expuseram também os seus trabalhos de conclusão de curso. [#24]

De acordo com o manifesto da *Superarquitetura*³⁸³, os objetos possuem a propriedade de dar forma aos mitos da sociedade à qual estes pertencem. Pela mesma lógica, a arquitetura não poderia ser outra que não uma super-arquitetura apologética à ordem vigente, pautada pelo consumo. De todos os atributos do objeto, aquele que ganha preponderância sobre os demais, na sociedade atual, é a sua imagem: “Os novos objetos são juntos coisa e imagens das coisas [...], o novo monumento é a imagem do monumento”, diz o manifesto, em diagnóstico muito próximo ao da teoria situacionista e de *Aprendendo com Las Vegas*³⁸⁴, de Robert Venturi e Denise Scott Brown.

³⁸² A *pop art* havia invadido a Itália pela Bienal de Veneza de 1964, que ficou conhecida justamente pela ascensão da *pop art* norte-americana na Europa. Aquele foi o primeiro ano em que o prêmio de artista estrangeiro foi conferido a um artista não-europeu, Robert Rauschenberg. Havia ainda trabalhos de outros artistas *pop* como Jasper Johns, Jim Dine e Claes Oldenburg. O *pop* marcara presença ainda na XIII Trienal de Milão de 1964 (sob o tema do tempo livre) e a Bienal de Veneza de 1966.

Outro elemento que vinha ganhando importância na discussão artística daquele período é o que hoje se conhece por instalação artística. As proposições artísticas que ambicionavam criar ambientes ou ambiências não tinham encontrado ainda um nome definitivo. Por exemplo, em “Italy: The New Domestic Landscape”, de 1972, o termo escolhido pelo curador Emilio Ambasz para tais propostas de arquitetura radical foi *environment*.

³⁸³ O manifesto só apareceria na segunda montagem da exposição *Superarchitettura*, em Modena, entre 19 de março e 12 de abril de 1967, na Galleria della Sala di Cultura del Comune (GARGIANI, 2007, p.36).

³⁸⁴ A primeira versão de *Aprendendo com Las Vegas* só veio a ser publicada em 1972, mas as principais ideias do livro já constavam no artigo assinado por Robert VENTURI, Denise SCOTT BROWN e Steven IZENOUR, intitulado “A significance for A&P parking lots, or learning from Las Vegas” (1968). A imagem de um monumento que mais se assemelha a um galpão com uma placa escrita “EU SOU UM MONUMENTO” vem imediatamente à mente.

A “acumulação de dados visíveis” – que poderia ser entendida como o *espetáculo*, dentre as multifacetadas definições de Debord – seria aquela que configura o espaço urbano e produz o consumidor por meio do poder de *choque*. Já que, do uso de “figuras populares-espetaculares-industriais” não acarreta um novo vocabulário, o manifesto propõe a “ironia como forma construtiva de crítica”. O que caberia é tentar organizar a produção, o consumo e a indução ao consumo, sendo o consumidor o resultado disso.

Dentro de tal orientação, um dos principais elementos na atuação do designer passa a ser a imagem do objeto (ou o objeto-imagem³⁸⁵), mais do que o objeto propriamente dito. Isso não significa dizer que o arquiteto deva abrir mão da materialidade dos objetos, mas que é possível prescindir desta para se produzir orientações críticas dentro do próprio campo do design: trata-se de inserir objetos ou imagens na lógica do consumo para induzir, a partir do seu interior, novos comportamentos. Mais do que dizer que a mercadoria cria o consumidor (como está proposto no manifesto), seria mais preciso afirmar que a imagem é capaz de criar o consumidor³⁸⁶.

Como consta no próprio manifesto, esta produção aceita, como pressuposto, a lógica da produção e do consumo. Tudo o que caberia seria uma ação desmistificante: a ideia era de que, induzindo-se o consumo de objetos críticos, talvez se criasse um consumidor crítico...

Tafuri iria criticar essa atitude, presente nas neovanguardas de uma maneira geral, questionando o fato do “manifesto utopismo” desses grupos não vir acompanhado de uma “revolução linguística, metodológica e estrutural”, uma vez que a produção atual deles não ultrapassa o nível da “atualização de uma sintaxe”³⁸⁷. No entanto, a ironia do manifesto da Superarquitetura já aponta para

³⁸⁵ O termo objeto-imagem é usado por Natalini em texto publicado em 1968, *Arti visivi e spazio di coinvolgimento*, “Casabella”, 326, julho 1968. In: ANGELIDAKIS et alli, 2015, p.70.

³⁸⁶ Manifesto da *Superarchitettura*.

³⁸⁷ TAFURI, 1985, p.121.

uma consciência da impossibilidade de revolucionar ou mesmo romper completamente com a linguagem. A crítica à lógica do consumo não é refratária a esta lógica, mas pretende trabalhar criticamente a partir dos elementos já estabelecidos, a partir da própria sintaxe do consumo.

Toda a ambiguidade e ironia da *pop art* aí presentes serão desdobradas em ideias subsequentes dos dois grupos, como por exemplo na teoria do “Cavalo de Troia”³⁸⁸ dos Archizoom e no “design de evasão” do Superstudio. Os Archizoom aparecem na Domus pela primeira vez na edição nº 455, de outubro de 1967, com uma breve apresentação de Sottsass, que saúda a chegada dos membros de Archizoom e seus produtos que “me parecem muito eficazes em lançar o pânico entre os interessados, neste país de coisas da cultura e da ideologia, bem organizadas, estratificadas, sedimentadas e estereotipadas”³⁸⁹. A mistura eclética e exuberante dos objetos dos Archizoom se pretendia indigesta para o sistema e para o comprador. Além disso, tais objetos deveriam transportar para o interior das casas tudo aquilo que não se deseja ver lá dentro – por isso a ideia de cavalo de Troia –, a começar pelo mau-gosto e pela banalidade construída. Superstudio vai aparecer em uma matéria pela primeira vez na edição nº 473 da Domus, de abril de 1969, e logo depois na Domus nº 475, de junho do mesmo ano, com *Design d'invenzione e design d'evasione* (Design de invenção e design de evasão).

³⁸⁸ “E então pensamos: bombas de maçã, doces venenosos, mentiras diárias, falsas informações, em suma, cobertores, camas ou cavalos de Troia que, colocados em casa, destroem tudo que tem lá. Queremos apresentar tudo o que é deixado do lado de fora da porta: a banalidade contruída, a vulgaridade intencional, mobiliários urbanos, cães que mordem. Ao progresso científico, fruto da inteligência que explica tudo e à elegância que salva tudo (desarmando os fusíveis e servindo, com um sorriso, o futuro), nós preferimos um horizonte de papel sulcado pelo arco-íris” (*Gli Archizoom*. Domus 455, outubro de 1967, p.41).

³⁸⁹ Domus 455, outubro 1967. Gli Archizoom, p.37.

1967 | Design de invenção e design de evasão

No final do mesmo ano em que Debord publica a sua maturação teórica de quinze anos, *A Sociedade do Espetáculo*, Superstudio escreve *Design d'invenzione e design d'evasione*³⁹⁰. Superstudio advoga em prol de um design capaz de restituir a dimensão poética que fora suprimida da vida cotidiana pelo funcionalismo. *Design de invenção* é o primeiro termo apresentado ao leitor para se contrapor ao *product design* e ao design industrial, com o intuito de rebater a dimensão prática do design ao destacar o seu oposto: o aspecto criativo da vida. No entanto, o que transcorre nas sublinhas do texto é que o problema do design não é apenas o de ser inventivo para quem cria, mas para quem dele usufrui. Uma vez que ser inventivo é de fato o que já se espera de um bom design, o termo mais adequado passa a ser *design de evasão*. Design de evasão “é a atividade projetual e operativa no campo da produção industrial que assume como método a poesia e o irracional, e que busca institucionalizar a contínua evasão do horrível cotidiano proposto pelos equívocos do racionalismo e da funcionalidade”.

Partindo-se do pressuposto de que o objeto possui duas funções, a prática e a contemplativa, o design de evasão deve insistir nesta última e assim contestar “os mitos oitocentistas da razão explicadora de tudo”. O desafio a que Superstudio se propõe é “lançar as bases de uma existência que seja toda ela uma manifestação, um 'be-in'”. E existem dois modos de provocar esse envolvimento no fruidor: o primeiro é fornecer objetos dotados de “funcionalismo poético”, e o segundo é fornecer “esquemas de comportamento”. Se o primeiro modo implica em objetos plurissignificantes e ambíguos, sendo que cada fruidor os utiliza como bem entender, os esquemas de comportamento,

³⁹⁰ Este texto foi publicado em *Domus* 475, junho de 1969, p.28. Consta ainda em pelo menos duas antologias: OCKMAN, Joan. *Architecture Culture 1943-1968: a documentary anthology*. New York: Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1993 (última reimpressão de 2007); e BIRAGHI, Marco; DAMIANI, Giovanni (orgs). *Le Parole dell'Architettura: Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*. Torino: Einaudi, 2009.

por sua vez, podem ser sugeridos através de “regras de um jogo para se jogar com qualquer objeto”, ou ainda, sugerindo “invólucros para se preencher com qualquer coisa”.

Dentro da proposta do Superstudio, quanto mais propriedades sensoriais tiver o objeto, isto é, quão mais carregado de “figuratividade e imagens” ele for, mais apto ele estará a “despertar a atenção [...] e inspirar ações e comportamentos”. Nesta perspectiva, seria possível ressignificar mesmos os ambientes indiferenciados da construção recente. A depender dos objetos ali inseridos, mesmo tais ambientes desprovidos de memória, sem “surpresa e sem esperança”, poderiam chegar a tornar-se “um lugar de happenings”, por exemplo.

A discussão sobre as imagens, presente na *Superarquitetura*, aparece aqui de modo ainda mais efetivo: os objetos fornecidos pelo sistema são considerados inexistentes, pois “o sistema de venda só vende uma mercadoria: si mesmo”. Se mesclarmos termos situacionistas com o texto do Superstudio, podemos dizer que o espetáculo já se ocupa diretamente dos modos de vida, por meio dos monopólios das “respostas pré-fabricadas impostas pelos grandes monopólios de verdade”. A única forma de resistir a isso, segundo *Design de invenção...*, é viver criativamente. Os objetos de significado ambíguo e de apropriações diversas propostos pelo Superstudio e pelos Archizoom se contrapõem a um suposto jeito correto e unívoco de utilizar um objeto de design: deixar em aberto os modos de usar significaria contestar a funcionalidade contida nos objetos portadores de uma única verdade pré-fabricada.

O destinatário final destes objetos é a *affluent society*³⁹¹ italiana da época. O combate ao funcionalismo assume a forma de combate à indiferença, à atitude

³⁹¹ *The Affluent Society*, termo apontado no próprio texto, é um livro de 1958 do economista canadense John Kenneth Galbraith. O referido termo trata originalmente da sociedade norte-americana pós-Segunda Guerra, em uma situação onde se atingiu um estado de abundância atingido no setor privado em contraposição a um setor público que permanecia precário. A expressão foi citada por Superstudio no texto em que estamos tratando.

blasé de uma burguesia com hábitos aristocráticos retratada pela *Trilogia da Alienação* – *L'avventura* (1960), *La notte* (1961), *L'eclisse* (1962) – de Michelangelo Antonioni ou por *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini. Por isso o tema do *choque*, tão caro às vanguardas, teria ainda uma aplicação tão pertinente no contexto italiano.

Se o problema do manifesto da *Superarquitetura* era produzir um consumidor (crítico, espera-se), já em *Design de Invenção...*, coloca-se o problema de reativar o interesse dos usuários pela vida por meio de objetos que jamais passem despercebidos³⁹². Observe-se que a intenção de intervir conscientemente no comportamento humano permanece neste texto de 1967 – seja por meio do poder influencial dos objetos (tema já presente no primeiro manifesto), seja através do próprio meio ambiente, que é um tema acrescentado em *Design de Invenção...* .

No ano seguinte, em 1968, o austríaco Hans Hollein publica *Alles Ist Architektur* (Everything is Architecture). O que o seu manifesto breve, porém incendiário e recheado de imagens dos mais variados ícones – desde Che Guevara até um trabalho de Christo – acrescenta na discussão que viemos traçando aqui é que a materialidade da arquitetura é apenas um dentre tantos aspectos que podem influenciar no comportamento humano. Hollein cita meios não-materiais, como a aplicação da luz, da temperatura, de sons, de cheiros e substâncias químicas como sendo capazes de determinar um meio ou um espaço, além de atribuir bastante importância à dimensão psíquica do indivíduo e às potencialidades de um condicionamento consciente da arquitetura sobre o comportamento humano.

³⁹² Essa ideia de objetos difíceis de digerir pelo sistema, que nos tiram da posição de conforto e da apatia, também está presente no texto de estreia de Archizoom na Domus:

O nosso problema é continuar a produzir grandes objetos coloridos volumosos úteis e cheios de surpresas para, com eles, se viver e brincar, e para encontrá-los sempre entre os pés assim que você chegar ao ponto de chutar e arremessá-los, ou ainda sentar-se sobre ou inclinar-se ou apoiar xícaras de café, mas que, de qualquer modo, não sejam possíveis de se ignorar
Como exorcismos para a indiferença. Coisas que modifiquem o tempo e lugar e que sejam sinais para uma vida que continua” (*Gli Archizoom*. Domus 455, outubro de 1967, p.41).

A percepção em relação ao meio ambiente vinha sendo radicalmente ampliada, e os seus sentidos, potencializados pelas novas mídias. O novo escopo da arquitetura passaria a ser a totalidade do meio-ambiente, sendo o próprio meio-ambiente também entendido no senso mais vasto possível, levando em conta as esferas física e psíquica do ser humano.

Assim como na *Superarquitetura*, se o que se sobressai da arquitetura é a imagem, para Hollein, a capacidade da arquitetura de afetar e de comunicar assume a frente das outras funções tradicionais do próprio campo. A arquitetura precisaria aprender com as novas estratégias militares, que assumiram a falência de modalidades antigas de defesa, como as muralhas e torres. A dimensão construtiva da arquitetura se vê sistematicamente reduzida, diante desse seu sentido ampliado, uma vez que um aparelho de TV seria capaz de substituir uma escola ou um museu.

O manifesto apresenta dois tons distintos: de um lado, faz ressalvas de que a dimensão construtiva da arquitetura persiste, mas clamando aos arquitetos que deixem de pensar a arquitetura em termos apenas de construção. De outro, assume um tom entusiasta, afirmando que “um edifício pode ser apenas *simulado*”³⁹³.

[...] Um edifício pode se tornar inteiramente informação — a sua mensagem pode ser experimentada através da mídia informativa (imprensa, TV, etc). Na verdade, é de quase nenhuma importância se, por exemplo, a Acrópole ou as pirâmides existem na realidade física, um vez que a maioria das pessoas está ciente delas através de outros meios, e não através de uma experiência por conta própria. Com efeito, a sua importância — o papel que elas representam — baseia-se neste efeito da informação³⁹⁴.

Hollein estipula 4 aspectos principais para esse sentido mais amplo da arquitetura: a dimensão de culto, de proteção, de determinação de um ambiente, e a arquitetura enquanto condicionamento de um estado psicológico.

³⁹³ HOLLEIN, Hans. Everything is Architecture (1968). Disponível em: <<http://socks-studio.com/2013/08/13/hans-holleins-alles-ist-architektur-1968/>>.

³⁹⁴ Idem.

1968 | Concurso para o Pavilhão de Osaka

No mesmo ano em que os manifestantes de Maio de 68 arremessam os paralelepípedos históricos de Paris contra a civilização opressora do capitalismo avançado, a pedra negra de *2001: uma odisseia no espaço* aterrissa nos cinemas. As reverberações do Maio francês chegam nas Bienais de Veneza e na Trienal de Milão daquele mesmo ano, e o impacto estético de 2001 fica evidente no projeto do Superstudio para o concurso para o pavilhão italiano da Expo 70, em Osaka. [#28-31]

Entre outubro e novembro de 1968, Superstudio, em parceria com Carlo Chiapi³⁹⁵, prepara o referido projeto, e o texto para o concurso descreve uma superfície homogênea e lustrosa capaz de refletir, a um só tempo, a confusão das imagens circundantes e apresentar uma “imagem única, eficaz, clara, controlável e mensurável” do próprio objeto arquitetônico e de todos nós³⁹⁶. Ao mesmo tempo que Superstudio critica o diálogo autorreferente da arquitetura, ele a reproduz, como acontecerá em vários dos seus escritos e projetos posteriores. As questões levantadas pelo Superstudio oscilarão, a partir deste projeto, entre a fragmentação de imagens e um ímpeto ordenador. A referência a meteoritos; às primeiras marcas do homem sobre a paisagem, como dolmens e obeliscos; a construções religiosas como mausoléus, a Kaaba e o Taj Mahal dialogam com o Vertical Assembly Building (V.A.B., Cabo Cañaveral, Flórida, 1966), todos aproximados pelo seu atributo monolítico. O argumento da “arquitetura como modo de relação entre tecnologia, sacralidade, utilitarismo” e o cubo como “primeiro e último ato na história das ideias da arquitetura” serão retomados com as mesmas palavras no storyboard do *Monumento Contínuo*, proposto no ano seguinte.

³⁹⁵ GARGIANI, 2010, p.14.

³⁹⁶ Domus, *Per Osaka*, julho de 1969, n.476, pp.22, 23.

No concurso para o pavilhão italiano de Osaka, como comenta Gargiani, Superstudio almeja “reduzir o projeto a um *packaging* simbólico”³⁹⁷. Uma das imagens dos estudos preliminares do concurso é claramente inspirada numa proposta de 1966 do artista Robert Smithson para um monumento na Antártica³⁹⁸, além de trabalhos de Allan Kaprow. [#32]

A superfície negra e polida do pavilhão remetia sobretudo ao monolito misterioso de *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), de Stanley Kubrick, que chega aos cinemas no primeiro semestre daquele ano. Se a referência à Kaaba em Meca, a pedra sagrada da religião muçulmana, já estava presente no *Centro di Cospirazione Eclittica* (Centro de Conspiração Eclética) dos Archizoom para a Trienal de Milão daquele ano de 1968, é com Superstudio que a imagem de um sólido “que não remete a outro que não a si próprio a ao uso da razão”³⁹⁹ vai ser devidamente explorada, primeiramente no pavilhão de Osaka e posteriormente no *Monumento Continuo*. [#33]

Embora ainda não haja aqui uma sequência de imagens que constitua uma narrativa, o objeto arquitetônico torna-se a ilustração de uma fábula ou parábola, dimensão esta que se desenvolverá nos trabalhos subsequentes do grupo. O monolito proposto está “[p]ara além dos mitos do consumismo e da técnica”. Diante da constatação de que “a mercadoria sobe ao seu trono” e é uma “nova mercadoria” alçada a este posto pela própria arquitetura, Superstudio propõe uma “presença encerrada e imóvel, silenciosa como uma pedra negra [...] uma presença de um ‘outro mundo’”⁴⁰⁰.

Numa página da *Domus* nº 479 (outubro de 1969) intitulada “Grande Escala”, estão reunidos: uma fotomontagem da proposta de uma escultura em forma de banana gigante para a Times Square, proposta por Claes Oldenburg; uma

³⁹⁷ GARGIANI, 2010, p.14.

³⁹⁸ Robert Smithson, *Proposal for a Monument in Antarctica*, 1966.

³⁹⁹ Idem.

⁴⁰⁰ *Domus*, *Per Osaka*, julho de 1969, n.476, p.23.

proposta de Christo para empacotar 4km da costa australiana, nas proximidades de Sidney; e um festival de folk na Ilha de Wight que reuniu duzentos mil hippies. A trajetória do Superstudio encontra, inesperadamente, uma relação com as imagens desta página: da migração do *pop* (a banana gigante) para o empacotamento de monumentos. Se a primeira escolha do Superstudio foi conceber objetos dos quais não se poderia ignorar, refutando a um só tempo a funcionalidade e a neutralidade, os trabalhos subsequentes vão se afastando daquela overdose *pop* inicial, sendo que este processo de depuração formal vem acompanhado de uma dimensão de fábula. Superstudio passa a investir em imagens fortes e eloquentes e no potencial narrativo das imagens e dos objetos. Este é o caso da luminária *O'Look* (1968, produzido pela Poltronova), que se assemelha a um olho onisciente que inspeciona a vida doméstica, ou do canapé *Bazaar* (1968), um conjunto de peças estofadas por dentro que, juntas, formam uma abóbora de Cinderela. O alto grau figurativo dos objetos da primeira fase do grupo cede lugar ao emprego das imagens na construção de narrativas, que vão se incrementando até culminarem no *Monumento Contínuo*, nas *Doze Cidades Ideais* e depois na série de *storyboard* dos *Atos Fundamentais*. [#34-36]

1969 | Viagem nas regiões da razão

Em 1969, Superstudio publica *Viaggio nelle Regioni della Ragione*⁴⁰¹ (Viagem nas regiões da razão, Domus nº 479, outubro de 1969), com um breve texto que trata da ambiguidade como prática projetual, capaz de garantir a dimensão de “obra aberta” do design, conceito do teórico Umberto Eco (1932–2016)⁴⁰². *Viagem nas Regiões da Razão* é, propriamente, um quadro com uma sequência de imagens que compõem uma narrativa visual, mesmo que elementar. A sequência de quadros se inicia com um estudo de 1966-67, apresentando o cubo, o arco-íris, a

⁴⁰¹ SUPERSTUDIO, *Idee e progetti*, Domus 479, October 1969, pp.38-43.

⁴⁰² Humberto Eco ministrou aulas, como professor de Decoração na Faculdade de Arquitetura de Florença, entre 1966 e 1969.

nuvem, o zigurate e uma onda, que a legenda descreve como “um mapa para uma fácil orientação”. Os quadros 2 a 6 apresentam combinações entre esses elementos, que compõem uma espécie de “geografia local”, e aparecem aqui os termos “natura naturans” e “natura naturata”, além de outras oposições, como hardware-software, que será explorado nos *Atos Fundamentais*. Nos quadros 7 a 10, já se pode ver o cubo sendo repartido e multiplicado, o que será posteriormente desenvolvido em *Monumento Continuo*. Os quadros 15-22 também serão retomados no storyboard de *Monumento Continuo*, e aqui já aparece a metáfora do deserto, que será tão cara aos trabalhos posteriores. A legenda do último quadro afirma que “na perspectiva histórica, a razão domina tudo”. [#38]

Se os primeiros quadros são estudos com procedimentos iniciais do grupo de composição *pop*, já aparecem aqui três elementos que serão melhor desenvolvidos nos trabalhos subsequentes do grupo: uma sequência narrativa, ainda que insipiente e fragmentada, a metáfora do deserto e o cubo como forma primeira da arquitetura, sendo elemento gerador de si mesmo,.

1969 a 1971 | Monumento Contínuo: um modelo arquitetônico da urbanização total

A fábula desenvolvida pelo Superstudio começa pela arquitetura como símbolo do desejo do homem por apreender a ordem do cosmos e lhe atribuir sentido, e termina na arquitetura como algo que só conduz a si mesma e ao uso da razão. Essa inflexão paradoxal aponta para o lado ilógico da própria razão e de todos os princípios ordenadores (da qual a arquitetura é um dos principais instrumentos), que acabam se tornando um fim em si mesmos. O grande protagonista é o cubo: “o primeiro e último ato na história das ideias em arquitetura”⁴⁰³. O *Monumento Contínuo* se apresenta como o herdeiro lógico e

⁴⁰³ SUPERSTUDIO. Discorsi per imagine. Domus 481, dezembro 1969, p.44.

definitivo de todos os monumentos. Trata-se de “uma única arquitetura capaz de dar forma à Terra”, fruto de um design único. O gesto inicial da razão, o cubo, está infinitamente extrapolado no Monumento Contínuo, que finalmente assumirá o lugar da natureza: de *natura naturans* para *natura naturata*. [#49-52]

Observe-se que o *Monumento Contínuo* está em sintonia com uma contestação da época que vai para além da crítica contra o capitalismo. Em um momento pós-maio de 68, a contestação acolhe todos os níveis de opressão: o Monumento Contínuo é a representação de um “mundo uniformizado pela tecnologia, cultura e todas as outras formas inevitáveis de imperialismo”⁴⁰⁴.

Diante do inevitável “destino progressivo de empobrecimento” e superlotação da terra, o Monumento Contínuo se coloca como uma “arquitetura única” capaz de “ocupar as zonas de habitabilidade ótima deixando as outras livres”⁴⁰⁵.

Monumento Contínuo é fruto de uma série de “operações projetuais coerentes” que vão do design ao urbanismo e que demonstram a teoria do “design único” – ambicionada, dentre outros tantos, por Walter Gropius ou por Ernesto Nathan Rogers⁴⁰⁶: “um desenho que se conduz permanecendo igual a si mesmo, mudando de escala ou área semântica, sem traumas ou inconvenientes”⁴⁰⁷.

Há aqui um claro reajuste de prumo na produção do Superstudio em relação ao repertório *pop* dos primeiros trabalhos, e que já estava sendo anunciado no texto do Concurso para o Pavilhão de Osaka. Neste concurso, a referência às imagens fragmentadas (das nossas vidas e do *pop*) já estavam, metaforicamente, todas contidas em uma superfície única e lustrosa, numa espécie de síntese

⁴⁰⁴ Idem.

⁴⁰⁵ Superstudio. *Deserti naturali e artificiali (Il monumento continuo/storyboard per un film)*. Casabella 358, 1971, pp.19-22.

⁴⁰⁶ OCKMAN comenta justamente como o Monumento Continuo representa a extrapolação da máxima de Ernesto Nathan Rogers, após a II Guerra: “from a spoon to a city” (OCKMAN, 1993, p.437).

⁴⁰⁷ SUPERSTUDIO. Lettera da Graz. Domus 481, dezembro de 1969, p.53.

metafísica entre fragmento e totalidade, entre efêmero/transitório e imutável/estático...

Podemos entender o *Monumento Continuo* como resposta – metade irônica e metade séria – à estética da obsolescência programada e outros pontos aventados, por exemplo, pelos últimos números do magazine Archigram; propondo não uma arquitetura que desconsidere os avanços tecnológicos, mas que seja capaz de abarcá-los sem perder o seu caráter definitivo: “Esta imutabilidade nos interessa: a busca por uma imagem ‘impassível e inalterável cuja perfeição estática move o mundo através do amor que dá à luz a si mesmo”⁴⁰⁸.

O *Monumento Continuo* foi fruto de um concurso de ideias para a Bienal tri-nacional de Graz, *Trigon 69*, com o tema Arquitetura e Liberdade. O primeiro nome conferido a tal monumento linear foi *Viadotto d’Architettura*⁴⁰⁹. Para a exposição, no entanto, o projeto foi nomeado de *Monumento Totale* ou *Modello Architettonico di una Urbanizzazione Totale*. Seu nome definitivo viria alguns meses depois, na Domus 481, de dezembro daquele mesmo ano, no artigo *Discorsi per Immagini*⁴¹⁰. [#39,40]

Este que é o trabalho mais célebre do grupo, encontra-se, no entanto, num aparente descompasso com as discussões da época. Isto é: ao passo que uma série de trabalhos vislumbravam uma arquitetura sem suportes físicos – como é o exemplo da *Instant City* (Archigram) e de *Everything is Architecture* (Hollein), ambos de 1968 –, Superstudio propunha uma megaestrutura. As megaestruturas, entretanto, ainda eram vistas como solução para os problemas urbanos daqueles anos. Tanto é que, quando Reyner Banham declara o fim das

⁴⁰⁸ Idem

⁴⁰⁹ GARGIANI, 2010, p.26.

⁴¹⁰ Na Domus 481, dezembro de 1969, tem-se a matéria sobre Graz (Lettera da Graz) e duas matérias homônimas (*Discorsi per immagini*), uma com trabalhos do Superstudio e outra, na sequência, com trabalhos dos Archizoom.

megaestruturas em 1973, isso não deixa de causar surpresa, o que fica evidente em uma notícia da Casabella: [#48]

Banham escolheu a cidade de Nápoles para fazer um seminário com o seguinte slogan: “A megaestrutura morreu –, logo, esta se transfere para a história da arquitetura”. Afirmação discutível, esta, porque muitos arquitetos e urbanistas acreditam que o conceito de megaestrutura seja ainda utilizável no confronto dos nossos problemas urbanos⁴¹¹.

Apesar de ser uma megaestrutura, o *Monumento Contínuo* é, acima de tudo, um monumento, um gesto ordenador da paisagem. Na versão apresentada para Trigon 69, as fotomontagens do *Monumento Contínuo* mostravam-no percorrendo as cidades de Graz (cidade da exposição) e de Florença, o cenário desértico do Monument Valley (entre Arizona e Utah), ladeando uma autoestrada, brotando em meio a um lago nos Alpes e atravessando um subúrbio industrial inglês.

A justaposição na paisagem, por meio das fotomontagens, insere este monumento na discussão proposta pelos trabalhos de Land Art que estavam ocorrendo no período. O texto de *Discorsi per immagini* aponta para um ímpeto comum ordenador que perpassa desde os primeiros marcos humanos na paisagem até o gesto da Land Art de traçar linhas no deserto⁴¹². Na primeira versão do *Monumento Contínuo*, para Trigon 69, este percorria até mesmo a foto do trabalho *Mile Long Drawing*, de Walter De Maria, de 1966. [#44-46]

Superstudio concebe um futuro onde a arquitetura retome seus plenos poderes, deixando para trás todas as ambiguidades e colocando-se como “única alternativa à natureza”. Tal monumento contínuo eliminaria as outras arquiteturas: “arquiteturas espontâneas, arquiteturas da sensibilidade, arquiteturas sem arquitetos, arquiteturas biológicas e fantásticas”. Todas elas seriam suprimidas em prol de um “único ambiente contínuo”.

⁴¹¹ “Notizie e commenti. Banham: ‘la megastruttura è morta’”. Casabella 375, março de 1973, p.2.

⁴¹² “[...] é “utopia moderada” supor um futuro próximo no qual toda a arquitetura seja produzida por um único ato, por um só “desenho” capaz de esclarecer, de uma vez por todas, os motivos que levaram o homem a erguer dolmens, menires, pirâmides, e a traçar cidades quadradas, circulares, estelares e, por último, a marcar (*ultima ratio*) uma linha branca no deserto” (SUPERSTUDIO. *Discorsi per Immagini*. Domus, 481, dezembro 1969, p.44).

Se Hollein afirmava fazer pouca diferença, para o público, se a Acrópole ou as pirâmides realmente existem ou não, isso parece ser especialmente válido no caso da Land art: a principal maneira de se ter contato com os trabalhos passa a ser o próprio registro fotográfico. Nesse sentido, uma fotomontagem adquire a mesma materialidade que um trabalho que não pode ser visitado, mas apenas acessado pelas imagens das revistas. As fotomontagens do Superstudio, em especial, reforçam essa sensação por causa do seu hiperrealismo e empenho em construir uma paisagem improvável porém verossímil. Outro traço comum a Superstudio e à Land Art é a importância atribuída aos desertos e lugares ermos, numa espécie de retirada diante de uma mancha urbana em crescente expansão.

Superstudio erguia o *Monumento Contínuo* em meio a essa nova paisagem constituída pelas imagens que circulavam nas revistas do período: *Life*, *Epoca*, o artigo de Hollein *Technik*... Tratava-se também de uma discussão sobre o estatuto dessa nova paisagem. Por essa via, o próprio *Monumento Contínuo* é um trabalho de Land Art.

Ainda na mesma Domus de dezembro de 1969, segue-se à matéria do Superstudio uma matéria homônima (também intitulada *Discorsi per Immagini*) com trabalhos dos Archizoom⁴¹³. A invocação da manifestação da pura da razão e o discurso num plano dos mitos é bastante diferente da aposta dos Archizoom, que também apresentam algumas fotomontagens. O texto deste grupo aborda a constatação recente da impossibilidade, por parte da cultura, de representar o Sistema, no sentido de atribuir-lhe uma “imagem simbólica”, haja vista que o Sistema havia se tornado uma “impalpável racionalidade funcional do método, da higiene e da eficiência”. Não se poderia mais crer naquilo que, há apenas dez anos antes, permitiram a Le Corbusier e a outros arquitetos fazerem arquitetura,

⁴¹³ Os dois grupos se autorrefenciavam e estabeleciam muitos diálogos, e foi em uma das visitas de Natalini e Frassinelli ao studio de Archizoom que eles viram um arranha-céu em forma de estrela desenhado sobre uma fotografia de Manhattan. Frassinelli conta que foi após este episódio que teria surgido o Monumento Contínuo (Gian Piero Frassinelli, colóquio com Beatrice Lamparello, 20 de outubro 2008, *apud* GARGIANI, 2010, p.115).

nem mesmo poderia-se crer na própria felicidade do homem. A única aposta possível seria o lema operaísta: “mais salário e menos trabalho”⁴¹⁴. Para os Archizoom, não se trata do conto mitológico do Superstudio da razão que cria a si mesma, mas é o Sistema que cria a si mesmo⁴¹⁵. E está bem clara a dimensão não-propositiva das imagens, pelo grupo: [#41,42]

Em um Sistema que realizou a si próprio [...], numa realidade onde a coisa em si e o fenômeno são identificados, poderíamos ainda, com toda a legitimidade com respeito à história, voltar a pensar a ação estética não implicada diretamente na *práxis* projetual, mas pensar simplesmente as coisas ou as dispor em ordem decrescente⁴¹⁶.

Os estudos dos Archizoom ainda não mostravam a *No-Stop City*, mas já se apresentava ali a tentativa de conferir uma face aos processos contemporâneos do capitalismo.

O *storyboard* do *Monumento Contínuo* foi elaborado já com o intuito de ser rodado como filme, e foi publicado pela primeira vez na Japan Interior Design nº 140, de novembro de 1970⁴¹⁷, e posteriormente na Casabella nº 358, de 1971. Apresentaremos, a seguir, alguns detalhes dos quadros do *storyboard*: [#49-52]

Os quadros de 1 a 8 ilustram referências de medidas e ordenamento: 1 – Kepler, 2 – o homem vitruviano de Leonardo da Vinci, 3 – a proporção áurea, 4 – uma mandala, 5 – as dimensões canônicas de Policleto, 6 – o modulator de Le Corbusier, 7 e 8 – Uma imagem de Robert Fludd do seu trabalho *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atqve technica historia* (1617-24).

Os quadros 9 a 12 apontam que a própria existência dos monumentos denuncia uma “fratura entre racionalidade e o inconsciente”. Aparecem, nestes quadros, referências de monumentos constituídos de sólidos elementaresm que vão de Stonehenge ao Vertical Assembly Building (V.A.B.).

⁴¹⁴ ARCHIZOOM. *Discorsi per immagini*. Domus, 481, dezembro 1969, p.47.

⁴¹⁵ Ibidem, p.48.

⁴¹⁶ Idem.

⁴¹⁷ SUPERSTUDIO. *The Continuous Monument series. An architectural image for total urbanization*. In: “Japan Interior Design”, novembro de 1970, n.140.

Os quadros 13 a 16 apresentam monumentos lineares, mas ainda assim fruto da “mesma vontade de marcar e medir”, que vão desde a Muralha da China até a autoestrada.

Os quadros 17 a 24 ilustram um mito de fundação da arquitetura como contraposição ao caos. O cubo primordial – “o primeiro e último ato na história das ideias e da arquitetura” – nasce em pleno deserto (natural e artificial). Muitas das ideias de escritos anteriores reaparecem aqui: a arquitetura como elo entre tecnologia, sacralidade e utilitarismo; e entre homem, máquina, estruturas racionais e história. Reaparece a ideia da arquitetura como objeto que “só refere-se a si próprio a ao uso da razão”.

Os quadros 25 a 28 já constavam em *Viagem nas regiões da razão* (quadros 7 a 10) e narram a subdivisão e multiplicação do princípio ordenador do cubo em partículas menores.

Os quadros 29 a 32 são um aprimoramento da sequência de imagens de *Viagem nas Regiões da razão* (que aparecem lá como os quadros 15 a 24), retratando “Uma viagem de carro no Museu Drive-in da Arquitetura”, com o detalhe que, diferentemente da sequência da subdivisão do cubo primordial em inúmeros cubos, essa última sequência é descrita no *storyboard* como “souvenirs de viagem de uma viagem nas regiões da razão”. Isso porque os procedimentos compositivos *pop* aqui representados já não são mais aqueles em uso pelo Superstudio. Isso é descrito no quadro 30: “Da arquitetura dos *monumentos* através da arquitetura das *imagens* e da arquitetura *tecnomorfa* à arquitetura da *razão*”. A superação de todos esses modelos de arquitetura consta já no texto que acompanha *Viagem nas Regiões da Razão*.

Os quadros 33 e 34 são também uma reapropriação dos quadros 12 e 13 de *Viagem...da razão*. A luminária de Superstudio *Triumph* é transformada em um

arco do triunfo⁴¹⁸ e, em meio às luzes de neon saem imagens icônicas do repertório utópico⁴¹⁹, “imagens de felicidade por meio da arquitetura”, seguidos de uma citação de Lewis Mumford: “O mundo das ideias, de crenças, de fantasias e projetos é tão real quanto a realidade”.

A sequência dos quadros 41 a 56 é dividida em 4 Aparições: a porta, o corredor, a pedra e a parede, que culmina com a aparição, ao fundo, do Monumento Contínuo.

Os quadros 57 até o último quadro (80), são dedicados ao Monumento Contínuo percorrendo as mais distintas paisagens. Três imagens são particularmente significativas e serão melhor discutidas a seguir: trata-se deste monumento abarcando Manhattan (quadros 77 a 80), mas preservando os seus arranha-céus, como testemunhos de um período onde a arquitetura não era guiada por um desenho único; o Taj Mahal climatizado (quadro quadro 71), que é uma das poucas imagens onde se vê o interior do Monumento Contínuo; e Coketown Revisitada (quadro 73).

São poucas as imagens que retratam o interior do Monumento Contínuo, ou onde se pode ver o seu interior através de sua superfície reflexiva. Havia uma divergência entre os membros do grupo no que diz respeito a evidenciar o que se passava lá dentro. Em uma sequência do *storyboard* (a aparição do corredor), o Monumento Contínuo é escrito como uma superfície lisa e brilhante e, embora não se saiba o que e como seja o seu interior, este é disponível a qualquer utilização.

⁴¹⁸ Esse é o momento no qual Superstudio relaciona a sua produção a algumas figuras emblemáticas para o período. Por sob o arco do trinco passam “caravanas de nômades, trabalhadores em folga, demonstrações de paz”.

⁴¹⁹ Sucodem-se imagens ou citações ao Palácio de Cristal, a utopias como Falanstério de Fourier, New Harmony, Philadelphia; “edifícios heroicos da época do racionalismo (Weissenhof, Bauhaus, Ville Radieuse): os catálogos de ilusões e utopias”. Vemos ao fundo a imagem do Cenotáfio para Isaac Newton, de Etienne Boullé (1784).

De acordo com Frassinelli, Natalini acreditava que retratar o interior implicaria em desenvolver detalhes técnicos para viabilizar aquela proposta⁴²⁰. Com efeito, um monumento que é sobretudo exterioridade o aproxima, ainda mais, de um gesto de intervenção na paisagem: Monumento Contínuo escolhe ser primeiro monumento, depois arquitetura.

Nas poucas ocasiões⁴²¹ em que o Monumento Contínuo deixa ver o seu interior, ele parece ser dotado de uma materialidade fantasmagórica, que o permite se sobrepor a situações pré-existentes “sem traumas ou inconvenientes” (como consta no texto para Graz). Esse é o caso de New New York, onde as imagens mostram edifícios apenas sendo atravessados em seu meio pelo *Monumento Contínuo*, sem serem danificados. As legendas apontam que o *Monumento Contínuo* seria capaz de reorganizar toda a ilha de Manhattan de forma muito mais eficaz, ocupando apenas a Lower Manhattan e liberando o restante da ilha para o Central Park.

Na única imagem em que efetivamente vemos o Monumento Contínuo a partir do seu interior, ele se apresenta como se fosse um domo prismático, no mesmo estilo da cúpula de Buckminster Fuller para Manhattan⁴²² (1960), que tinha o propósito de controlar o clima e a poluição do ar. A legenda da fotomontagem se vale de argumento semelhante ao de Fuller: “O Taj Mahal protegido e climatizado...”. O que parece ser mais concreto no Monumento Continuo é a sua superfície. [#54]

A quase inexistência de pessoas é um outro elemento que aproxima o *Monumento Contínuo* não apenas de muitas das ilustrações de Aldo Rossi, como também da própria tradição renascentista das cidades ideais. Foi principalmente Frassinelli – um exímio perspectivista – que acabou por produzir as poucas

⁴²⁰ Entrevista do autor a Gian Piero Frassinelli, 14 de outubro de 2015, Florença.

⁴²¹ Na fotomontagem do Monumento sobre Positano (na Itália), por exemplo, a transparência da sua superfície deixa ver o seu interior, mas esta imagem não consta no *storyboard*.

⁴²² Gargiani aponta essa semelhança com o projeto de Buckminster Fuller, *Dome over Manhattan*, 1960. A ideia da cúpula geodésica será retomada em *Vida*.

imagens onde se pode vislumbrar o interior do *Monumento Continuo*, em grande medida porque ele próprio precisava saber como as pessoas viviam ali dentro.

Isso teria motivado Frassinelli a desenvolver as *Doze Cidades Ideais*, exatamente no intuito de evidenciar como a vida no *Monumento Continuo* seria necessariamente distópica. As *Doze Cidades Ideais* põem, portanto, um fim à ambivalência do *Monumento Continuo*. Outro ponto é que a forma eleita pelo grupo para dar fim à arquitetura havia sido pela via de um gigantesco e definitivo monumento, o que era contrário ao pensamento anti-monumental de Frassinelli⁴²³ – basta lembrar a sua ideia da *Mulher de Lot*, de dissolver os monumentos na água, como metáfora da ação do tempo. O *Monumento Continuo* se tornou uma questão tão séria para Frassinelli que ele lhe conferiu uma espécie de enterro simbólico: uma imagem onde se pode ver a trama do *Monumento Continuo* submersa em meio às águas de um palude indiano⁴²⁴. [#55]

Em uma leitura recente, Piero Frassinelli atribui o sucesso imediato de *Monumento Continuo* ao fato dele ser, antes de mais nada, “extremamente bonito, extremamente neutro e qualquer um poderia ver suas próprias ideias refletidas nele”⁴²⁵. O que possibilitaria essa leitura diversa é justamente a ambiguidade intrínseca à produção do Superstudio. Se a leitura atual de Toraldo di Francia e Natalini é de que o *Monumento Continuo* sempre se pretendeu uma utopia negativa, Frassinelli comenta que este trabalho, no seu primeiro momento, surgiu como um modelo positivo, o que fica reforçado por uma correspondência escrita pelo próprio Natalini: ele comenta, por conta da matéria da Domus nº 481, que o *Monumento Continuo*

⁴²³ MASTRIGLI. *Disegnare il Superstudio* (Conversa com Gian Piero Frassinelli). In: MATSRIGLI, 2015, p.169.

⁴²⁴ Ibidem, p.149.

⁴²⁵ FRASSINELLI. *Journey to the End of Architecture*. (2002) In: LANG, MENKING. 2003, pp.79, 80.

é um discurso baseado numa extrapolação lógica de dados, talvez um argumento “per absurdum”, mas baseado em uma utopia positiva: em palavras pobres, eu gostaria de verdade de construir uma coisa como essa!⁴²⁶

O melhor exemplo desse ímpeto positivo é a fotomontagem *Coketown revisitada*. Ali, o *Monumento Contínuo* se coloca como utopia positiva, isto é, como resposta àquela distopia da primeira revolução industrial. A foto original, retirada de um número de Casabella dedicado às cidades industriais inglesas⁴²⁷, é aqui modificada e batizada de *Coketown*, cidade fictícia do romance *Tempos Difíceis* (1854), de Charles Dickens. A legenda, no entanto, é deliberadamente ambígua: “Coketown revisitada: qual é a utopia?”. [#56]

| La Tendenza “versus” Architettura Radicale |

De acordo com Andrea Branzi (dos Archizoom), Arquitetura Radical e La Tendenza de Aldo Rossi constituem ainda hoje as maiores contribuições da arquitetura italiana desde os anos 1960. Se, em linhas gerais, estes movimentos iam em caminhos bastante diferentes, o caso do Superstudio é significativo para, pelo menos, complexificar esse antagonismo.

Na XV Trienal de Design de Milão, de 1973, na qual foram curadores Sottsass e Branzi, numa seção, e Rossi, em outra, houve um incômodo por parte dos membros da Arquitetura Radical diante do fato do Superstudio ter sido o único grupo a expor trabalhos nas duas seções. Diante disso, Branzi sentiu a necessidade de demarcar uma diferença de atitude entre alguns grupos “radicais”.

Sottsass e Branzi curaram a seção internacional de Design Industrial, dedicada à “utopias, experimentações e grupos de vanguarda”, reunindo as “pessoas interessadas no design radical, na arquitetura conceitual, no contra-design, na

⁴²⁶ Natalini, carta a Navai *apud* GARGIANI, 2010, p.39.

⁴²⁷ Casabella nº 280, outubro de 1963, p.4. *apud* GARGIANI, 2010, p.116, nota 11.

utopia, na tecnologia pobre [tecnologia povera], no nomadismo, na iconoclastia, etc. etc.”⁴²⁸. Na seção “radical”, Superstudio expôs os seus filmes *Vida e Cerimônia*. A seção internacional de Arquitetura, curada por Rossi, tinha o catálogo como o nome “Arquitetura Racional”. Para esta seção, Superstudio expôs duas vilas, o projeto de um condomínio do período 1968-1970 e um excerto de um texto referente ao *Monumento Contínuo*.

O texto escrito por Massimo Scolari, no catálogo da seção curada por Rossi, acusa a utopia da vanguarda (da Arquitetura Radical) de isolar-se da realidade, e de jogar um “papel reacionário porque, com a sua autoexclusão, contribui para o reforço da condição que desejava destruir”⁴²⁹. Em sua coluna para Casabella, Branzi reitera a postura da arquitetura radical de tender a “reduzir a zero todos os processos de projeção”, afirmando que “[u]ma nova arquitetura não pode nascer de um simples ato de projeção, mas da modificação do uso que o homem pode fazer do próprio ambiente”. Branzi afirma, ainda, que a seção de Rossi mostrou-se “um ápice da restauração disciplinar”, e que o texto de Superstudio para esta seção foi “o mais reacionário do catálogo inteiro”⁴³⁰.

Os membros do Superstudio não se opunham necessariamente a La Tendenza. O *Monumento Contínuo* apresenta, inclusive, muitas aproximações com as preocupações de Rossi. As propriedades de “imagem impassível e inalterável” do Monumento Contínuo poderiam ajudar a se atingir a serenidade: “assim a arquitetura é compreensão do mundo e autoconhecimento”. Como mostra carta de Natalini a Rossi, aquele encontrava nos trabalhos deste último uma fonte de inspiração na busca por uma “arquitetura serena e imóvel”:

O último número de Controspazio com os seus trabalhos é a razão desta carta, uma carta que simplesmente quer lhe dizer da nossa estima e, em um certo sentido, agradecer-lhe pelo seu contínuo ensinamento. De vez em quando, achamos um projeto seu mais ou menos misterioso, uma vez em Casabella e

⁴²⁸ GARGIANI, 2010, p.109.

⁴²⁹ BRANZI, Andrea. *Radical Notes 12. Si scopron le tombe*. Casabella 383, novembro de 1973, pp.10, 11.

⁴³⁰ Idem.

outras vezes em livretos e livros. Cada vez, é como se fosse um milagre que reforça a nostra fé em uma arquitetura serena e imóvel cuja imagem é a nossa mais lúcida esperança. [...] Os seus enunciados sobre arquitetura nos têm ajudado muito na busca por uma calma razão (uma região da razão) onde os atos são medidos e precisos, onde até a ambiguidade seja privada de manchas e os cinzas são cores”⁴³¹.

Rossi, por sua vez, responde à carta de Natalini, reconhecendo mostrar-se interessado pelas imagens do *Monumento Contínuo*. Rossi visita, em março de 1971, uma mostra do Superstudio em Milão dedicada sobretudo ao *Monumento Contínuo*. Como aponta Gargiani, Rossi confessa a Natalini um “interesse autêntico” despertado por aquelas imagens, “coisa que me sucede sempre muito raramente”⁴³².

Mais uma vez, por essa passagem, fica evidente que os valores contidos no *Monumento Contínuo* (para não falar nos Histogramas, que trataremos no tópico a seguir) contém também valores positivos, não sendo meramente uma extrapolação crítica dos princípios funcionalistas e racionalistas.

1969 | Histogramas de arquitetura e a superfície neutra

Da mesma maneira que o *Monumento Contínuo* tem início com o *Monumento Total* da exposição em Graz, a ideia dos *Istogrammi* (Histogramas) surge na ocasião da instalação do Superstudio para a mesma mostra. Sob o nome provisório de *Tombstones for Architecture* (Lápides para Arquitetura), Superstudio desenvolve uma instalação para o interior da Künstlerhaus e utiliza uma padronagem para laminado plástico que consistia numa malha quadriculada de 3x3 cm, produzido pela Abet Print.

Algumas palavras sobre este laminado: em maio de 1969, por ocasião de uma exposição que nunca ocorreu chamada *The Invention of the Neutral Surface*,

⁴³¹ NATALINI. Carta a Aldo Rossi, 15 de dezembro de 1970. Arquivo de Natalini, Florença *apud* GARGIANI, 2010, pp.48,49.

⁴³² ROSSI, Aldo. Carta a Adolfo Natalini, 27 março de 1971, Arquivo de Natalini, Florença *apud* GARGIANI, 2010, p.118.

alguns designers, dentre eles Superstudio, Archizoom e Sottsass são convidados pela Abet Print para a realização de padrões gráficos para laminados plásticos destinados ao revestimento de móveis. No caso do Superstudio, o uso prévio de azulejos quadrados brancos em seus projetos de vila (serão tratadas mais adiante), bem como a composição dos painéis do *Monumento Total* para a mostra de Graz terminaram por conduzir o grupo a propor, como revestimento, uma trama quadriculada⁴³³. A ideia de neutralidade advinha da a-historicidade relacionadada ao material plástico. Tal convite não poderia ter sido melhor recebido para a discussão do Superstudio e dos Archizoom.

Para a Grazerzimmer (sala de Graz), um material verde sintético cobria inteiramente o chão. Havia ainda um cômodo que se assemelhava a um pilar do *Monumento Contínuo*, com aberturas por onde se podia adentrar, inteiramente revestido com a superfície laminada quadriculada.

O *Catalogo degli Istogrammi di Architettura*, publicado no ano seguinte, em 1970, apresenta doze quadros retangulares que sugerem um processo de composição dos objetos ali presentes. Em nenhum dos objetos, há qualquer elemento que lhes atribua uma escala: estes podem ser desde móveis a volumes arquitetônicos. Os três primeiros quadros apresentam as variações da trama dos *istogramas*, e os quadros seguintes mostram variações possíveis de constituição desses objetos: um deles parece ser um divã, ao passo que o outro se assemelha à cobertura de um edifício, e outro, a uma mesa, todos sendo produzidos a partir da mesma trama. Se os objetos precedentes de design do Superstudio apresentavam uma miríade de procedimentos tributários do *pop*, tudo o que resta nos *Histogramas* é o procedimento de geração automática de formas⁴³⁴. Este princípio único, por sua vez, é praticamente o mesmo do *Monumento Contínuo* que, resultado da ação da razão, produz a si mesmo. A diferença, contudo, destes dois projetos é que o catálogo trata de diagramas

⁴³³ GARGIANI, 2010, p.116, nota 32.

⁴³⁴ Ibidem, p.42.

tridimensionais não-contínuos. Esse procedimento – ao menos conceitualmente – dispensa a ação do arquiteto, e por isso foi rebatizado pelo grupo de *Tombe degli Architetti* (Tumba dos Arquitetos). [#57-59]

Tal princípio de geração automática de formas, por meio da matriz da trama quadriculada, é posteriormente transformado em objetos de mobiliário com o título de *Misura* (Medida), produzida por Zanotta sob o nome de Quaderna.

1971 | Catálogo de Vilas

Por ocasião da publicação em *Japan Interior Design* (março de 1971, n.144), com o tema do Desenho Único, Superstudio reúne, sob o título de *Catalogo di ville* (Catálogo de Vilas) algumas de suas vilas do período de 1968-69 e soma a estas dois novos projetos. A trama ortogonal do Superstudio, talvez a sua marca registrada, já estava presente nas primeiras casas de vilas. Existem quatro categorias de vila – vilas suburbanas, vilas para o mar, vilas nas montanhas e maravilhosas vilas italianas –, que contêm algumas variações e servem genericamente para qualquer cliente. [#62]

Da mesma maneira que nem o *Monumento Contínuo* nem os *Histogramas* apresentam qualquer margem para critérios subjetivos – “A superfície destes histogramas era homogênea e isotrópica; qualquer problema espacial e qualquer problema de sensibilidade sendo cuidadosamente removido”⁴³⁵ –, as vilas recusam qualquer particularidade dos clientes e tentam “pensar apenas numa vida serena e numa construção feliz”⁴³⁶. Se, para um jovem arquiteto italiano do período, um dos poucos projetos que lhe restava fazer é justamente uma vila, com este seu catálogo, Superstudio praticamente sugere que não haveria mais espaço para se ser arquiteto na Itália.

⁴³⁵ S.a., *Venti oggetti '72*, in “Rassegna. Modi di abitare oggi”, V, setembro-dezembro 1972, n.24-25, pp. 60-63, *apud* GARGIANI, p.43.

⁴³⁶ SUPERSTUDIO. *The Single Design*. *Japan Interior Design*, n.144, 1971. In: LANG, MENKING, p.110.

O discurso do grupo, no entanto, não corresponde à sua atuação. Isso porque, enquanto seus escritos falavam em eliminar o papel do arquiteto e do design, eles assumiam trabalhos e atendiam a demandas crescentes.

Uma vez estabelecido um princípio gerador, as formas arquitetônicas são capazes de se auto-gerarem. O catálogo de histogramas, o catálogo de vilas e o *Monumento Contínuo* são todos regidos pelo intuito de reduzir a arquitetura ao seu mínimo e de suprimir o gesto criador do arquiteto, mas ainda prescindem da materialidade da arquitetura e do design. Veremos que a necessidade dos suportes físicos será, também ela, questionada nos *Atos Fundamentais*. Entretanto, temos apenas protótipos de todas estas intenções. No caso da série *Misura*, por exemplo, a operação conceitual do Superstudio é baseada em um laminado que reveste essas proposições da intenção de eliminar a própria arquitetura, mas paradoxalmente, entra no mercado como um mais um objeto assinado por um arquiteto.

1971 | Doze Cidades Ideais

As *Doze Cidades Ideais*⁴³⁷ são apresentadas ao leitor a partir do ponto de vista da ordem estabelecida, isto é: de acordo com os interesses do próprio governo da cidade e nunca a partir de seus cidadãos. São breves descrições que evidenciam a completa integração dos indivíduos ao modo de funcionamento bastante particular de cada uma das cidades.

As cidades apresentam uma geometria ou uma forma urbana muito bem definida⁴³⁸. Assim como cada cidade é inteiramente voltada para uma função específica, também o é o modo de vida e o comportamento de seus cidadãos. Tudo parece sempre funcionar perfeitamente, e os poucos sujeitos subversivos –

⁴³⁷ *Twelve Ideal Cities* foi publicado pela primeira vez em *AD Magazine*, 1971.

⁴³⁸ Com a exceção da décima cidade, *A City of Order*, cuja configuração não é apresentada.

que nunca chegam a tumultuar a harmonia conquistada – possuem os mais diversos tratamentos. As Cidades Ideais vêm acompanhadas do título: “Premonição da Parusia⁴³⁹ Urbanística”:

Aqui estão as visões de doze Cidades Ideais, o objetivo supremo de 20.000 anos de sangue, suor e lágrimas da humanidade; refúgio final do Homem que é dono da Verdade, finalmente livre de contradições, dúvidas, mal-entendidos, de indecisão, finalmente, totalmente, imovelmente repleto de sua própria PERFEIÇÃO⁴⁴⁰.

Pelo trecho acima, já constam alguns dos pontos principais que serão explorados: a cidade como “refúgio final do Homem”; o Homem como possuidor da “Verdade, finalmente livre de contradições”; e por último, a perfeição, alcançada tanto pelo homem como por suas cidades. Por sua vez, uma descrição provocativa do que poderia ser uma “cidade” nos é apresentada na quarta cidade, *Spaceship City*: uma cidade se assemelha a uma mãe tirânica que zela pelos seus filhos e lhes fornece tudo o que seja necessário, o que implica na decisão de como eles deverão conduzir suas vidas⁴⁴¹.

No centro da quarta cidade, *Spaceship City* – claramente inspirado na espaçonave de 2001: uma odisseia no espaço – um computador que foi programado na ocasião da partida da Terra é responsável por guiar a nave, bem como cuidar da vida da tripulação até o seu destino final. A principal parte da nave consiste em um anel externo subdividido em 80 segmentos, constituído cada um por duas cabines, uma posicionada sobre a outra. Cada cabine é destinada a um indivíduo, e as cabines superiores contém os homens da tripulação, enquanto que as mulheres ficam nas cabines inferiores. Esse anel gira lentamente, completando uma volta a cada 80 anos. Nesse ínterim, a população permanece adormecida, desde o primeiro dia de seu nascimento, sonhando sonhos pré-configurados com versões complementares preparadas para a cabine superior e a inferior. [#63]

⁴³⁹ O significado mais corrente refere-se à segunda vinda de Cristo.

⁴⁴⁰ SUPERSTUDIO. *Twelve Cautionary Tales for Christmas*. 1971. In: LANG, MENKING. 2003, p.157.

⁴⁴¹ Ibidem, p.152.

O número da cabine corresponde à idade dos seus tripulantes, e aquela de número oitenta oferece uma morte trágica aos dois tripulantes, que são, em seguida, expelidos para o espaço. Enquanto isso, nas cabines do setor 40, “o sonho estimula a atividade sexual do casal”⁴⁴², e as cabines recém esvaziadas são preenchidas com dois óvulos fertilizados.

No caso da *Spaceship City*, há um destino a ser alcançado, um paraíso perdido a ser reconstruído em um futuro infinitamente distante. Até lá, a espécie humana será controlada pelo computador que foi programado no início da jornada, e não pode ser reconfigurado. Essa poderia ser uma crítica também ao discurso utópico, no entendimento corriqueiro da palavra, de uma ideia imutável e inalcançável. Quando esse futuro ocorrer, a felicidade deixará de ser meramente induzida por sonhos para ser efetivamente vivida. Mas até lá, a vida no presente é sacrificada em nome de um futuro maravilhoso, diante da promessa de refundar as grandes cidades da humanidade.

Se na *Spaceship city*, o desenho da nave é pensado de acordo com o ciclo de vida humano e a perpetuação da espécie é meticulosamente controlada, a segunda cidade, *Temporal Cochlea-City*, também vai apresentar uma íntima ligação com o ciclo de vida de seus habitantes. *Temporal Cochlea-City* possui a forma de um parafuso que vai lentamente girando e perfurando o centro da Terra. Os detritos dali removidos são reutilizados na extremidade oposta, onde a cidade encontra-se permanentemente em expansão, mantendo-se sempre no mesmo nível em relação à superfície terrestre.

A parte recém construída corresponde às células onde ficam os bebês recém-nascidos, e os materiais que compõem a cidade permanecem sem manutenção por cem anos, até começarem a degenerar. À medida que se adentra o interior da Terra, a idade dos habitantes vai avançando, até chegar à morte. Para além dali, chega-se à zona de putrefação das pessoas, que se mistura ao calor, às

⁴⁴² Ibidem, p.154.

pedras e ao pó da escavação constante das máquinas. A vida dos habitantes consiste, basicamente, em percorrer as ruas próximas às suas células. A única restrição é que eles não podem deixar a cidade, uma vez que a sua saída se encontra bloqueada pelo sistema de autoconstrução da parte superior.

Se na *Spaceship city*, não há sequer a possibilidade dos tripulantes se rebelarem, na *Temporal Cochlea-City*, essa questão é resolvida por meio de um sistema intenso de condicionamento. Cada bebê é conduzido para uma célula no novo setor. Durante os primeiros quatro anos, a criança permanece trancada em sua célula, enquanto ela recebe todos os cuidados e “aprende sobre a ética e o trabalho na sua cidade”⁴⁴³.

A abordagem contra o pensamento subversivo é mais violenta e definitiva na primeira das cidades ideais, a *2000-ton City*. A sua malha ortogonal e a indiferença à topografia não deixam dúvidas de tratar-se da vida necessariamente opressora (porém não retratada) no *Monumento Contínuo*. A Cidade das 2.000 toneladas consiste numa trama contínua de lâminas verticais que se cruzam perpendicularmente, e toda a cidade se desenvolve sempre à mesma altitude em relação ao nível do mar, cruzando a topografia. Essas lâminas são compostas por uma única fileira de células empilhadas, sem entrada nem saída. Cada célula é destinada a um indivíduo, e seus impulsos cerebrais são constantemente transmitidos e monitorados. Um analisador eletrônico “seleciona, compara e interpreta todos os desejos de cada indivíduo, programando a vida da cidade inteira, momento a momento. Todos os cidadãos estão em um estado de perfeita igualdade”⁴⁴⁴. [#64]

Mesmo que os cidadãos não possam sair de suas células, qualquer pensamento subversivo só é tolerado uma única vez. Na primeira reincidência, o teto da célula esmaga o indivíduo “com a força de duas mil toneladas até atingir o

⁴⁴³ Ibidem, p.152

⁴⁴⁴ Ibidem, p.150.

piso”⁴⁴⁵. Tendo a morte sido superada, essa é a única condição na qual a cidade inicia uma nova vida. A manutenção da ordem torna-se um fim em si mesmo, uma vez que não haveria motivo para eliminar alguém que é prisioneiro de sua própria célula.

As descrições das outras cidades oferecem, ainda, táticas mais sofisticadas e menos incisivas de lidar com os revoltosos e reincorporá-los. A relação integração-contestação entre cidade e indivíduo é um dos temas centrais abordados. Mas se todas as cidades nos são apresentadas numa situação onde já se atingiu o equilíbrio social ou o condicionamento atingiu praticamente a perfeição, a única cidade onde será oferecido um breve comentário de como se teria alcançado tal harmonia é *The City of Order*.

A única diferença entre a décima cidade, *The City of Order*, e uma cidade normal é que o mesmo prefeito permanece no cargo há 45 anos: “Ao invés de tentar adequar a cidade aos seus habitantes, como qualquer outra, ele pensou em adequar os habitantes à cidade”⁴⁴⁶. Qualquer cidadão que cometa uma infração ou tenha queixas sobre qualquer assunto é conduzido à prefeitura e lá permanece hospedado por uma semana. Ele retorna, então, como um cidadão-modelo, depois de sofrer um implante cerebral e ter suas entranhas e músculos substituídos por bolas de poliestirol expandido. Ocorre, no entanto, que o próprio prefeito também possui esses mecanismos introjetados. Fica a dúvida se de fato existe alguém que realmente controle a cidade, ou se são todos governados. A mesma dúvida persiste na oitava cidade: *Conical Terraced City*. Trata-se de uma cidade cônica, constituída por andares com terraços, que vão diminuindo gradativamente à medida que se sobe, e não há conexão entre os andares. Assim que nascem, todos os cidadãos têm implantado em seu cérebro um co-ordenador, que os faz receber ordens de um cidadão do andar imediatamente superior, e assim sucessivamente. Cada ordem pode atingir, por

⁴⁴⁵ Idem.

⁴⁴⁶ Ibidem, p.159.

vez, até cinco habitantes do andar inferior. As ordens que vem dos coordenadores dos andares mais altos vão descendo em cascata até atingir os habitantes nas bases da cidade, que se dedicam a atender às necessidades e desejos, trabalhando nas fábricas e fazendas. Duas vezes por dia, todos recebem “um programa de sonhos emitido pelo homem que vive no topo da cúpula”⁴⁴⁷, o único que, supostamente, não recebe ordens.

Para além de uma crítica social que assume, aqui, a alegoria de um bombardeamento de desejos e ordens superiores das quais é extremamente doloroso resistir, tal situação produz um efeito curioso. Os indivíduos não pretendem aniquilar coletivamente esse modo de funcionamento, tampouco produzem-se ordens de rebelião. Ao contrário: o objetivo de todos é ascender individualmente para que eles próprios recebam menos ordens. Esse objetivo em comum põe os cidadãos em disputa, e assim a cidade permanece em funcionamento, uma vez que as suas próprias leis tirânicas nunca são questionadas.

A constituição de um mecanismo de controle por meio da disputa entre seus próprios cidadãos, fruto de um mesmo desejo compartilhado, reaparece na décima primeira cidade. Em *City of the Splendid Houses*, as pessoas são imbuídas de um único propósito: que a sua casa seja a mais esplêndida casa da mais esplêndida das cidades.

Cada família tem para si um lote de 6x6m² rodeado de ruas por todos os lados. Todas as casas são cubos de concreto de 5m de lado. O que varia entre elas é o tema retratado em seus painéis, que se apoiam à parede de concreto e podem atingir mais de 200m de altura, a depender do poder aquisitivo de cada família. Cada casa é um verdadeiro galpão decorado. Ainda que o tema mais famoso seja o de edifícios históricos famosos, é possível encontrar inúmeros outros, embora

⁴⁴⁷ Idem.

os exemplos citados sejam representações figurativas: árvores, animais, pinturas, esculturas. O modernismo, portanto, já não inspira mais nenhum habitante.

Tanto na *2.000-ton City* como na *City of the Splendid Houses* são assegurados um igual ponto de partida a seus cidadãos. A horizontalidade e igualdade de possibilidade são apropriadas como instrumento de dominação. E, da mesma maneira que em *Conical Terraced City*, o ócio em *City of the Splendid Houses* foi direcionado para evitar qualquer possibilidade de contestação: “Todos os cidadãos dedicam todo o seu tempo livre”⁴⁴⁸ à tarefa de aperfeiçoarem suas casas.

Em todas as histórias, a cidade é a grande protagonista, que se coloca como um organismo coletivo. E diante da analogia da cidade a um organismo, os indivíduos se tornam descartáveis. As cidades são, em geral, autossuficientes, o que vem acompanhado de seu oposto: uma relação de dependência de seus cidadãos. Trata-se de uma concepção tirânica de cidade-estado, onde muitas vezes é vetado aos seus cidadãos sair de seus limites. No caso da *City of the Splendid Houses*, por exemplo, os cidadãos são abastecidos com apenas duas torneiras: uma com água e outra com uma substância nutritiva.

A recorrência de células fazendo as vezes de celas – como na *2.000-ton City*, *Temporal Cochlea-City*, *New York of Brains*⁴⁴⁹, *Spaceship City*, *City of the Hemispheres*⁴⁵⁰ – como unidades constitutiva da cidade atua como crítica diante

⁴⁴⁸ Ibidem, p.160.

⁴⁴⁹ Terceira cidade: *New York of Brains* – Após uma explosão que transformou a cidade de Nova York em uma imensa área cinza, contaminando e arruinando os corpos de todos os seus habitantes, foi construído um cubo sobre o que antes era o Central Park. Nele residem 10.000.456 cérebros. (SUPERSTUDIO. *Twelve Cautionary Tales for Christmas*. 1971. In: LANG, MENKING. 2003, p.152).

⁴⁵⁰ Quinta cidade: *City of the Hemispheres* – 10.044.990 sarcófagos com a sua tampa de um branco brilhante compõem uma “deslumbrante folha de cristal em meio a árvores e vales verdes” (LANG, MENKING. 2003, p.154). “Dentro de cada sarcófago, encontra-se um indivíduo imóvel, olhos fechados, respirando ar-condicionado e alimentado por uma corrente sanguínea” (LANG, MENKING. 2003, p.154) que contém todos os pré-requisitos necessários para impedir o envelhecimento. Por meio de uma série de sensores conectado ao crânio de cada indivíduo, estes são capazes de controlar um aparelho voador de forma hemisférica. Esse aparelho é capaz de captar percepções sensoriais do ambiente, que são transmitidas para o cérebro que o conduz, do seu sarcófago.

da atomização da sociedade moderna. A atomização permite traçar um desenho de cidade mais hierárquico e funcional, abarcando com a mesma coerência desde os utensílios domésticos até a forma urbana. Do ponto de vista da indução a um determinado comportamento, essa estrutura também é mais eficaz.

Valeria ainda apresentar a décima segunda e última cidade, *The City of the Book*, diante da sua premissa de abordar a superação das ambiguidades. Todos cidadãos carregam, pendurado ao pescoço, o mesmo livro que contém, nas páginas da esquerda, as normas morais e éticas, ao passo que os modos de comportamento estão registrados nas páginas da direita. O conteúdo das páginas da esquerda só pode ser lido à luz do dia, enquanto que as páginas da direita só podem ser lidas em plena escuridão, com o auxílio de um dispositivo de captação de luz infravermelha de que dispõe cada morador. O resultado é que as regras são deliberadamente contraditórias, mas elas convivem no mesmo livro de condutas.

Do ponto de vista do que há de comum entre o *Monumento Contínuo* e as *Doze Cidades Ideais*, ambos atacavam as ruínas remanescentes, mas ainda atuantes do discurso modernista. Mas para realizar essa empreitada, *Monumento Contínuo* injeta uma espécie de vigor extra no imaginário moderno e, extrapolando-o, acaba por criticá-lo e glorificá-lo ao mesmo tempo. Para além das imagens, é essa ambivalência que torna o *Monumento Contínuo* sedutor. As *Doze Cidades Ideais*, por outro lado, não apresentam qualquer caráter atraente, seja nas descrições ou nas imagens das cidades. Esse posicionamento contra o discurso moderno, de forma tão deliberadamente distópica e didática, acaba por minar o potencial crítico de suas descrições. Depois da exposição das doze cidades, tudo assume a forma de um teste onde não há muita escapatória ao leitor, a menos que ele tenha entendido desde o início que estas são descrições das cidades existentes⁴⁵¹.

⁴⁵¹ Se o leitor gostaria que, das cidades descritas, mais de nove fossem realizadas, ele é “uma cabeça do Estado, ou espera se tornar uma, ou em algum grau você está adequado para sê-lo”. Se a avaliação

Tanto a referência à Parusia, nas *Doze Cidades Ideais*, quanto a menção de que a “arquitetura irá recuperar todo o seu poder”, no *Monumento Contínuo*, e a hipótese de *Vida* de ser aquela a última oportunidade da arquitetura para atuar como planejadora (como veremos adiante), apontam que a arquitetura entrou em uma fase de declínio, mas que virão os dias em que ela resgatará todo o seu prestígio. Mas, se essa não parecia ser a real defesa do Superstudio, por que, então, retomar a grandiloquência desse discurso? O próprio Superstudio responderia afirmando que essa foi uma forma de atuar no campo das ideias, no interior do discurso utópico. Nesse meio teria sido possível exorcizar todas as “arquimanias”, para implodir completamente os modelos e o discurso modernos que, mesmo que moribundos⁴⁵², ainda produziam efeitos sobre a realidade.

A crítica do Superstudio atém-se mais às promessas do discurso modernista do que, propriamente, às suas realizações. Isso se comprova uma vez que todo o pensamento megaestruturalista do período teve pouca efetividade sobre as cidades, isto é, o seu impacto foi sobretudo no âmbito discursivo. Portanto, a opção do Superstudio é por soerguer o discurso da arquitetura moderna para investir contra a sua promessa de mundo. O trecho a seguir reforça essa leitura.

aponta que entre seis e nove cidades ideais deveriam existir, o leitor é uma engrenagem do sistema, “lubrificada pela lógica da cultura” (SUPERSTUDIO, 1971, p.161). Ainda no caso do leitor ter optado pela opção de que nenhuma das cidades deveria se tornar realidade, há duas possibilidades:

você não entendeu que essas descrições representam cidades de agora. Será possível que você não percebeu que carregar a lógica do sistema é o suficiente até que ele se torne rigorosamente lógico, para concretizar tantas outras fantasias alucinatórias como aquelas descritas aqui? [...] Você é um idiota (SUPERSTUDIO. *Twelve Cautionary Tales for Christmas*. 1971. In: LANG, MENKING. 2003, p.161).

A única salvação possível, para o leitor, seria ter entendido, desde o início, que todas as cidades são críticas das cidades atuais.

⁴⁵² Se o período compreendido entre 1969 e 1971 abarca o desenvolvimento de *Monumento Contínuo* e *As Doze Cidades Ideais*, foi logo depois, em 1972, que o historiador da arquitetura Charles Jecks declarou a morte oficial da arquitetura moderna. Ela coincide em dia, hora e minuto com a demolição de três dos 33 edifícios do conjunto habitacional Pruitt-Igoe (St. Louis, Estados Unidos. O conjunto foi concluído em 1956), que se tornou um ícone dos problemas sociais que vinham atrelados aos grandes conjuntos habitacionais. No ano posterior, os demais prédios foram postos abaixo.

O mesmo discurso moderno, supostamente sepultado, foi ainda capaz de erguer em 1982 o Conjunto Corviale, na periferia Sul de Roma. A lâmina de aproximadamente um quilômetro de extensão pretendia conter, além de habitação para 1246 famílias, igreja, centro comercial, cultural, posto de saúde, escola e escritórios. (Fonte: <<http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/>>).

Se olharmos as expressões usadas por Frassinelli, não há referência às cidades novas ou aos bairros modernistas: fala-se de “vocação megaestrutural” e de “inclinação demiúrgica” da arquitetura”:

Tendo apenas começado no SUPERSTUDIO, eu colaborei no *Monumento Contínuo*, acreditando que fosse uma parábola inventada para criticar, ao conduzir até o extremo, a vocação megaestrutural então predominante, juntamente com a inclinação demiúrgica de uma arquitetura confiante que poderia resolver cada problema no mundo⁴⁵³.

Evidentemente, essas estratégias só teriam contundência por um breve período de tempo, como demonstrou a curta vida da arquitetura chamada radical.

O passo seguinte do Superstudio, supostamente extintas as “arquimanias”, seria investigar a relação da arquitetura com os *Atos Fundamentais*. O que essa inflexão na produção do grupo irá explorar já é um avanço, tanto diante das questões como das respostas que vinham sendo formuladas no bojo das megaestruturas e do pensamento arquitetônico dos anos 1960. Isto é, o problema central já não passava mais pela apologia à flexibilidade que deveria se formalizar através de elementos efêmeros e leves sobre uma megaestrutura mastodôntica e imutável. No início da década de 1970, já era possível vislumbrar um modo de vida urbano se desenvolvendo em qualquer lugar, a qualquer momento, valendo-se das redes que vinham progressivamente conectando diversos pontos do mundo. É aqui que o aparente descompasso do Superstudio, do qual comentamos a respeito do *Monumento Contínuo*, reencontra outras proposições semelhantes da mesma época, a partir de três temas marxistas transpostos agora para o nível de mito. Trataremos mais detidamente destes grandes três temas (ver capítulo 3) por ora apenas indicados e presentes em *Vida*: a destruição do objeto, a eliminação da cidade e o fim do trabalho.

⁴⁵³ FRASSINELLI. *Journey to the End of Architecture*. In: LANG, MENKING. 2003, p.80.

1971 a 1972 | Vida ou a Imagem Pública da Arquitetura Verdadeiramente

Moderna

Vita (Vida) ou *Supersurface: An Alternative Model of Life on Earth* foi o filme elaborado pelo Supertudio por ocasião da mostra *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, que ocorreu no MoMA em 1972.

Vida é um dos cinco roteiros constituintes dos *Atti Fondamentali* (Atos Fundamentais): Vida, Educação, Cerimônia, Amor e Morte. Todos foram publicados na *Casabella*, entre 1972 e 1973. O storyboard de *Vida* aparece na edição 367 da *Casabella*, com um gorila gigante na capa com a “arquitetura radical” escrita em seu peito, anunciando a chegada do contradesign no MoMA⁴⁵⁴, Nova York.

A Exposição *Italy: The New Domestic Landscape* foi aberta ao público em maio de 1972, no MoMA, e permaneceu em exibição até setembro daquele ano. Sob curadoria de Emilio Ambasz, a exposição incluía 180 objetos domésticos exibidos no jardim do MoMA, além de 11 ambientes (*environments*) especialmente encomendados para a ocasião. A escolha por apresentar ao público norte-americano os objetos de design italianos significava uma aposta para Ambasz: a Itália estava sendo apresentada como um “micro-modelo”⁴⁵⁵ de uma condição universal que estava impactando o design e suas relações de produção de forma mais geral. Na opinião de Ambasz, os italianos “possuem um

⁴⁵⁴ Como Alessandro Mendini (diretor de *Casabella* na época) escreve no editorial deste número, a *arquitetura radical* (além deste nome) era chamada, no período, de *supersensualism* (em Londres), *Italian reinvolution*, *minimal technique in revolt*, *counter-design* e *new generation* (*Casabella*, 367, julho de 1972, p.05).

⁴⁵⁵ Museum of Modern Art press release nº26, Maio de 1972; MoMA press release nº34, sem data, *apud* SCOTT, 2010, p.124.

elevado nível de consciência crítica a respeito do que a atividade do design significa em termos da profissão do designer e em termos de sociedade”⁴⁵⁶.

Para a exposição, Ambasz dividiu os objetos de design em três categorias, que deveriam contemplar a produção do design italianos dos 10 anos anteriores: objetos *conformistas*, *reformistas* e *contestatórios*.

Os objetos *conformistas*, que eram a maioria da exposição, consistiam no que havia de mais novo em termos dos objetos de design convencionais: cadeiras, mesas, estantes, que estão associados às demandas tradicionais da vida doméstica. Esses objetos “não questionam o *status quo* ou ainda não contribuem para o engajamento do contexto sociocultural, e, como tais, não oferecem nenhuma crítica”⁴⁵⁷. Em vez disso, a intenção de seus designers estava restrita a “explorar a qualidade estética de objetos isolados”. Ambasz se referia aos designers de tal produção como “designers que concebem seu trabalho como uma atividade autônoma responsável apenas por si própria”⁴⁵⁸.

Os objetos *reformistas*⁴⁵⁹, por sua vez, eram uma produção “derivada ou motivada por operações semânticas estabelecidas a partir de elementos sócio-culturais, tais como um retorno à natureza, pop art, antropomorfismo, etc”⁴⁶⁰. Aqui, faziam-se presentes retóricas no campo dos códigos sociolinguísticos, com a recorrência ao revivalismo, à manipulação irônica, ao vernacular, ao irônico, ao kitsch e a muitos outros elementos da cultura popular. Nas palavras de Ambasz, “esses

⁴⁵⁶ Emilio Ambasz, *apud* R. DeNeve, “Supershow in Retrospect: Review of ‘Italy: The New Domestic Landscape’”, *Print* 26 (November 1972), p.63 *apud* SCOTT, 2010, p.124.

⁴⁵⁷ SCOTT, Felicity. *Architecture of Techno-utopia: Politics after modernism*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2010, p.124.

⁴⁵⁸ Emilio Ambasz, ed., *Italy: The New Domestic landscape: Achievements and Problems of Italian Design* (New York: Museum of Modern Art, 1972), p.19 *apud* SCOTT, 2007, p.124.

A partir do momento que Ambasz se refere aos objetos *conformistas* como autônomos, essa produção foi implicitamente associada à produção dos Whites (ou New York Five: Peter Eisenman, Charles Gwathmey, John Hejduk, Richard Meier e Michael Graves), mais ligados a um discurso de vanguarda, do qual não restou muito mais do que o formalismo.

⁴⁵⁹ Ainda segundo Scott, os objetos *reformistas* apresentavam um diálogo com a produção dos Grays (Robert Venturi, Denise Scott Brown, bem como o início da produção pós-moderna de Charles Moore).

⁴⁶⁰ MoMA press release nº39 *apud* SCOTT, 2007, p.124.

designers foram motivados por uma preocupação profunda a respeito do papel do designer na sociedade, de sustentar o consumo como um dos meios de induzir à felicidade”⁴⁶¹.

Enquanto que as categorias anteriores possuíam, na própria opinião de Ambasz, posturas pouco preocupadas em transformar a sociedade de consumo, o terceiro tipo, os objetos *contestatórios*, recusavam-se a “tomar parte no sistema socioindustrial atual”, bem como a “adotar uma forma fixa ou a servir como referência para qualquer coisa”⁴⁶².

Ambasz explica ainda, no catálogo, que a origem do termo “objetos contestatórios” se deve à participação de Henri Lefebvre durante um evento no MoMA, onde este argumenta que a noção de contestação “rejeita a ideologia que entende o gesto passivo de consumo como conducente à felicidade, e a preocupação puramente visual com o puro espetáculo como conducente ao prazer”⁴⁶³. Tal discurso teria sido adaptado por Ambasz para indicar que os objetos cotidianos não deveriam ser passivamente consumidos, no que implicava em objetos menos disciplinadores, que não possuíam formas fixas, sendo articulados e ajustáveis de acordo com o desejo do usuário⁴⁶⁴.

Por fim, depois da seção dos objetos, haviam 11 ambientes especialmente encomendados para a exposição. O ambiente de Gaetano Pesce se encaixava sozinho na própria categoria por ele proposta, *comentário* (commentary). Em seguida, encontravam-se os ambientes *pró-design* (pro-design environments), que demonstravam um “comprometimento do design como uma atividade

⁴⁶¹ AMBASZ. *Italy: The New Domestic Landscape*, p.19, apud SCOTT, 2010, p.124.

⁴⁶² AMBASZ, *Italy: The New Domestic Landscape*, pp.20, 21, apud SCOTT, 2010, p.126.

⁴⁶³ LEFEBVRE, Henri. *The Explosion, Marxism, and French Upheaval*, apud AMBASZ. *Italy: The New Domestic Landscape*, p. 143.

⁴⁶⁴ SCOTT, 2010, p.126.

resolvedora de problemas, capaz de formular, em termos físicos/materiais, soluções para problemas encontrados no meio natural e sócio-cultural”⁴⁶⁵.

A última categoria era a das propostas de *contra-design* (*counter-design*), que enfatizavam “a necessidade de uma renovação do discurso filosófico e de um envolvimento social e político como forma de resultar em mudanças estruturais em nossa sociedade”⁴⁶⁶. Nesta categoria encontravam-se os trabalhos mais experimentais, em formato de instalação. A instalação dos Archizoom consistia num espaço vazio, de onde pendia um microfone emanando “vozes alternadas entre descrições distópicas a respeito do fim dos objetos e noções individuais de utopia. ‘Não apenas uma única utopia, mas uma infinidade de utopias, tantas quantas houverem ouvintes’”⁴⁶⁷.

No ambiente do Superstudio, num espaço em penumbra, erguido sobre uma plataforma, encontrava-se um cubo, cujo piso era uma trama xadrez de plástico laminado, representando uma rede infraestrutural contínua de energia e sistemas de comunicação. O interior do cubo era repetido infinitamente, por conta das suas paredes espelhadas. A partir desta grade contínua, emergia um conjunto de terminais de suporte à vida – ar, calor, água, comida, comunicação – incluindo um monitor apresentando *Vida*⁴⁶⁸.

A Introdução dos *Atos Fundamentais* define a atuação do arquiteto, necessariamente, como cosmética: “A arquitetura não pode apresentar nenhuma proposta alternativa, já que ela utiliza instrumentos perfeitamente regulados

⁴⁶⁵ AMBASZ, *Italy: New Domestic Landscape*, p. 137, *apud* SCOTT, 2010, p.127.

⁴⁶⁶ AMBASZ, *Italy: New Domestic Landscape*, p. 137, *apud* SCOTT, 2010, p.130.

⁴⁶⁷ SCOTT, 2010, p. 137.

⁴⁶⁸ Outros ambientes foram propostos por Ugo La Pietra, uma “caixa didática” de seção triangular, construída de painéis laminados e telas de malha nas quais eram projetadas a sua proposta: *The Domicile Cell: A Microstructure within the Information and Communications System*. O ambiente do Gruppo Strum apresentava três pilhas de foto-estórias em formato de panfleto: *The Struggle for Housing, The Mediatory City e Utopia*. Após o término dos ambientes, o visitante era conduzido a assistir um vídeo onde se apresentava a avaliação de Ambasz a respeito do design italiano (SCOTT, 2010, p.130).

para evitar qualquer desvio”⁴⁶⁹. Diante dessa constatação, Superstudio investiga a relação entre arquitetura e os atos fundamentais mediante um processo redutivo em todas as esferas da vida, numa busca pela “redefinição dos atos primordiais”. Na situação proposta por *Vida*, a arquitetura cessa de agir como mediação entre o homem e o ambiente, deixando, assim, de induzir novas necessidades. Superstudio fala de uma *segunda pobreza*, que é o termo usado por Gailbraith, mas podemos também falar de uma *carência ampliada*, como prefere Debord. *Vida* parte de uma hipótese:

A hipótese: controle do ambiente pela energia (correntes artificiais, barreiras térmicas, radiação, etc.). Rumo ao desaparecimento das membranas divisórias entre interior e exterior. A caverna e a fogueira na planície. Microclimas, grandes áreas, coberturas cada vez mais leves. Do hardware ao software. A Terra utilizada para grelha de serviços e comunicação. Uma cidade sem suportes 3D. Uma hipótese para uma grelha isotrópica e homogênea / Supersuperfície⁴⁷⁰.

Vida vislumbrava um futuro iminente de “uma vida ‘urbana’ sem a emergência de estruturas tridimensionais como base”, que possibilitaria uma “tendência à reunião e à dispersão espontânea”. As novas formas de aglomerações humanas – sobretudo as provisórias, como multidões se deslocando para praias, acampamentos hippies (o caso de Woodstock) – colocavam em revisão a própria definição de cidade ou o que poderia ser entendido por urbano. [#65-76]

Na imagem-guia proposta – um mundo onde a vida seja baseada em relações humanas não alienadas; um mundo sem produtos e, portanto, sem recusas –, o uso direcionado da tecnologia será capaz de suprir as necessidades primordiais do ser humano, liberando-o de qualquer trabalho.

Vida apresenta duas hipóteses que se entrecruzam. Uma diz respeito ao melhor emprego do corpo e mente humanos: Superstudio fala de “homem modificado”, de uma Alice que pula corda sem se cansar e sentir calor... Se um estado de vida que seja todo ele pura manifestação (um *be-in*) já era apontado em *Design de*

⁴⁶⁹ Todas as citações referentes ao roteiro de *Vida* são provenientes da tradução de Paulo Miyada. Disponível em: <<http://urbania4.org/2011/12/14/supersuperficie-um-modelo-alternativo-de-vida-na-terra/>>.

⁴⁷⁰ SUPERSTUDIO. *Life*. 1972. In: MÁCEL, SCHAĬK, 2005, pp.192-200.

Evasão..., o aperfeiçoamento dos instrumentos de projeto permite esboçar um futuro onde seja possível coincidir projeto e existência: o objeto se torna ideia, e as ideias passam a atuar diretamente no real, como se fossem utensílios.

Observemos outros personagens. Uma garota que faz a faxina da primavera, arrumando um dos poucos objetos que sobraram, “algum lixo patético, velhas cadeiras frouxas...”. No quadro “O acampamento”, um pequeno agrupamento de seres humanos (uma tribo ou uma família) aparece com uma barraca ao fundo.

O quadro “A ilha feliz” retrata uma Senhora Johnson apegada aos seus pertences e eletrodomésticos. Recomenda-se à senhora que se recolha e se isole numa “ilha feliz” com os seus objetos. A maré, no entanto, recuou, e não há mais ilhas. Em suma, na utopia de *Vida*, não há mais como se refugiar em nenhuma utopia idílica.

A segunda hipótese consiste na passagem do controle do ambiente, que até então se dava por meios físicos, para a Super-superfície: o controle do ambiente meramente gerido por uma rede de energia e informação, por tecnologias miniaturizadas. Onde for instalada a grelha de transmissão de energia e informação, será possível instalar o plugue universal. Os mais variados utensílios podem ser acoplados a este plugue e atender a todas as necessidades primordiais.

Tudo que você tem de fazer é parar e ligar o plugue: o microclima desejado é criado imediatamente (temperatura, umidade etc.), você se pluga na rede de informação, você liga os misturadores de comida e de água...

Como as zonas habitáveis se estendem a praticamente qualquer parte do globo (com exceção de alguns desertos e montanhas), o nomadismo torna-se a condição permanente:

Livre reunião e dispersão, nomadismo permanente, a escolha de relacionamentos interpessoais além de qualquer hierarquia pré-estabelecida são características que se tornam crescentemente evidentes em uma sociedade livre do trabalho.

Você pode estar onde quiser, levando consigo sua tribo ou família. Não há

nenhuma necessidade de abrigo, já que as condições climáticas e os mecanismos do corpo foram modificados para garantir total conforto.

Uma vida nômade é possível diante da vida livre da acumulação de bens, que serão reduzidos agora aos objetos mais triviais. É como se, com o nomadismo, se retornasse a um estado de natureza romantizado, onde a natureza é absolutamente benevolente.

Nessa nova sociedade nômade do Superstudio, uma vez superadas todas as barreiras que impediam o livre fluxo dos indivíduos, o comportamento da espécie humana (modificada) se aproxima ao de aves migratórias, ou a um cardume de peixes que circulam pela Terra. Por outro lado, se um ponto será igual aos demais, uma questão seria o que motivaria um ser humano ou um grupo a deslocar-se de um ponto genérico “A” até “B”.

A última frase do *storyboard*, “Vida será a única arte ambiental”, mais do que aproximar a discussão do Superstudio à dos situacionistas, porta também a grande bandeira e utopia das vanguardas históricas: fundir arte e vida.

Uma jornada de A para B

Não haverá mais necessidade de cidades e castelos.

Não haverá razão para estradas ou praças.

Cada ponto será igual a todos os outros (exceto por alguns desertos e montanhas que são inabitáveis de toda forma).

Assim, escolhendo um ponto aleatório no mapa, nós diremos: minha casa será aqui por três dias, dois meses, ou dez anos.

E nós partiremos para lá (vamos chamá-lo de B) sem provisões, carregando apenas objetos de que gostamos. A jornada de A para B pode ser longa ou curta. Em todo caso haverá uma constante mudança no viver a cada ponto da linha ideal entre A (partida) e B (chegada). [...]

Vida será a única arte ambiental.

É possível notar, já em *A House of Calm Serenity* (1969), uma referência à liberação progressiva, dos gestos, da necessidade de suportes físicos, aspecto retratado na dimensão de fábula publicitária, no caso de *Vida*. Natalini abordava os efeitos que uma configuração espacial exerce sobre o comportamento dos

indivíduos. E essa questão já aparece como um entrave a ser resolvido. A discussão, porém, ocorre na escala doméstica. Natalini afirma que “a casa se torna uma imagem, a projeção figurada de seus usuários”. A casa, por sua vez, como resposta, “se impõe sobre os seus habitantes, modificando o seu comportamento”⁴⁷¹.

Há uma tentativa no Superstudio, ao menos no plano das ideias, de reaver o papel dos objetos, livres de sua condição de mercadoria, de indução ao consumo e de indução de falsas necessidades. O primeiro passo seria a eliminação dos objetos desnecessários. Logo depois, o desafio é que os objetos voltem a estar subjugados aos desígnios dos homens. Mais do que isso, que esses objetos nos ajudem a nos entendermos melhor, refletindo as nossas próprias escolhas. Evidentemente, cairemos sempre no impasse do engessamento de um comportamento: uma vez que incorporarmos aqueles objetos ao nosso redor, eles não nos estariam condicionando?

Se Natalini não resolve esse problema no texto, no novo estado proposto em *Vida*, há uma resposta metafísica. Uma vez atingido esse estado almejado, os objetos deixariam de assumir um papel dialético de reforçar (e por isso engessar) um modo de vida, mas caberia a eles apenas refletir as próprias escolhas do *homo habitans*⁴⁷². O meio ambiente e os objetos corresponderiam exatamente ao nosso projeto, enquanto sujeitos: esse poderia ser um entendimento do projeto como existência, proposta do Superstudio em *Vida*.

| Considerações provisórias |

Em *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*, Natalini convoca Thomas More⁴⁷³ e Lewis Mumford⁴⁷⁴ para descrever os principais elementos, a seu ver,

⁴⁷¹ NATALINI. *A House of Calm Serenity* (1969). In: LANG, MENKING. 2003, pp.73, 74.

⁴⁷² Idem.

⁴⁷³ “Thomas More explica que a palavra ‘utopia’ pode ser derivada tanto da palavra grega ‘eutopia’,

constitutivos do pensamento utópico. Natalini frisa a relação direta entre esperança e crítica como constituintes do pensamento utópico, bem como a supremacia, no seu bojo, de um princípio racional e ordenador⁴⁷⁵. A conclusão a que se chega, no entanto, é contrária à argumentação de Natalini, para quem o aspecto primeiro da utopia seria a esperança – que vem atrelada antes ao futuro do que ao presente. A atuação do Superstudio pende, acima de tudo, para a crítica à tradição funcionalista. Superstudio critica a esperança modernista, inicialmente e aparentemente revolucionária, mas que se mostrou parte do mesmo processo de homogeneização dos modos de vida e de empobrecimento da experiência humana.

Sobretudo com os *Histogramas*, *Catálogo de Vilas* e *Monumento Contínuo*, evidencia-se o paradoxo inerente ao modernismo: a padronização das necessidades humanas, para que estas sejam atendidas em escala massificada, não atende a uma necessidade de individuação que só se evidenciou quando esta excessiva homogeneidade foi efetivada.

A extrapolação de processos vigentes até o seu absurdo delineia futuros ameaçadores (em parte, o caso do *Monumento Contínuo*, e completamente o caso das *Doze Cidades Ideais*), mas estão voltados, antes de mais nada, à contestação da ordem atual e às suas utopias.

O discurso e o imaginário modernos são minados por mais de uma via. Além da própria ideia de utopia, outros elementos foram continuados pelo trabalho do Superstudio, para dar-lhes o devido arremate. Esse é o caso da noção de *modelo*.

que quer dizer ‘o bom lugar’ ou da palavra ‘outopia’, que quer dizer ‘não-lugar’ (terra do não-lugar [no-where land], terra do nunca-nunca [never-never land])” (NATALINI. *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*. In: LANG, MENKING, 2003, p.166).

⁴⁷⁴ “E Lewis Mumford escreve ‘minha utopia é a vida neste momento, aqui ou em qualquer outro lugar, levada aos limites das suas possibilidades ideais’” (LANG, MENKING, 2003, p.166).

⁴⁷⁵ “Poderíamos dizer que o motivo original da utopia é a esperança. Utopia é a verdadeira preparação para o projeto, assim como o jogo é a preparação para a vida. A carga revolucionária da utopia, a esperança que está na sua fundação e a crítica que é a sua consequência direta, traz de volta a sua dignidade enquanto uma atividade racional e ordenadora” (LANG, MENKING, 2003, p.166).

Seja alternativo, desejável ou mesmo sombrio, os modelos são usados como instrumentos de contestação do presente, com o intuito de acelerar o esgotamento do discurso moderno: pela sua saturação (com a presença do *pop*, no início); e por sua depuração (posteriormente). Não se trata mais de modelos tridimensionais, facilmente transponíveis à realidade, mas modelos de comportamento, que pretendem entrar em disputa com aqueles já existentes. Os *modelos*, portanto, são trabalhados de diversas maneiras, o seu potencial crítico é explorado e levado até o completo desgaste.

A Arquitetura Radical possui méritos significativos, assim como possui limitações, quando comparada às experimentações da sua própria época. O grande mérito parece ter sido o mesmo que se identifica nas vanguardas históricas: se estas, ao invés de superarem a oposição entre arte e vida, contribuíram para o alargamento da esfera da arte sobre outras esferas da vida, a arquitetura radical exerceu esse mesmo papel na arquitetura. Hoje, mais do que nunca, a arquitetura pode ser pensada em termos de imagem e de ideia, para além da sua dimensão material e construída; pode ser pensada em paralelo com a antropologia e outros campos disciplinares.

A crítica fundamental do Superstudio coloca-se contra a ideia de *projeto*. Projeto como instrumento de prefiguração de mundos os mais distintos, como indução de desejos e construção de modelos. Esta foi, efetivamente, a ideia testada em todos os seus limites. Por outro lado, a limitação das proposições do Superstudio é que o grupo, em nenhum momento, levou seriamente aos limites as implicações contidas em noções como autoria, processo, construção/produção, consumo, participação. Estes temas permaneceram no nível das hipóteses, das fábulas, do mito. O fruidor destes objetos, mesmo que desafiado a lidar com um objeto ambíguo (seja um mobiliário ou a própria arquitetura) e com formas de usar inusitadas, continuou a ser abordado pela via do consumo de um objeto que lhe é dado pronto, isto é, segue sendo um consumidor. Superstudio tampouco se desafia efetivamente a propor o fim do arquiteto. Os *Histogramas* e

o *Catálogo de vilas*, por exemplo, são operações conceituais que discutem um design definitivo que conduziria ao túmulo dos arquitetos. Mas não há negação do arquiteto: tratam-se ainda de projetos assinados. Não há tal design que se auto-gere.

Marx afirma que é através de seus atributos que uma mercadoria “satisfaz necessidades humanas”, não havendo distinção entre uma necessidade ser da ordem do estômago ou da imaginação⁴⁷⁶. Se uma necessidade ou desejo qualquer são atendidos por uma mercadoria, o seu inverso também é possível: uma nova mercadoria porta consigo novos desejos e novas necessidades.

A metamorfose do objeto, advogada pelo Superstudio e por tantos outros que estavam retrabalhando a sintaxe dos objetos nos anos 1960-70, representa uma metamorfose muito mais profunda, que é aquela do próprio fetiche da mercadoria se descobrindo capaz de induzir necessidades e modos de comportamento assumindo-se puramente como imagem, agora liberta dos seus atributos físicos precedentes.

É dentro desta perspectiva que *Vida* incorpora a linguagem da propaganda para nos oferecer, no lugar de um produto, um modo de vida alternativo que ainda não está no mercado, mas já deveria estar. Assim como Superstudio propõe um uso menos corrente para a palavra “modelo”, insiste também a referir-se a *Vida* como uma hipótese. Até porque, já incorporadas as acusações ao pensamento utópico de ser totalizante e totalitário, não se ousaria mais afirmar ser aquele o melhor modelo de futuro possível: tratar-se-ia de um entre outros. A única certeza é que o presente precisa ser mudado... Mas já sem muitas perspectivas. Por outro lado, identificamos no Superstudio o mesmo problema enfrentado por Constant: criar é uma necessidade. Não é possível esperar pela revolução.

Se a aposta dos situacionistas era que a técnica ainda não havia sido usada para fins revolucionários, mas ainda poderia ser, no Superstudio, a questão parece

⁴⁷⁶ MARX, 2013, p.113.

ser: a técnica tinha tudo para ter sido usada para fins revolucionários. Mas então, por que não foi? Essa mudança de perspectiva mostra também a forma como os dois grupos encaravam a realização de seus programas, bem como o próprio discurso utópico.

O projeto combalido da modernidade foi sujeito aos mais diversos tratamentos entre meados da década de 1950 e início dos anos 1970: foi continuado, reformado, suspenso, criminalizado e renegado. A opção do Superstudio foi dar-lhe um pouco mais de sobrevida, para que sua queda fosse ainda maior e definitiva. O recurso utilizado no *Monumento Contínuo* foi de injetar ânimo às promessas da arquitetura moderna e mostrar o que esta pretendia ter sido, evidenciando porque tal empreitada necessitava ser interrompida.

Por outro lado, a sensação ambígua que nos causa um monumento espelhado que a um só tempo se afirma dissimulando-se e destaca as diferenças de diversos cantos do globo, homogeneizando-os, é a desconfiança de que haja ali um desejo deliberado de se valer da linguagem monumental e influente da arquitetura moderna, antes que esta ruísse completamente. Essa possibilidade de leitura fica reforçada a partir do momento que Superstudio decide aproveitar “a última chance da arquitetura”⁴⁷⁷, inserindo-a numa tradição que se encerrava: aquela dos grandes projetos arquitetônicos que não tinham nenhum constrangimento em imprimir a sua marca no planeta. É uma atitude inesperada para um grupo que se pretendia de vanguarda.

Mesmo que ambos, os situacionistas e Superstudio, situem-se a si próprios no discurso de vanguarda, e ambos estejam atacando o discurso moderno e suas implicações, os situacionistas estão mais próximos da modernidade, no prestigioso posto de última das vanguardas históricas. Embora a atuação da IS tenha coincidido com uma parte da atuação do Superstudio, este já apresenta traços inequívocos dos movimentos culturais pós-modernistas. Vemos, por

⁴⁷⁷ SUPERSTUDIO. *Life*. 1972. In: MÁCEL, SCHAĬK, 2005, pp.192-200.

exemplo, um traço nostálgico, aquele mesmo que Fredric Jameson identifica no que ele chamou de filmes de nostalgia. Em *Pós-Modernismo e Sociedade de Consumo* (1984), Jameson propõe a seguinte leitura sobre *Star Wars*:

Longe de ser uma sátira sem sentido dessas formas mortas, *Guerra nas Estrelas* satisfaz um anseio profundo (será que eu poderia dizer reprimido?) de experimentá-los novamente [os seriados dos anos 1930]; é um objeto complexo no qual, em um primeiro nível, crianças e adolescentes podem apreender apenas as aventuras, ao passo que o público adulto pode realizar um desejo muito mais profundo, e mais propriamente nostálgico, de voltar a esse período e revivê-lo através dos seus estranhos e antigos artefatos estéticos. Esse filme é, portanto, *por metonímia*, um filme histórico ou nostálgico. [...] ele não reinventa uma imagem do passado na sua totalidade vivida; ao contrário, ao reinventar a sensação e a forma de objetos de arte característicos de um período anterior (os seriados), ele procura reacender um sentido de passado associado àqueles objetos”⁴⁷⁸.

Seria possível interpretar, por essa via, as imagens poéticas do *Monumento Contínuo e Vida* a meio caminho entre essa nostalgia da utopia perdida e uma crítica radical ao caráter demiúrgico da arquitetura moderna. Vale ressaltar que a novidade, aqui, é que não se trata mais de recuperar uma totalidade perdida e tampouco fundar uma nova. A ideia de uma nova síntese era central na teoria situacionista, e, no caso do Superstudio, deixa de ser. Isso pode nos oferecer uma leitura a respeito da insistência do Superstudio por dotar de um último sopro de vida o discurso moderno.

⁴⁷⁸ JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo e Sociedade de Consumo* (1984), 2006, p.27.

Capítulo 3 | Problemas em torno da questão da utopia

| *Personal Situacionista* |

Em palestra de 2004, Adolfo Natalini, fundador do Superstudio, faz um apanhado dos principais recursos usados pelo grupo. Ele afirma que “Superstudio foi um movimento situacionista que usou os instrumentos tradicionais da arquitetura (desenhos e projetos) para criticar não apenas a arquitetura e suas tendências, mas também a sociedade”⁴⁷⁹. Os principais recursos adotados pelo grupo, segundo Natalini, eram a metáfora, a alegoria, a ironia e a própria imaginação. Valendo-se de um território amorfo, compreendido entre a arte e arquitetura, eles tentaram “incursões na política, sociologia e filosofia”⁴⁸⁰. Além da reivindicada filiação ao pensamento situacionista, Natalini classifica Superstudio como uma “verdadeira vanguarda, no sentido militar do termo”⁴⁸¹. Vale ressaltar que esta palestra ocorreu na Holanda, o país de Constant, o que poderia explicar a menção à IS para um público admirador da obra do situacionista. Mas se tal filiação poderia ter sido circunstancial, ela se mostrou uma constante dali para a frente, uma vez que Natalini segue apresentando Superstudio dessa mesma maneira, nas mais diferentes ocasiões.

A adjetivação “situacionista” não consta, de um modo geral, nos documentos de época das neovanguardas, mas vem legitimando, retrospectivamente, muitas das produções dos anos 1960⁴⁸². De crítica radical e minoritária ao *establishment*, a

⁴⁷⁹ NATALINI. *Superstudio in Middelburg: avant-garde and resistance*. In: BYVANCK, Valentijn (Ed.) *Superstudio: The Middelburg Lectures*. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2004, p. 25.

⁴⁸⁰ Idem.

⁴⁸¹ Idem.

⁴⁸² Embora Sottsass tenha tido contato com o MIBI, o único membro das neovanguardas italianas que verdadeiramente se apropriou da teoria situacionista foi Ugo La Pietra. La Pietra trabalhou no próprio tecido urbano e na sua interação com o comportamento, ele pretendia romper com as estruturas programadas e organizadas de poder, que impõem comportamentos e a própria ordem social. A sua principal hipótese de trabalho era e continua sendo o *sistema desequilibrante*:

teoria situacionista, reverte-se hoje numa espécie de “marcador” capaz de respaldar, a quem quer que seja, atributos tais como experimentalismo, radicalidade, arte engajada ou aliança entre estética e política. Este parece ser o caso do Superstudio, que recebe por conta do seu fundador, já no século XXI, o *résumé* de “movimento situacionista” e de vanguarda. Como coloca Anselm Jappe:

Está na moda apresentar os situacionistas como a “última vanguarda artística”. Uma afirmação absurda (a menos que sirva interesses banais), pois pretende criar um elo entre os situacionistas e outras pretensas vanguardas dos anos 1960, como o Fluxus ou o *happening*. Na verdade, elas foram ignoradas, ou mesmo desprezadas, pelos situacionistas. Outros julgam que podem, muito simplesmente, passar a tocha vanguardista a movimentos artísticos actuais ou vender, enquanto novidades ainda interessantes, elementos singulares da produção situacionista dos primeiros anos, tais como o *détournement*, a deriva ou a psicogeografia, arrancados ao seu contexto⁴⁸³.

Jappe comenta, logo após a citação aqui indicada, que há um nexo em considerar os situacionistas como a última vanguarda, no sentido de que eles se empenharam – e estavam no último período histórico em que isso ainda era possível – em realizar a utopia vanguardista de fundir arte e vida. A crítica de Jappe recai, sobretudo, ao que ele denominou de “pretensas vanguardas”.

Se, por um lado, estamos de acordo com Jappe, por outro lado, não é possível aceitar integralmente as suas acusações às neovanguardas. O mesmo se dá com a crítica contundente de Manfredo Tafuri contra esse mesmo tipo de produção. É preciso reavaliar, portanto, não só a produção da Arquitetura Radical como a do

“Falar de sistema desequilibrante ao nível urbano quer dizer não aceitar nenhuma das duas atitudes expressas acima (1 = reestruturação, 2 = escapismo utópico), mas destacar, através da invenção de *elementos sinalizados* (desvinculado dos sistemas urbanos), as contradições que existem entre as necessidades reais da sociedade e a intervenção das forças de decisão, e definir os espaços onde (através de um comportamento livre) se possa encontrar uma esfera de tomada de decisão autónoma. Decorrerá, então, de se inventar *modelos espaciais de comportamento* que expressem o potencial de algumas estruturas artificiais de tornarem-se tentativas dinâmicas de ruptura de equilíbrios induzidos artificialmente, e possibilidades de participação na criação do ambiente urbano através da expressão conflituosa de necessidades e o resgate de graus de liberdade ainda existentes” (LA PIETRA. *Il sistema disequilibrante: ipotesi progettuale per un superamento de “l’utopia” come evasione*. IN 1, Ano II, jan/fev/1971, p.25).

⁴⁸³ JAPPE, Anselm. “Terão os situacionistas sido a última vanguarda?” In: *Uma Conspiração Permanente Contra o Mundo: reflexões sobre Guy Debord e os situacionistas*. Lisboa: Antígona, 2014, p.91 (Tradução de Jorge Lima Alves).

seu principal crítico-opositor do período, uma vez que o seu olhar estava calibrado para critérios de “novo”, de “ideologia” e de “utopia” (para ficar com alguns termos) que já haviam entrado em colapso juntamente com o movimento moderno e as vanguardas históricas. Se a perda de chão sentida na passagem dos anos 1960 para os anos 1970 marcou não só a arte e arquitetura, mas também os seus críticos, isso só serve para salientar o quão violenta foi essa ruptura, que atestava o fim de um certo mundo que se mostrou impossível.

Retornando ao Superstudio: estabelece-se então um estranho nexo entre este grupo e os situacionistas. Ao mesmo tempo que o reconhecimento de uma certa filiação só ocorre a posteriori (o que não deixa de ser uma releitura interessada), tal reaproximação é, em alguma medida, fundamentada. Não tanto por uma influência direta – Superstudio só citaria Debord (e não os situacionistas) em 1971⁴⁸⁴ –, mas sobretudo porque muitas questões que mobilizaram os situacionistas estavam na agenda de vários pensadores e artistas do período: circulavam pelo mundo como uma espécie de *zeitgeist*, espírito este que também já apresentava sinais de uma certa fadiga histórica. Recolher no ar muitos destes temas, fazer uso deles e dar-lhes um final apoteótico – e esperava-se, conclusivo – é, portanto, uma leitura possível do papel que Superstudio tenha cumprido para a sua época, no campo da arquitetura e urbanismo.

Trataremos agora alguns desses temas que são comuns tanto aos situacionistas, como a Superstudio, e a algumas propostas da Arquitetura Radical. Terminaremos o capítulo abordando a crítica de Tafuri à Arquitetura Radical.

⁴⁸⁴ Superstudio menciona Guy Debord em *Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object*, publicado em IN no.2-3, 1971 (o trecho será apresentado a seguir). O mesmo trecho será reutilizado na contribuição do grupo para o catálogo de *Italy: The New Domestic Landscape*, de 1972.

| Destruição do objeto, eliminação da cidade, fim do trabalho |

No ano de 1971, Superstudio e Archizoom são convidados a coordenar a edição conjunta dos números 2 e 3 da revista *IN: Argomenti e immagini di design*, que foi a primeira de uma série dedicada à destruição do objeto, à eliminação da cidade e ao fim do trabalho. No texto do diretor da *IN* na época, Pierpaolo Saporito, a eliminação das estruturas formais de poder (representados pelos três pontos citados logo acima) aparece como uma “tendência de fundo” que perpassa o século XX⁴⁸⁵. Dentre alguns colaboradores deste números, estavam Ugo La Pietra, Hans Hollein, Archigram, os críticos Tommaso Trini e Germano Celant, os próprios Archizoom e Superstudio.

Essa discussão encontraria muita ressonância em *Os Atos Fundamentais*, o trabalho subsequente do Superstudio. Estes três fins, por assim dizer, constariam em três escritos do grupo: em *Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object* (a versão em inglês de *Distruzione, metamorfose e ricostruzione degli oggetti*⁴⁸⁶, a contribuição de Superstudio para a *IN* nº 2-3); em *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*, palestra de 3 de março de 1971 de Natalini na AA School of Architecture, em Londres; e no texto do Superstudio para o catálogo de *Italy: The New Domestic Landscape*, de 1972.

A contribuição para a *IN* do Superstudio versa sobre a eliminação destes três pontos nodais onde operam e é reforçada a ordem capitalista. Isto quer dizer eliminar: as representações de poder (o *status* embutido nos objetos e seus inerentes modos de vida), a cidade como modelo social e espacial cristalizado, e todo o trabalho alienante.

Se olharmos de perto, podemos ver como todas as mudanças na sociedade e na cultura deste século (ou desde 1920) foram geradas por uma única força – a

⁴⁸⁵ *IN: Argomenti e immagini di design*. Ano II, nºs 2-3, março-junho de 1971, p.3.

⁴⁸⁶ A versão em inglês é mais resumida porém contém outras informações além da versão italiana, que é dedicada exclusivamente ao tema do objeto e, por isso, não possui a passagem dos “três fins”, como estamos aqui chamando.

eliminação de estruturas formais como uma tendência na direção de um estado de natureza que seja livre do trabalho . [...]

Pela destruição dos objetos, queremos dizer a destruição dos seus atributos de "status" e as conotações impostas por estes no poder, de modo a vivermos com objetos (reduzidos à condição de elementos neutros e descartáveis) e não para os objetos.

Pela eliminação da cidade, queremos dizer a eliminação do acúmulo de estruturas formais de poder, a eliminação da cidade como hierarquia e modelo social em busca de um novo estado igualitário livre, em que todos possam atingir diferentes graus no desenvolvimento das suas possibilidades, começando de pontos de partida iguais.

Pelo fim do trabalho, queremos dizer o fim do trabalho especializado e repetitivo, entendido como uma atividade alienante, estranha à natureza do homem. A consequência lógica será uma sociedade nova, revolucionária, onde todos devem encontrar o pleno desenvolvimento de suas possibilidades; e onde o princípio de "de todos, conforme as suas capacidades, para todos, conforme as suas necessidades" deve ser posto em prática. A construção de uma sociedade revolucionária está passando pela fase da crítica radical, concreta, da presente sociedade, do seu modo de produzir, consumir, viver.

A mercadoria, de acordo com Guy Debord, na sociedade burguesa (que age e se perpetua através dos seus produtos – incluindo partidos políticos e sindicatos, são uma parte essencial do espetáculo), torna-se a contemplação de si mesma⁴⁸⁷.

Destruição do objeto

É possível discutir a destruição do objeto, através da teoria situacionista, se pensarmos a destruição do objeto ou obra de arte perseguido pela própria hipótese da situação construída. A IS buscava um tipo de arte que fosse fruto da participação direta e efetiva dos fruidores-artistas envolvidos, de modo que a própria obra fosse o gesto criador e participativo. Estaria abolido qualquer vestígio que, nas condições atuais, veem-se assimilados pelo sistema artístico. Isso implica em romper com o fetiche da mercadoria, anular o suporte do valor de troca, permanecendo apenas o valor de uso.

No caso do Superstudio, a sua primeira fase (correspondente ao manifesto da *Superarquitetura* e ao *Design... de Evasão*) corresponde à proposta de atribuir

⁴⁸⁷ SUPERSTUDIO, *Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object*. In: LANG, MENKING. 2003, pp.120, 121. Grifos nossos.

outras propriedades aos objetos, para além do fetiche da mercadoria. Sobrecarregar o objeto com “valores de mito, do sagrado, da magia”⁴⁸⁸ não implica em alterar significativamente a relação produção-consumo, mas opera na relação do fruidor-consumidor com o objeto, que deixa de ter um uso unívoco. Incrementa-se, em suma, o valor de uso do objeto, mas não se combate o seu valor de troca. Como tratamos a respeito da proposta curatorial de Ambasz para *Italy: The New Domestic Landscape*, havia uma categoria de objetos denominados *contestatórios*, que vão ao encontro dessa ideia defendida pelo Superstudio e por outros radicais.

A partir da compreensão de que o design é, na sociedade atual, “meramente indução ao consumo”, *Destruction ... of the Object* e o texto para o catálogo de *Italy: The New Domestic Landscape* propõem a redução das atividades em todos os campos ao seu mínimo (sem desconsiderar a proposta anterior). Tal “processo de redução” conduziria a uma percepção dos “falsos problemas e das necessidades induzidas”⁴⁸⁹. A destruição dos objetos apresentada pelo Superstudio converge perfeitamente com aquela de Saporito⁴⁹⁰, isto é, remete à produção de objetos “neutros”, liberados do fetiche da mercadoria para se tornarem finalmente meros utensílios ou puro valor de uso.

⁴⁸⁸ Ibidem, p.121.

⁴⁸⁹ SUPERSTUDIO. *Destruction, Metamorphosis and Reconstruction of the Object*, in LANG, MENKING, 2003, p.121.

⁴⁹⁰ A destruição do objeto significava, de acordo com Saporito, a “progressiva eliminação do fetichismo nos objetos e da comunicação social e autoritária que, através dos objetos, transformam-se na prefiguração de modelos burgueses”. Caberia ao designer remover dos objetos a sua “redundância semântica [...] e reduzi-lo a elementos neutros e disponíveis” (*IN: Argomenti e immagini di design. Anno II, numero 2-3, marzo-giugno 1971, p.3*).

Eliminação da cidade

Se a eliminação da cidade é um tema caro a Marx, ele é fundamental para Engels. A separação da cidade e do campo significa, para Engels, a primeira divisão do trabalho⁴⁹¹.

De acordo com o Manifesto Comunista (1848), em algum momento no curso do processo da revolução comunista, seria necessário colocar em ação algumas medidas para revolucionar inteiramente o modo de produção. Dentre elas: “Combinar as indústrias de agricultura com a de manufatura; abolição gradual das distinções entre cidade e campo, com uma distribuição mais igual da população no país”⁴⁹². Esse tema será melhor trabalhado por Engels em *Para a Questão da Habitação* (1873). Assim que a abolição da propriedade privada tivesse ocorrido, Engels propunha a expropriação das casas subutilizadas e a racionalização de seu uso. Mas a resolução definitiva para o problema do déficit habitacional seria a supressão da relação cidade-campo:

[...] A questão da habitação só poderá resolver-se quando a sociedade estiver suficientemente revolucionada para empreender a superação da oposição entre cidade e campo levada ao extremo na sociedade capitalista actual. [...] já os primeiros socialistas utópicos modernos, Owen e Fourier, o compreenderam correctamente. Nos seus edifícios-modelo já não existe a oposição entre cidade e campo.[...] Querer resolver a questão da habitação e, ao mesmo tempo, manter as grandes cidades modernas é um contra-senso. As grandes cidades modernas só serão eliminadas, porém, com a abolição do modo de produção capitalista [...]⁴⁹³.

Um dos motivos levantados por Engels para defender tal hipótese é que os grandes centros urbanos são anti-funcionais. Nestes termos, “a utopia da abolição da oposição entre cidade e campo adquire uma curiosa base prática”⁴⁹⁴.

⁴⁹¹ LEFEBVRE, Henri. *A Cidade do Capital*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999, p.122.

⁴⁹² MARX; ENGELS, 2011, pp.33,34.

⁴⁹³ ENGELS, 1887, p.29.

⁴⁹⁴ “A supressão da oposição entre cidade e campo não é nem mais nem menos uma utopia do que a supressão da oposição entre capitalistas e operários assalariados. Ela torna-se cada vez mais, de dia para dia, uma exigência prática da produção tanto industrial como agrícola. [...] só aqui em Londres, se deita diariamente ao mar, com gastos enormes, uma quantidade de adubos superior à produzida

Do ponto de vista produtivo e social, as vantagens de tal proposta seriam a repartição uniforme da população pelo território, a distribuição igualmente uniforme dos meios de comunicação – o que romperia com o isolamento e embrutecimento da população rural –, e a melhor associação entre produção industrial e agrícola⁴⁹⁵. Todas as propostas pressupõem a abolição do capitalismo. Engels não explica porque, no contexto das grandes cidades, seria impossível resolver o problema da habitação, mesmo tendo sido superado o modo de produção capitalista.

A utopia não está em afirmar-se que a libertação do homem das cadeias forjadas pelo seu passado histórico só será completa quando estiver abolida a oposição entre cidade e campo; a utopia só surge quando alguém ousa, «a partir das relações existentes», prescrever a *forma* na qual esta ou qualquer outra oposição da sociedade actual deve ser resolvida⁴⁹⁶.

Engels defende que a sua utopia possui um embasamento científico, que a mantém atrelada ao presente e aos processos sociais, fruto de uma profunda análise do modo de produção capitalista. Isto é, a sua utopia possui *viabilidade*. O que Engels chama de utopia refere-se, portanto, a um *modelo* (delimitado) que não apresenta uma *via* de realização, mas apenas um fim previamente definido. A proposta de Engels, por sua vez, propõe a *via* (revolucionária) embasada cientificamente, e recusa um *modelo*. Lefebvre coloca essa mesma diferença em termos da *utopia reacionária e abstrata* – os proudhonianos criticados em *Para uma Questão da Habitação*, pois não se fundam em bases sólidas – versus a *utopia revolucionária e concreta* – o socialismo científico. De acordo com Lefebvre, “A utopia concreta se funda no movimento concreto de uma realidade da qual ela descobre as possibilidades. Dialeticamente, o possível é uma

em todo o reino da Saxónia e [...] colossais instalações se tornam necessárias para impedir que esses adubos envenenem toda a cidade de Londres [...]” (ENGELS, 1887, p.54).

⁴⁹⁵ ENGELS, 1887, p.54.

⁴⁹⁶ Idem. Grifo nosso.

categoria da realidade, desde que se considerem no real suas *tendências*, em vez de fixá-las num lugar”⁴⁹⁷.

A cidade, condição necessária para a tomada de consciência operária e palco da revolução, deveria, num estágio revolucionário bastante avançado, ver a sua população dissolvida pelo território, da forma mais racional possível. Esta questão irá reaparecer em alguns dos cenários imaginados pela Arquitetura Radical, mas agora acrescidos do tema do nomadismo.

Deixamos para comentar, aqui, uma das *Doze Cidades Ideais* justamente para discutir um pouco melhor o problema do nomadismo, tema que perpassa tanto os situacionistas como Superstudio. A sétima cidade, a *Continuous Production Conveyor Belt City*, é incessantemente construída em uma extremidade e abandonada na outra. Na primeira ponta, uma fábrica expelle quarteirões inteiros, já prontos. No lado oposto, a própria vida útil das construções dá conta de fazê-las desaparecer em um prazo de mais ou menos 4 anos. A obsolescência programada de porções inteiras de cidade é plenamente articulada com o desejo incutido nos moradores de morar sempre nas casas mais novas, que são equipadas com os últimos recursos disponíveis.

Felizmente, não é possível viver na mesma casa por mais de quatro anos após a sua construção; após este período, objetos, acessórios e a estrutura das casas entram em decadência, tornam-se inutilizáveis e logo depois, colapsam. Apenas os rejeitados da sociedade, indivíduos loucos ou insanos, ainda se atrevem a vaguear entre as ruínas, os detritos e os entulhos que a cidade deixa atrás de si. É com o intuito de evitar que os cidadãos sejam reduzidos a um estado tão desesperado que, desde a mais tenra idade, eles são inculcados com o conceito de que o maior desejo de todos deve ser sempre uma nova casa, e é por esta razão que os jornais, a televisão e todas as outras mídias anunciam continuamente as maravilhosas novidades das novas casas, as inovações técnicas, os confortos nunca antes vistos⁴⁹⁸.

⁴⁹⁷ LEFEBVRE, 1999, p.124.

⁴⁹⁸ SUPERSTUDIO. *Twelve Cautionary Tales for Christmas*. 1971. In: LANG, MENKING. 2003, p.158.

Essa descrição se aproxima de um texto situacionista de 1959, *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*⁴⁹⁹. Ali, os situacionistas vislumbram cidades moventes, dotadas de uma dinâmica de abandono e reconstrução que seria mantida, se necessário, através do avanço da cidade pelo território, abandonando partes inteiras atrás de si. O resultado de tal fenômeno seria uma cidade extremamente propícia à deriva, sobretudo nas partes da cidade em ruínas, gradativamente invadida pela floresta tropical. A importância dada à configuração espacial como indução (ou seria melhor dizer, imposição) sobre os comportamentos é um pressuposto fundamental para se assegurar a vigência deste tão almejado modo de vida. Neste espaço social “condenado à renovação criativa”⁵⁰⁰, o nomadismo não é uma possibilidade, mas uma condição: “O urbanismo unitário é contra a fixação das pessoas em determinados pontos de uma cidade”⁵⁰¹. Obsolescência programada e apologia do novo encontram-se, em chaves opostas, tanto neste texto situacionista como na *Continuous Production Conveyor Belt City*.

A aproximação dessas duas cidades “ideais” permite-nos desenvolver dois pontos. O primeiro é sobre o nomadismo e o segundo, sobre a própria estrutura narrativa das utopias destes grupos. O nomadismo não é, intrinsecamente, uma atitude revolucionária nem positiva. Henri Lefebvre, em *A Revolução Urbana*⁵⁰²(1970), já alertava que o próprio desenvolvimento do capitalismo exigia a mobilidade dos cidadãos pelo globo. Do ponto de vista das demandas do capital, “é inadmissível que ‘mananciais de mão-de-obra’ permaneçam inexplorados por estarem arraigados ao solo, imobilizados sob camadas de historicidade, sob pretexto de enraizamento etc.”⁵⁰³.

⁴⁹⁹ IS. *O urbanismo unitário no fim dos anos 1950*. IS #3, dezembro 1959. In: JACQUES, 2003, pp.100-105.

⁵⁰⁰ Ibidem, p.104.

⁵⁰¹ Idem.

⁵⁰² LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana* (1970). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

⁵⁰³ LEFEBVRE, 2008, p.88.

Se Lefebvre tece essa crítica em uma escala mundial, ele se atém ainda ao que denomina de *nível edificado e do habitat*. Nesta escala, Lefebvre se contrapõe ao “gosto pelo efêmero e pelo nomadismo” de Yona Friedman, que seria capaz de conduzir ao “fim do habitar e o fim do urbano”⁵⁰⁴ como lugares e conjuntos de oposições, como centros”⁵⁰⁵. Friedman propunha unidades ou caixas indiferenciadas que, combinadas, comporiam um “agrupamento efêmero”⁵⁰⁶ capaz de se instalar em qualquer lugar onde já exista a sua proposta de megaestrutura. Do ponto de vista social, Lefebvre questiona se o nomadismo residencial não significaria “uma forma extrema, utópica, à sua maneira, do individualismo”⁵⁰⁷.

Se é possível imaginar alguns dos cidadãos rejeitados da *Continuous Production Conveyor Belt City* desfrutando da tão almejada zona de deriva que se produziria nos escombros desta cidade, é possível imaginar que alguns cidadãos marginais também se fixassem em alguns pontos da cidade situacionista, resistindo diante do gosto imposto pelo efêmero e pelo nomadismo.

Essa provocação tem o intuito de demonstrar que as próprias narrativas utópicas, aqui tratadas, tendem a cair na cilada de descrever cotidianos que mais se assemelham ao castigo de Sísifo. A transformação de um sujeito revolucionário em uma caricatura de um indivíduo que não faz nada além de jogar o jogo da construção do cenário de sua própria vida poderia ser, talvez, a Décima Terceira Cidade Ideal⁵⁰⁸.

⁵⁰⁴ Lefebvre, em *A Revolução Urbana*, trata o seu conceito de *urbano* como hipótese, a saber: a urbanização completa da sociedade. O urbano não seria um fato consumado, mas “a tendência, a orientação, a virtualidade” (LEFEBVRE, 2008, p.14). Para Lefebvre, por sua vez, a característica principal da forma do espaço urbano é a sua tendência à centralidade e à policentralidade. O autor se refere ao potencial de qualquer lugar de se tornar um centro, bem como o seu inverso: o seu esvaziamento ou dispersão.

⁵⁰⁵ LEFEBVRE, 2008, p.88.

⁵⁰⁶ Idem.

⁵⁰⁷ Ibidem, p.90.

⁵⁰⁸ Esta parece ser a mesma opinião de Alan Colquhoun, em seu livro *La arquitectura moderna: una historia desapasionada* (2002), a respeito da *New Babylon* de Constant:

O nomadismo não é, portanto, um dado necessariamente positivo. Lefebvre reconhece, no entanto, uma diferença substancial entre a proposta de Friedman e a de Constant. A “liberação pelo nomadismo” proposta por Friedman – atingindo-se assim um “habitat em estado puro”⁵⁰⁹ – é categoricamente taxada de ridícula por Lefebvre. Por outro lado, este autor era um profundo admirador do trabalho de Constant. Em grande medida, porque Constant previa uma civilização nômade não para o presente, mas para uma sociedade pós-capitalista.

Entre os utópicos modernos, para mim, Constant Nieuwenhuis é o protótipo e o gênio governante. Mas se vê como um utopista. É um utópico e trabalha na utopia concreta. O ponto de início de Nieuwenhuis, ponto a partir do qual foi precursor e inspiração dos Provos de Amsterdã e dos situacionistas, é a arquitetura ambiental. É a sua grande ideia, genial, penso eu, que se opõe ao funcionalismo tecnológico e ao formalismo estetizante: a arquitetura é favorável tanto ao recolhimento e à meditação quanto ao medo, ao terror, às múltiplas paixões. No projeto de New Babylon, estão previstos espaços ambientais ao longo de percursos espaciais. (...) Nieuwenhuis nunca construiu, mas projetou uma arquitetura ambiental, cuja unidade formará New Babylon. É uma utopia concreta, pois nela já há automatização, não-trabalho. E o funcionalismo, que opõe os monumentos às construções, e constrói edifícios que servem ou para o trabalho ou para se dormir, cai no ridículo⁵¹⁰.

É possível que o papel de precursor da IS, que Lefebvre atribui a Constant, seja referente, na verdade, a Gilles Ivain. Lefebvre comenta, numa entrevista, um texto de Constant, de 1953, onde já havia a ideia da construção de uma situação, embora sem usar este termo⁵¹¹. Esta descrição se aplica ao *Formulário para um novo urbanismo* de Ivain, da mesma data.

Ao contrário das intenções declaradas por Constant, a impressão dominante desta utopia estética é de tédio e claustrofobia; é como um interminável centro comercial sem indicações de saída. [...] A cidade de Constant ilustra um mundo no qual, mediante uma lobotomia, foram erradicados o poder e os conflitos. (COLQUHOUN, Alan. *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. (2002). Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p.228).

⁵⁰⁹ LEFEBVRE, 2008, p.90.

⁵¹⁰ LEFEBVRE, *Il Tempo degli Equivoci*. Milano: Multhipla, 1980, pp. 181,182 *apud* LIPPOLIS, Leonardo, *La Nuova Babilonia: Il progetto architettonico di una civiltà situazionista*, p.277.

⁵¹¹ LEFEBVRE, 1983. “A Internacional Situacionista”. In: KOHN, PIMENTA. 2008, p.50.

Fim do trabalho

Analizando a posição de Marx e Engels, Lefebvre identifica uma divergência diante da postura dos dois com relação ao fim do trabalho. Para Marx, a perspectiva final do desenvolvimento humano implicava na superação do trabalho pelo não-trabalho, fruto da crescente automatização do trabalho produtivo. A leitura de Lefebvre a respeito da utopia concreta de Marx é que “O trabalho só tem por sentido e por objetivo o não-trabalho”⁵¹².

Engels, no entanto, não chega a vislumbrar o fim do trabalho, mas almeja “tornar o trabalho livre e atraente”⁵¹³. A redução da carga horária seria decorrente não só da eficiência dos meios coletivizados de produção, mas também porque o trabalho não seria uma atribuição apenas de uma parte da sociedade (a saber, da classe trabalhadora), mas seria redividido entre todos. Para Engels, o que está em jogo é uma sociedade que socializará as forças produtivas, eliminará os desperdícios, os entraves, e será regida pelo discurso da eficácia. Isto permitirá diminuir o trabalho e mesmo transformá-lo. Engels afirma que “a ciência, a arte, formas de convivência social”, dentre outros, deixariam de ser uma exclusividade da classe dominante⁵¹⁴. Marx, da mesma forma, em uma passagem tratada por Lefebvre, argumenta que, quanto melhor for distribuído o trabalho entre os membros aptos da sociedade, mais tempo haverá “para a livre atividade espiritual e social dos indivíduos”⁵¹⁵.

Os situacionistas dão continuidade à utopia marxista: a mecanização liberaria o ser humano de toda a esfera da necessidade, cenário que já se anunciava mesmo no seio do próprio capitalismo, pela progressiva redução das jornadas de

⁵¹² LEFEBVRE, 1999, pp.128, 129.

⁵¹³ LEFEBVRE, 1999, p.129.

⁵¹⁴ ENGELS, 1887, p.14.

⁵¹⁵ MARX, Karl, *El Capital*, Fundo de Cult. Econ., México, 1975, vol.I, p.443 *apud* LEFÈVRE, Rodrigo Brotero. *Projeto de um Acampamento de Obra: uma utopia*. Dissertação de mestrado defendida no Curso de Pós-Graduação da FAU-USP, 1981, p.6.

trabalho. Na sociedade da abundância, o trabalho seria superado pela pura criação, onde se viveria uma situação construída seguida da outra.

Os modos de vida praticados pelos integrantes da IS passavam, de um modo geral, pela recusa ao trabalho. Como Lefebvre comenta, Debord costumava dizer que vivia da própria sagacidade, assim como Michèle Bernstein fazia horóscopos de cavalos de corrida⁵¹⁶, alguns membros viviam da venda dos seus trabalhos artísticos. Embora essas atividades sejam consideradas, hoje, um trabalho, elas não o eram, na época.

Superstudio, por sua vez, olhando para a sua própria atividade enquanto grupo, propõe uma cisão entre as esferas da vida dos seus integrantes. Natalini traça uma distinção entre a produção do Superstudio e aquela das “rotinas profissionais e a pura existência”⁵¹⁷, defendendo que teoria e prática devem ser entendidas como duas esferas separadas (embora conectadas), perante a constatação de que as implicações necessárias para se transpor uma ideia à realidade acabam atuando como “meio deformador”⁵¹⁸ das ideias: condições socioculturais e econômicas, clientes, leis e regulações; tudo isso resulta em um inevitável atraso entre formulação e realização. O pressuposto é que a realidade, eminentemente conservadora, mina o potencial crítico das ideias, dos planos e dos modelos teóricos.

Feita esta cisão entre, de um lado, trabalho crítico e criativo e, do outro, trabalhos comerciais, a noção de arquitetura com a qual opera Superstudio pode ser considerada como sempre oposta àquela da construção, como argumenta Natalini. Arquitetura significa “operar criticamente no campo do design”, pela via dos modelos⁵¹⁹. Preservando uma esfera da vida para a criação (correspondente

⁵¹⁶ LEFEBVRE, 1983. “A Internacional Situacionista”. In: KOHN, PIMENTA. 2008, p.47.

⁵¹⁷ NATALINI, Adolfo. *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement*. In: LANG, MENKING, 2003, p.164.

⁵¹⁸ Ibidem, p.166.

⁵¹⁹ Idem.

à produção do Superstudio), Natalini pôde propor a rejeição do design, da arquitetura e do urbanismo⁵²⁰.

Alguns cenários delineados pelas neovanguardas

Como vimos, *Vida* (1971) condensa estes três fins que são, talvez, a quintessência da utopia marxista, embora tais temas não sejam uma exclusividade desta. Em *Vida*, vemos imagens de modos de vida libertos da opressão de qualquer tipo de condicionamento das mencionadas estruturas de poder. A partir do momento em que os objetos perdem valor, e que os plugues atendem a todas as necessidades por meio de um estado de igualdade entre os diversos pontos do globo, o ser humano, melhorado, só precisa portar a si mesmo, possibilitando um retorno ao estado nômade. Se as megaestruturas pareciam, até pouco tempo atrás, o suporte indispensável para a modernização dos modos de vida, a evolução dos meios não-físicos permitia enxergar a própria Terra como este suporte ideal. Em *Vida*, portanto, não temos nenhuma configuração espacial, mas unicamente modelos alternativos de comportamento.

São dois os principais mecanismos críticos de que se vale *Vida*. O primeiro deles é fazer circular, em meio aos desejos alinhados com o sistema, desejos outros que não podem ser adquiridos como uma mercadoria qualquer. Pela própria teoria do Superstudio, a lógica intrínseca de assimilação do sistema se veria em uma contradição de termos ao ter que absorver um filme em formato publicitário onde se concebe uma vida livre de objetos. O sistema de indução coletiva de desejos seria desequilibrado ou “forçado a uma crise” por ter que incorporar desejos “mais verdadeiros e justos”⁵²¹.

⁵²⁰ Ibidem, p.167.

⁵²¹ Ibidem, p.164.

O segundo ponto é que, em *Vida*, enxergamos a ironia do Superstudio mesmo em relação aos três fins aqui apresentados. *Vida* pode ser lido como uma crítica à própria noção de utopia e às promessas de futuro que já deveriam ter se tornado realidade, naquele momento.

Os mesmos pontos tratados em *Vida* são abordados na sociedade alternativa de Sottsass, intitulada *O Planeta como Festival*⁵²², de abril de 1972. Sottsass prevê uma situação onde não se sabe mais o que significa trabalhar – as estruturas de poder também foram completamente abolidas – nem produzir, mas se continua sabendo o significado de consumir. Viver a vida foi alçado a estado de obra de arte. Todos se tornaram artistas e artesãos.

Os produtos de consumo chegam por uma rede subterrânea aos pontos de distribuição, que são encontrados até nos lugares mais recônditos do planeta. Resolvido o problema da produção – totalmente automatizada –, da distribuição – o consumo universal – e da comunicação – graças às “super-possibilidade de comunicação” –, o resultado é o completo desaparecimento das cidades.

Sottsass concebe um Distribuidor de Bens, que se assemelha a uma árvore da qual se recolhem os frutos. Ainda segundo o seu amigo, que lhe contou as maravilhas dessa outra sociedade, tudo se assemelha ao estado de abundância pré-agrícola onde se era possível caçar, pescar e colher o necessário sem dificuldade, embora de vez em quando fosse preciso um certo nomadismo por conta das estações do ano. A única coisa que se deve fazer é procurar um distribuidor para cada coisa desejada.

Sottsass desenhou alguns equipamentos e modelos de distribuidores de bens (que se se aproximam muito da proposta dos plugues do Superstudio): o teto sob o qual meditar; grande distribuidor de valsa, tango, rock e cha-cha-cha; distribuidor de canetas, pincéis, lápis e blocos de papel para aquarelas; teto sob

⁵²² SOTTASS, Ettore. *Il Pianeta come Festival*, IN n.5 – Distruzione e riappropriazione della città, p.26. Publicado pela primeira vez na Casabella 365.

o qual discutir; distribuidor de leite, doces, chocolate e refrigerantes; distribuidor de incenso, LSD, maconha, ópio e gás hilariante. [#77-80]

Sottsass concebe, ainda no contexto de *O Planeta como Festival*, uma imagem onde se pode reconhecer a *Walking City* em meio a arranha-céus, todos em ruínas e engolidos pela areia (*The Planet as Festival: Design of a Roof to Discuss Under*, project, Perspective 1972-73), o que não deixa de ser um enterro simbólico da megaestrutura, anunciando a sua obsolescência no mesmo ano em que esta, também de acordo com Banham, entrava oficialmente para a história da arquitetura⁵²³. [#81]

Pode-se ver que os cenários mais desejáveis dispensavam as megaestruturas. Por outro lado, se o que apenas se insinua no *Monumento Contínuo* é que a arquitetura sobrevive ao colapso do que se entendia por cidade, este tema será devidamente trabalhado em *Exodus, os prisioneiros voluntários da arquitetura* (1972) – o trabalho final de graduação de Rem Koolhaas, juntamente com Madelon Vreisendorp, Elia Zenghelis e Zoe Zenghelis. [#82-86]

Em agosto de 1970, Rem Koolhaas vai a Florença conversar sobre o trabalho do Superstudio com os seus membros. Então estudante da AA, foi por sua causa que Superstudio recebeu um convite para ministrar uma conferência nesta escola, em março de 1971 e depois na Summer Session, entre julho e agosto, juntamente com os Archizoom, Germano Celant, 9999, Charles Jencks, Reyner Banham e Hans Hollein. Outros convites foram feitos nos anos subsequentes.

A presença de Natalini na AA impacta os trabalhos posteriores dos então alunos Koolhaas, Elia Zenghelis e Bernard Tschumi. Ainda por meio de Koolhaas, agora aluno na Cornell University (Estados Unidos), Natalini é convidado por Oswald Mathias Ungers para atividades no ano acadêmico de 1973-74, naquela

⁵²³ O grupo Archigram havia se dedicado ao tema das megaestruturas no magazine Archigram 5 (1964), que é quando é apresentada a *Walking City*, e tem continuidade no Archigram 6 (1965). No magazine Archigram 7 (1966), o tema das megaestruturas já passa a ser revisto, com um crescente enfoque para as cápsulas, partes e arquiteturas móveis (CABRAL, 2001, p.8).

universidade. *Exodus*, por sua vez, é a capa da Casabella 378 (junho de 1973), em grande medida porque os membros do Superstudio intermediam o contato de Koolhaas com esta revista⁵²⁴.

Exodus é apresentado com uma epígrafe da construção do muro de Berlim. Uma vez que a arquitetura, na condição do Muro, foi usada para conter o êxodo incessante da parte “má” para a parte “boa” desta cidade, a hipótese de Koolhaas é conceber uma “Imagem-espelho dessa arquitetura aterrorizante”, mas agora transposta para “intenções positivas”.

Koolhaas consegue transformar uma arquitetura inicialmente tão nefasta em algo atraente na medida em que ele torna a cidade ainda mais repulsiva: a arquitetura se torna um refúgio de Londres. Por isso, a arquitetura não precisa ser autoritária: ela é a “ciência hedonista de desenhar instalações que acomodem completamente os desejos individuais”, e aqueles que escolhem ali habitar são seus prisioneiros, mas prisioneiros voluntários.

Na proposta de Koolhaas, ao invés de uma parte da cidade ser o pólo atrator em detrimento de outra, Koolhaas estabelece uma nova rua, uma *Strip* altamente desejável, um “oásis arquitetônico” no centro de Londres, que já nasce protegida a fim de preservar os seus atributos positivos. A partir daí já começam a chegar os primeiros candidatos a habitantes, num fluxo crescente. Essa parte nova e desejável, por sua vez, não cessa de ser expandida e vai concomitantemente levando ao colapso uma Londres já em ruínas.

A megaestrutura linear que atravessa Londres, revestida de uma quadrícula espelhada, é uma referência direta ao *Monumento Contínuo*, e é composta por faixas dispostas numa sequência. Do ponto de vista narrativo, *Exodus* se assemelha às *Doze Cidades Ideais*: é como se cada uma das referidas faixas, as quais os prisioneiros voluntários têm que percorrer, correspondesse à descrição de uma cidade.

⁵²⁴ MASTRIGLI, 2015, pp.59-62.

Os refugiados passam por processos de doutrinação assim que cruzam o Muro, na Recepção. A segunda faixa, a *Central Area*, possui um platô de onde se pode ver ao mesmo tempo o esplendor da faixa e a Londres arruinada. Essa faixa contém ainda uma parte preservada da cidade antiga. A faixa seguinte, a *Ceremonial Square*, é onde os refugiados são submetidos a exercícios físicos e mentais.

Em *The Park of the Four Elements*, na seção do *Ar*, uma miríade de dutos expele gases coloridos capazes de produzir “experiências aromáticas e alucinógenas”⁵²⁵ e induzir sensações. Na seção *Deserto*, uma “máquina de miragens projeta imagens de ideais desejáveis”.

Na *Square of the Arts*, os banhos têm a função de “reciclar as fantasias públicas e privadas, de testar e possivelmente introduzir novas formas de comportamento”. Assim como em algumas das *Doze Cidades Ideais*, os muros paralelos desta faixa são compostos de células de vários tamanhos, onde, de lá, as pessoas vão para os espaços públicos.

No *Institute of Biological Transactions*, um setor em forma de cruz contém um hospital com todos os equipamentos, mas os médicos escolhem os pacientes que desejam tratar e não possuem o compromisso de tentar curá-los. Com menos intervenções hospitalares, os pacientes têm baixa expectativa de vida mas são mais saudáveis. Tudo é festivo e as enfermeiras usam vestes transparentes. Trata-se da desfuncionalização completa do hospital. Em outro setor, os pacientes de doenças mentais performam as suas próprias decepções por meio de vestimentas de personagens históricos. Ao mesmo tempo, este setor contém o histórico de todos que vivem e já viveram na *Strip* e, por meio dessas informações, os computadores criativos podem extrapolar livremente e planejar o futuro dos prisioneiros voluntários.

⁵²⁵ Todas as citações referentes a *Exodus* foram extraídas e traduzidas a partir de: <<http://socks-studio.com/2011/03/19/exodus-or-the-voluntary-prisoners-of-architecture/>>.

No último dos setores, *The Allotments*, cada prisioneiro voluntário tem direito a um terreno para se plantar e um pequeno palácio só para si, como compensação à superexposição à vida pública nos demais setores e também para inspirar uma sensação de gratidão e contentamento. Esse setor é extremamente supervisionado, as superfícies estão sempre polidas e limpas, de maneira a suprimir o efeito do tempo. O último dos setores remete a uma temática cara não só aos situacionistas como ao Superstudio, no sentido de recorrer a um tempo no qual a história, na escala dos acontecimentos sociais, cessou completamente.

| A questão da revolução |

A chamada Arquitetura Radical, de um modo geral, não possui uma ambição revolucionária, o que ainda era perceptível até poucos anos antes, nos textos incendiários da IS. A discussão que se estabelece no interior da IS entre a seção holandesa (encabeçada por Constant) e Debord jamais passou pelo abandono da ideia de revolução. O impasse dizia respeito à divergência entre pôr em prática imediatamente a teoria situacionista – mesmo que de maneira limitada – ou esperar pela revolução para executar estas hipóteses – preservando-se assim do risco de contribuir para o desenvolvimento do próprio capitalismo.

No interior da Arquitetura Radical, por sua vez, como já se vê no manifesto da *Superarquitetura*, Superstudio e Archizoom aceitam a lógica da produção e do consumo desde o início, cabendo-lhes uma ação desmistificante dentro desse âmbito. Essa aceitação crítica já tem como efeito uma nova relação com o presente, que se vê desenlaçado de um futuro pré-determinado, antes mediado pelo pressuposto da revolução. Isso abre espaço para novas discussões dentro do pensamento utópico, como imaginar ramificações futuras do presente: umas das quais se deve evitar, outras onde se pode desejar estar, mas sem o compromisso com a sua exequibilidade.

Tafuri também ressalta que a sua atividade como intelectual, a sua crítica às ideologias “não pretende ter qualquer função ‘revolucionária’”⁵²⁶. A expressão “Cavalo de Troia”, dos Archizoom, ou a hipótese do Superstudio de “introdução de corpos estranhos no sistema”⁵²⁷ apontam para a mesma tática de minar por dentro, de opor-se sendo parte e aceitando o sistema. O discurso do Superstudio se mostra ainda assumidamente antirrevolucionário em outro texto, onde Natalini escreve: “somos os últimos refugiados das revoluções culturais”⁵²⁸.

Na versão italiana de *Destruição, metamorfose e reconstrução dos objetos*, Superstudio aponta que a maneira de intervir na cultura é agindo na imagem pública do sistema, desequilibrando-o e refinando os próprios instrumentos do campo da arquitetura. Dessa forma, pode-se melhor propor modelos alternativos correspondentes a uma nova imagem de sociedade. A referência a esse modelo seria o próprio princípio marxista “De cada qual, segundo sua capacidade; a cada qual, segundo suas necessidades”⁵²⁹.

No entanto, Superstudio é contrário ao pré-requisito da revolução para tal: “no avanço rumo a esta nova sociedade, a crítica a todos os níveis do presente estado de coisas e a tentativa de operar-lhe uma metamorfose são a única alternativa à revolução violenta”⁵³⁰. Temos, portanto, uma posição assumidamente antirrevolucionária. Se Le Corbusier contrapunha a arquitetura à revolução, Superstudio propõe a metamorfose no lugar da revolução. A referida

⁵²⁶ (TAFURI, 1985, p.10). Não estamos afirmando que Tafuri também tenha abdicado da ideia de revolução. Ele apenas reconhecia uma função mais modesta para o seu papel como crítico, que tinha por objetivo alimentar a luta de classes:

“[...] a crítica sistemática das ideologias que acompanham os fenômenos do desenvolvimento capitalista não é mais do que um capítulo de tal acção política [a luta de classes]. Não esquecendo que a crítica da ideologia tem hoje uma tarefa toda voltada para eliminar mitos impotentes e ineficazes, a que recorre, na maior parte das vezes, como a miragens que permitem a sobrevivência de ‘esperanças projectistas’ anacrônicas” (TAFURI, 1985, p.122).

⁵²⁷ Ver *Design d'invenzione e design d'evasione*, Domus, junho de 1969.

⁵²⁸ NATALINI, *Catalogo di ville* cit., s.d., apud GARGIANI, p.21.

⁵²⁹ SUPERSTUDIO. *Distruzione, metamorfose e ricostruzione degli oggetti* (1971) In: ANGELIDAKIS et alli, 2015, p.96.

⁵³⁰ Idem.

crítica em todos os níveis deveria ser dar no plano intelectual, atingindo pontos nevralgicos no campo da cultura. Sempre regido pela lei da economia de meios (mentais e materiais), deve-se evitar ações violentas. Acompanhado ao texto, uma série de imagens com as legendas “A violência sobre a natureza”, “A violência sobre as coisas”, “A violência sobre a cidade”, “A violência sobre o homem” mostram imagens como a tragédia de Hiroshima, a câmara de gás nazista, um aborto, Pompéia e outros.

Na primeira página de sua autobiografia incompleta, Ettore Sottsass relembra Chateaubriand⁵³¹, dizendo que este “sabia que a revolução era inevitavelmente necessária”, mas que ele próprio sabia não poder ser um revolucionário: “o seu DNA era inevitavelmente aristocrático”. E continua:

Estamos inevitavelmente condicionados pelo DNA de nosso tempo, e até mesmo se alguém consegue por acaso farejar, talvez imaginar um futuro, quando o futuro se torna presente, o futuro imaginado não é mais o futuro, não é sequer o presente. É o passado⁵³².

| Crítica de Tafuri à Arquitetura Radical |

Situamos este tópico propositadamente no final, a fim de evitar que Tafuri roubasse o protagonismo da discussão sobre a utopia, tema sempre associado a este autor, no campo da arquitetura. Não iremos, contudo, acompanhar todo o seu raciocínio sobre esta questão. Pretende-se apenas apresentar os principais pontos da crítica de Tafuri às proposições da Arquitetura Radical, e apontar como essas críticas estão diretamente conectadas ao problema das utopias.

Os pontos aqui levantados foram extraídos sobretudo de dois escritos do referido autor. O primeiro é *Projecto e Utopia* (1973) e o segundo é *Design and Technological Utopia*, sua contribuição para o catálogo da exposição *Italy: The*

⁵³¹ François-René de Chateaubriand (1768-1848) foi um escritor francês considerado um dos precursores do romantismo na literatura francesa.

⁵³² SOTTASS, Ettore. *Scritto di notte*. Milão: Adelphi, 2010, pp.11, 12.

New Domestic Landscape, que ocorreu no MoMA, NY, em 1972. Observe-se que o principal ensaio, que foi reelaborado e ampliado para se tornar *Projecto e Utopia*, é de 1969, e se intitula “Per uma critica dell’ideologia architettonica” (publicado na edição 1/69, jan./abril 1969) da Contropiano. As teses principais do livro, portanto, já haviam sido apresentadas antes mesmo da exposição do MoMA, bem como o impacto deste ensaio já podia ser notado em alguns escritos dos grupos da Arquitetura Radical.

Projecto e Utopia talvez seja, hoje, ainda mais enigmático do que na época de sua publicação. Isto deve-se ao fato de Tafuri construir, repetidas vezes, a sua argumentação a partir de conclusões e hipóteses de outros autores italianos operaístas. O livro deve ser entendido, como consta no próprio prefácio, considerando-se as discussões que estavam acontecendo nas páginas da Contropiano. Desprendido deste contexto, o livro, mesmo na época, teria contribuído para a alegação de Tafuri como o proclamador do “fim da arquitetura” ou defensor da “poética da renúncia”.

Uma das questões que torna a noção de utopia especialmente movente é que esta, não só para Tafuri como para outros intelectuais, se estabelece numa relação dialética com a ideologia, que é um termo igualmente complexo e multifacetado. Em linhas gerais, a noção de ideologia adotada por Tafuri é a mesma compartilhada pelos colaboradores da Contropiano, que é, por sua vez, a mesma usada por Marx e Engels em *A Ideologia Alemã* (1846): ideologia é entendida como *estrutura ou falsa consciência intelectual*⁵³³. Observemos, no entanto, que o termo *ideologia* encontra, ainda, um outro emprego completamente distinto, como se não houvesse nenhum ruído com relação à acepção original do termo:

Na revista [Contropiano], temos tentado confrontar, a partir de um ponto de vista tanto estritamente político como teórico, os problemas das tendências

⁵³³ Adotamos aqui essa afirmação de Marco BIRAGHI, 2013, p.29, porque ela vai além dos escritos de Tafuri. Mas o próprio Tafuri reitera esta mesma definição de ideologia na “Advertência à Segunda Edição Italiana”, p.12 do seu livro *Teorias e História da Architectura*.

defendidas pelo desenvolvimento capitalista em relação à estratégia e à tradição ideológica do Movimento Operário organizado⁵³⁴.

Se ideologia, para Marx, é falsa consciência intelectual, seria um tiro no próprio pé afirmar que o Movimento Operário organizado possui uma ideologia⁵³⁵. Mencionamos este outro emprego do termo *ideologia*, pelos próprios colaboradores da Contropiano, apenas para evidenciar como o que se entendia por ideologia vinha sofrendo transformações no período. O que só complexifica, como já comentamos, a discussão sobre as utopias.

Para Karl Mannheim (1893-1947), em *Ideologia e Utopia* (1929), livro que se tornou um clássico sobre os dois temas, o processo dialético do real ocorre a partir do embate entre dois pensamentos, a utopia⁵³⁶ e a ideologia⁵³⁷. Ocorre que, para Mannheim, tanto a utopia como a ideologia são ideias situacionalmente transcendentais, e o que vai distinguir uma da outra é identificar se a ideia, de algum modo, rompe com a ordem existente ou acaba por consolidá-la. O pensamento progressista, que pende para o futuro, é o pensamento utópico, ao passo que o pensamento que pende para o passado e é conservador está no plano das ideologias. Embora Tafuri considere que o mecanismo de funcionamento desenhado por Mannheim seja uma versão mistificada de como opera a utopia, ele argumenta que este mecanismo

⁵³⁴ TAFURI, Manfredo; Cacciari, Massimo; DAL CO, Francesco. *De la Vanguardia a la Metropoli*: crítica radical a la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p.10.

⁵³⁵ Lefebvre comenta sobre o paradoxo deste novo emprego da ideologia:

Para Marx, o conhecimento exclui a ideologia, pelo único fato de que a teoria histórica e dialética das ideologias põe fim a estas. E isso através de uma revolução teórica indissolúvel da revolução prática, econômica e social. As palavras “ideologia científica” ou “ideologia marxista”, correntemente empregadas há dezenas de anos, não teriam nenhum sentido para Marx (LEFEBVRE, *A Irrupção: a revolta dos jovens na sociedade industrial. Causas e efeitos*, (1968), p.80).

⁵³⁶ “Consideramos utópicas todas as ideias situacionalmente transcendentais (não apenas projeções de desejos) que, de alguma forma, possuem um efeito de transformação sobre a ordem histórico-social existente.” (MANNHEIM, 1968, p.229).

⁵³⁷ “As ideologias são as ideias situacionalmente transcendentais que jamais conseguem *de facto* a realização de seus conteúdos pretendidos. Embora se tornem com frequência motivos bem intencionados para a conduta subjetiva do indivíduo, seus significados, quando incorporados efetivamente na prática, são, na maior parte dos casos, deformados.” (Ibidem, p.218).

converge “com o clima de todo o trabalho intelectual de vanguarda dos primórdios do século XX”⁵³⁸.

O que Tafuri identifica na leitura de Mannheim é que, para este último, tanto a utopia como a crítica à ideologia são fundamentais enquanto procedimentos capazes de romper constantemente e assim conferir dinâmica ao real, liberando “o funcionamento dinâmico do sistema”⁵³⁹. No limite, o pensamento progressista possui um papel fundamental no desenvolvimento do capitalismo.

Utopia, para Mannheim, é entendida como “visão estrutural da totalidade que existe e há-de vir a existir”⁵⁴⁰. Ela implica, portanto, em dois elementos indispensáveis: as utopias vislumbram uma *totalidade* distinta daquela existente e se querem *realizáveis*. Por esta definição, não é possível tratar nem a Utopia de More, nem a maioria das imagens produzidas pela Arquitetura Radical como utopias: estas não pretendiam ver-se concretizadas⁵⁴¹.

Tafuri, por sua vez, nos apresenta uma possível definição de utopia, ao afirmar que o desenvolvimento capitalista, a partir do início dos anos 1930, teria extraído da arquitetura o seu papel de “prefigurações ideológicas”, e assim ela teria se tornado uma “forma privada de utopia”⁵⁴². Nesse caso, a própria prefiguração (ou a constituição de modelos) é uma das principais atribuições da utopia. Ocorre que, uma vez que o desenvolvimento capitalista atingiu um patamar de planejamento que está para além do alcance da própria arquitetura,

⁵³⁸ TAFURI, 1985, p.43.

⁵³⁹ Idem.

⁵⁴⁰ MANNHEIM, Karl. *Das Konservative Denken*, “Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik”, 1927, *apud* TAFURI, 1985, p.43.

⁵⁴¹ Mannheim considera a primeira mentalidade utópica como sendo aquela dos anabatistas, que ele denomina de *utopia quiliástica*, encabeçada por Thomas Müntzer (1489-1525).

⁵⁴² TAFURI, 1985, p.10.

a ideologia arquitetônica não só deixou de ser funcional para o capitalismo⁵⁴³, como esta se torna prejudicial, do ponto de vista da luta política⁵⁴⁴.

Uma das principais diferenças entre o entendimento de Mannheim e Tafuri a respeito da dialética ideologia-utopia é que, para Mannheim, tanto a utopia como a ideologia prefiguram mundos, mesmo que esta última corrobore, no final, por consolidar a ordem existente. Já para Tafuri, a prefiguração é tarefa exclusiva da utopia. A ideologia pode, no entanto, assumir “conotações utópicas”, o que significa dizer que a utopia pode estar (e normalmente é este o caso) a favor de uma ideologia⁵⁴⁵.

Existem sobretudo dois argumentos, defendidos por Tafuri, para que os arquitetos cessem de perpetuar a sua função de prefiguradores de futuros e de modelos. O primeiro, como explicaremos melhor adiante, é que esta função foi retirada do arquiteto diante do processo de desenvolvimento do próprio capitalismo⁵⁴⁶. O segundo é que, mesmo que se trate de uma imagem negativa de futuro, a dialética das vanguardas já evidenciou que a contestação será reabsorvida, em chave positiva, pelo sistema. De acordo com Nicola Licciardello, um dos colaboradores da Contropiano, “utopia, como limite extremo do pensamento ‘negativo’, torna-se um instrumento essencial de prefiguração capitalista”⁵⁴⁷. Qualquer prefiguração termina por injetar movimento à dinâmica capitalista. Tafuri verifica este processo no caso das vanguardas históricas:

A decomposição desumana do material linguístico e o antiprojectismo de Dada que poderão ser, apesar de tudo, senão sublimação do automatismo e da mercantilização dos “valores” agora difundidos a todos os níveis de existência pela avançada capitalista? De Stijl e Bauhaus – o primeiro de modo faccioso, o

⁵⁴³ Ibidem, p.12.

⁵⁴⁴ Ibidem, p.11.

⁵⁴⁵ Ibidem, p.109.

⁵⁴⁶ “Os novos temas que se propagam à cultura arquitetônica estão, paradoxalmente, aquém e além da arquitetura. [...] quando o papel de uma disciplina se extingue, transforma-se em pura utopia regressiva, e da pior espécie, qualquer tentativa de travar o curso das coisas.[...]” (TAFURI, 1985, p.10).

⁵⁴⁷ LICCIARDELLO, N. *Proletarizzazione e utopia*, Contropiano 1 (1968), p.117 *apud* BIRAGHI, 2013, p. 28.

segundo de modo eclético – introduzem a *ideologia do plano* num *design* cada vez mais profundamente ligado à cidade como estrutura produtiva: Dada demonstra por absurdo a necessidade do plano, sem a nomear⁵⁴⁸.

Para Tafuri, o movimento moderno já se inicia com a arquitetura tendo abdicado de qualquer *utopia social*, para ater-se à *utopia da forma*. É desta última que vão se ocupar a ideologia arquitetônica, artística e urbana, “como projeto de recuperação da totalidade humana numa síntese ideal, como posse da desordem através da ordem”⁵⁴⁹. Vale apenas comentar que, pela definição de Mannheim, a cisão entre duas esferas da utopia não faria sentido, pois estar-se-ia abrindo mão da *totalidade*, ponto já comentado acima.

Já nos anos 1920, o esforço de elaboração das vanguardas em constituir uma nova linguagem da comunicação visual esbarra nas restrições do próprio campo artístico. A arquitetura, por ser mais diretamente atrelada aos processos econômicos, era a única apta a “dar respostas reais às exigências colocadas pelo cubismo, pelo futurismo, pelo Dada, por De Stijl, pelo construtivismo internacional”⁵⁵⁰. A arquitetura assume para si as ambições das vanguardas históricas, que estavam muito além das possibilidades de atuação destas mesmas vanguardas e, com isso, estas últimas entram em crise.

[...] a arquitectura moderna, no seu conjunto, está em condições de elaborar, mesmo antes de os mecanismos e as teorias da Economia Política lhe fornecerem os instrumentos de actuação, um clima ideológico tendente a integrar cabalmente o design, a todos os níveis de intervenção, no seio de um projecto objetivamente virado para a reorganização da produção, da distribuição e do consumo relativos à nova cidade capitalista⁵⁵¹.

Ocorre que essa aliança de interesses entre arquitetura moderna e a *ideologia do plano* entra em colapso a partir de 1931⁵⁵² e, diante de inúmeros fenômenos em

⁵⁴⁸ TAFURI, 1985, p.64

⁵⁴⁹ Ibidem, p.38.

⁵⁵⁰ TAFURI, 1985, p.68.

⁵⁵¹ Ibidem, p.40

⁵⁵² Esta data é decorrente da crise econômica de 1929 (*Crack* da bolsa de NY), a elaboração das teorias anticíclicas e a reorganização internacional do capital, e após o lançamento do Primeiro Plano Quinquenal da Rússia soviética (TAFURI, 1985, p.40).

escala global, a *ideologia do Plano* – agora com “P” maiúsculo: refere-se ao planejamento das relações humanas e da produção dentro da lógica da mercadoria, alçados a uma nova escala – passa a atuar numa esfera maior que a da própria arquitetura. Tal fenômeno da “extração” de ideologia dá margem à transformação da arquitetura em *utopia regressiva*, isto é: as propostas apresentadas dentro do âmbito da arquitetura não mais estão à frente das demandas de desenvolvimento do capital.

A descoberta, por parte dos arquitetos, de seu “declínio como ideólogos ativos”⁵⁵³ ocorre no mesmo período do *Plan Obus*⁵⁵⁴ para Argel. Esse é um dos argumentos de Tafuri para explicar o motivo de tamanha empreitada não ter sido levada adiante. Diante da realização da ideologia do Plano, a arquitetura, que estava à frente desse processo, passa a ser “subvertida pela *realidade do plano*, uma vez que, superado o nível da utopia, este se torna mecanismo operante”⁵⁵⁵.

O Plano, individualizado pelos movimentos arquitetônicos de ponta – o termo vanguarda deixa de ser adequado – a partir da formulação do Plan Voisin de Le Corbusier (1925) e da transformação do Bauhaus (1923), contém a seguinte contradição: partindo do setor da construção de edifícios, a cultura arquitetônica descobre que os objetivos previamente fixados só poderão ser satisfeitos ligando aquele setor à reorganização da cidade. Mas isto equivale a dizer que, assim como as necessidades denunciadas pelas vanguardas históricas remetiam para o setor das formas de comunicação visual mais diretamente inserido nos processos econômicos – a arquitetura e o design – também a planificação enunciada pelas teorias arquitetônicas e urbanísticas remete para algo diferente de si: para uma reestruturação geral da produção e do consumo em geral; por outras palavras, para uma coordenação planificada da produção. Neste sentido, a arquitetura situa-se – partindo de si própria – a meio caminho entre realismo e utopia. A utopia reside na sua obstinação em esconder que a ideologia da planificação só pode realizar-se na construção predial se indicar que é fora dela que o verdadeiro Plano pode tomar forma; ou, que uma vez

⁵⁵³ Ibidem, p.120.

⁵⁵⁴ Para Tafuri, o Plan Obus era uma “hipótese realista”, embora ele fosse visto como utopia, mas ele teria se esbarado justamente nas “estruturas retrógradas que pretende estimular” (TAFURI, 1985, p.91).

⁵⁵⁵ TAFURI, 1985, p.92.

entradas no horizonte da reorganização da produção em geral, a arquitetura e a urbanística, serão objetos, e não sujeitos, do Plano⁵⁵⁶.

Diante do processo de declínio da ideologia, o design e a arquitetura passam a procurar, no interior do próprio campo, as respostas para a sua crise, no que resulta a produção de mais e mais ideologias. É recorrente, nessas circunstâncias, a proclamação da autonomia do próprio campo, valendo-se da discussão metalinguística, de onde não só não se pode esperar uma saída, como é comum uma espécie de recusa a se inserir no circuito de produção. Tafuri comenta ainda que a *imagem da cidade* teria sido justamente onde foi possível aliar comunicação visual e utopias tecnológicas⁵⁵⁷.

Utopismo arquitectónico e supertecnológico, redescoberta do jogo como condição de comparticipação do público, profecias de “sociedades estéticas”, convites à instituição de um *primado da imaginação* – tais são as propostas das novas ideologias urbanas⁵⁵⁸.

Tafuri refere-se ao slogan situacionista de Maio de 68 como sendo extremamente ambíguo: “*imagination au pouvoir* sanciona o compromisso entre contestação e conservação, entre metáfora simbólica e processos produtivos, entre evasão e *realpolitik*”⁵⁵⁹. Tafuri apenas via, em gestos e reivindicações como este, um apelo à “autodesalienação” ou à “autolibertação” através do uso privado da imaginação⁵⁶⁰. E criticava ainda como um design que se pretendia *underground* e de contestação era tão rapidamente assimilado e institucionalizado em exposições como uma “*domestic Landscape* pacificada”⁵⁶¹.

Na perspectiva de Tafuri, não restava nada à arquitetura a não ser recolher-se numa “*arquitectura pura*, exemplo de forma privada de utopia, nos melhores

⁵⁵⁶ Ibidem, p.68.

⁵⁵⁷ Ibidem, p.93.

⁵⁵⁸ Ibidem, p.94.

⁵⁵⁹ TAFURI, 1985, p.95.

⁵⁶⁰ Ibidem, p.96.

⁵⁶¹ Idem.

casos, sublime inutilidade”⁵⁶², e ter “a coragem de falar dessa silenciosa e irrealizável ‘pureza’”⁵⁶³. A Arquitetura Radical, ao contrário, optou por ironizar, ao invés de entrar num processo de luto, diante da recém imposta inutilidade do próprio campo.

Se o desenvolvimento capitalista passa a considerar como disfuncional o papel ideológico e de prefiguração da arquitetura, é preciso ser dito que o futuro também havia sido eclipsado por uma outra via: a própria teoria marxista. Somente a luta de classes pode conduzir à revolução, e o futuro (bem como um novo presente) só tornará a ser passível de ser esboçado após a revolução.

[...] tal como não pode existir uma Economia política de classe, mas uma crítica de classe à Economia política, também não é possível criar uma estética, uma arte, uma arquitetura de classe, mas apenas uma crítica de classe à estética, à arte, à arquitetura, à cidade.

[...] E entre as ilusões intelectuais a frustrar, a primeira é a que tende a antecipar, apenas com o valor da imagem, as condições de uma arquitetura ‘para uma sociedade libertada’. Os que propõem uma tal divisa evitam questionar-se sobre se, mesmo posto de parte o seu manifesto utopismo, tal objetivo é perseguível sem uma revolução linguística, metodológica e estrutural, cujo alcance está bem para além da simples vontade subjetiva ou da simples atualização de uma sintaxe⁵⁶⁴.

A restrição imaginativa, aqui exposta, é da mesma ordem da discussão em torno do *desvio* situacionista, isto é: não nos é dado ainda alcançar o *novο*, enquanto a sociedade não for capaz de se reinventar completamente. A passagem acima remete, portanto, ao conflito entre Debord e Constant, a respeito das contradições inerentes de se querer antecipar a imagem de uma sociedade do futuro.

Talvez o melhor exemplo desse veto sobre a ação imaginativa seja sentido nos escritos dos Archizoom. Na Casabella nº 350-351 (julho-agosto de 1970), os Archizoom apresentam os principais elementos teóricos que logo depois seriam

⁵⁶² Ibidem, p.10.

⁵⁶³ Idem.

⁵⁶⁴ Ibidem, p.121.

amadurecidos com a *No-Stop City*. No texto em questão, os Archizoom já se valiam das máximas operaístas de que não há uma metrópole operária, mas apenas uma crítica de classe à metrópole do capital. O empenho do grupo era conferir uma imagem ao sistema e aos novos processos de configuração urbana. Por isso, afirmam os Archizoom, o emprego da utopia pelo grupo é meramente instrumental: não se trata de uma “prefiguração de um Modelo Diverso do Sistema [...], mas Hipótese crítica sobre o Sistema mesmo”⁵⁶⁵. Trata-se praticamente de uma justificativa, acompanhada de um certo constrangimento, por trabalhar com a linguagem da utopia.

O espaço urbano é trabalhado, pelos Archizoom, como pura representação física e social da lógica do capital. Na *No-Stop City*, o que se vê é a reprodução da planta livre *ad nauseum* em inúmeros pavimentos. A *utopia da qualidade* cede lugar à *utopia da quantidade* (termos dos Archizoom): não porque o projeto moderno tenha sido banalizado, mas porque ele finalmente revelou-se no seu empenho de pura homogeneidade, culminando num espaço urbano sem arquitetura. O grupo traça um modelo visual da metrópole contemporânea como “extensão da fábrica no social”⁵⁶⁶ e identifica o modelo da cidade futura no supermercado, como “estrutura utópica homogênea” e indiferenciada⁵⁶⁷.

O supermercado prefigura uma estrutura livre da imagem, mas o sistema otimizado de informação mercadológica, dentro da qual se realiza diretamente a homogeneidade do produto, como homogeneidade de todos os dados reais: não há mais zoneamento⁵⁶⁸

O texto, extremamente prolixo e de matriz claramente operaísta, apresenta citações de Mario Tronti, Tafuri e Licciardello. O repertório utópico é usado, no caso dos Archizoom, no intuito de atribuir uma imagem crítica da própria realidade, evidenciando os seus elementos negativos por meio de uma extrapolação rumo a um futuro que não é tão distante. Nessa extrapolação, a

⁵⁶⁵ ARCHIZOOM. *Città, catena di montaggio del sociale*. Casabella 350-351, julho-agosto de 1970, p.44.

⁵⁶⁶ Ibidem, p.50.

⁵⁶⁷ Ibidem, p.51

⁵⁶⁸ Ibidem, p.51,52.

fábrica e o supermercado assumem o papel de “Modelos Urbanos Gerais”: a fábrica como modelo de estrutura produtiva, e o supermercado como modelo de estrutura de consumo. Esses dois modelos se encontram na cidade, tornada contínua e homogênea, superando a oposição entre cidade e campo.

A abstinência da função ideológica e a interdição imaginativa, somadas a uma Florença que não oferecia espaço para o jovem arquiteto atuar – sobretudo se não se tratasse dos moldes patrimonialistas e historicistas –, propiciaram um terreno fértil de onde brotaram tanto o *Monumento Contínuo* como a *No-Stop City*. Estas proposições são, portanto, uma maneira de discutir o sumiço do futuro.

O particularmente interessante é que, em proposições como esta, os Archizoom vêem-se desvelando as ideologias, evidenciando os movimentos invisíveis que regem a própria transformação da metrópole contemporânea: estar-se-ia desmistificando o discurso arquitetônico. Para Tafuri, por sua vez, a Arquitetura Radical reabastecia a ideologia arquitetônica. Mesmo que a suposta operação reideologizante destes grupos se desse em chave irônica, este também era outro ponto bastante problemático, já que a ironia estava fadada a reverter-se em chave propositiva, como reintegração do negativo. Tafuri identificava nos Archizoom e no Superstudio “uma atração irônica pelo neometafísico”⁵⁶⁹.

Qualquer tentativa de derrubar a instituição, a disciplina, deixando-se levar até às mais exacerbadas negações ou às mais paradoxais ironias – o caso de Dada e do Surrealismo – está destinada a ver-se por sua vez invertida em um contributo propositivo, em vanguarda “construtiva”, em ideologia tanto mais positiva quanto mais dramaticamente crítica e autocrítica”⁵⁷⁰.

Incomodava, ainda, o descompasso crítico entre aquilo que se produzia, enquanto objeto de design industrial – tomando o exemplo de um Enzo Mari –, e a “fraseologia revolucionária”⁵⁷¹ que acompanhava essa produção. Tafuri

⁵⁶⁹ BIRAGHI, 2013, p.45.

⁵⁷⁰ TAFURI. “Advertência à Segunda Edição Italiana” In: *Teorias e História da Architectura*, 1979, p.11.

⁵⁷¹ TAFURI, *Design and Technological Utopia*. In: AMBASZ, 1972, p.396.

também reprovava uma leitura apressada feita por estes grupos, das discussões da Contropiano.

Em *Design and Technological Utopia*, Tafuri experimenta uma outra narrativa para dar conta de explicar o fenômeno das neovanguardas italianas e o seu suposto papel retrógrado. Como já ficou claro, as ideologias arquitetônicas, até o momento, não haviam feito mais do que prefigurar as etapas sucessivas de desenvolvimento do e para o próprio capitalismo. No caso da Itália, a ideologia que fora, então, completamente removida da tarefa de pensar e propor o planejamento urbano, teria encontrado refúgio no campo do design, o que, por sua vez, só teria sido possível uma vez que este era ainda pouco subordinado aos ditames industriais de produção⁵⁷². Tafuri advogava pelo extremo oposto: a reconciliação e a adaptação, do design, às novas demandas industriais. Dessa maneira, o design poderia se despir das aspirações de ser “o novo horizonte de uma humanidade liberada de suas próprias contradições”⁵⁷³.

Tafuri identifica que o contexto que engendrou a produção tão particular do design dito radical italiano, depois da II Guerra, teria sido um surpreendente retorno às mesmas condições que conduziram a uma espécie de “autonomia” ou “revolta do objeto”⁵⁷⁴ no período do entreguerras, naquele mesmo país. Neste período, algumas propostas de designers como Franco Albini e BBPR operavam pela via da “alienação do objeto de seu contexto”⁵⁷⁵, com a consequente

⁵⁷² O modelo adotado pelo capital italiano para a reconstrução de suas cidades se afastou completamente de uma lógica industrial, que demandaria uma reorganização do sistema construtivo. Assim como a lógica da moradia foi aquela da construção com poucos recursos tecnológicos, o mesmo se deu no campo do design, que voltou-se para os valores tradicionais atrelados ao artesanato. Com isso, Tafuri estabelece uma diferença entre *design for home* (pouco industrializado) e *industrial design* (adequado às demandas industriais). O rumo mais artesanal tomado pelo design italiano acabou por ganhar mercado em outros países, embora – e talvez por isso mesmo – fosse um design destinado às elites. Tal “sucesso” deveu-se à falta de restrições de tal produção, livre das imposições que uma produção industrial demanda com relação à concepção das peças. Esse panorama explicaria, em linhas gerais, o que permitiu ao design italiano tanta experimentação formal.

⁵⁷³ TAFURI, *Design and Technological Utopia*. In: AMBASZ, 1972, p.395.

⁵⁷⁴ Ibidem, p.388.

⁵⁷⁵ Idem.

“retirada forçada do objeto de si mesmo”⁵⁷⁶, ou ainda, trazendo para o primeiro plano a dimensão alusiva dos objetos. Para Tafuri, a evocação do mágico e a alusão como instrumento independente ao próprio objeto (a sua imagem como um meio autônomo de comunicação) não passam de um empenho do design e da arquitetura em transformar em ideologia aquilo que as demandas do sistema de produção já vinham impondo.

A ideologia a que se refere Tafuri é marcada pela surpreendente persistência – desde as vanguardas históricas – de mitologias ligadas a uma nostalgia pela infância, que lhe parecia “um fato irreprimível mesmo nas pesquisas mais progressivas no design”⁵⁷⁷.

Na análise de Tafuri, a migração do interesse das neovanguardas, da arquitetura e do planejamento urbano para o microcosmo doméstico, deve-se ao fato de ser ainda possível sustentar, neste último, “a promessa (sem qualquer pretensão de credibilidade) de liberação subjetiva através da reconciliação do ‘homem’ com ‘a alma das coisas’, e com os insondáveis abismos de seus próprios impulsos reprimidos”⁵⁷⁸. Essa migração para o campo do design, que ocorreu a partir dos anos 1960, carregou consigo toda uma preocupação sobre o meio ambiente urbano, ainda que através de imagens de cenários alternativos e não de planos de intervenção na escala do planejamento urbano⁵⁷⁹.

A crítica à ressemantização e à figuração (à alusão) dos objetos aplica-se, sobretudo, aos objetos da primeira fase do Superstudio e dos Archizoom, correspondentes ao Manifesto da *Superarquitetura*. Tafuri renegava qualquer proposição no sentido de sobrecarregar ou de neutralizar um objeto e, provavelmente, se opunha também ao próprio termo utilizado por Ambasz para uma das sessões da exposição: objetos contestatórios.

⁵⁷⁶ Idem.

⁵⁷⁷ Idem.

⁵⁷⁸ Ibidem, p.394.

⁵⁷⁹ Idem.

A crítica à configuração de imagens da cidade e aos “paraísos artificiais” eram destinadas, sobretudo, aos projetos apresentados na própria exposição *Italy: The New Domestic Landscape*, onde estava exposto *Vida*, mas destina-se também a *O Planeta Como Festival*, de Sottsass.

Para quem queira fazer uma apreciação das realizações em harmonia com tais futurologias e tais apelos à autoliberação, [...] Podem tomar-se em consideração os aldeamentos nómades das comunidades *hippies* americanas (e aqui há uma fusão entre “liberdade” e tecnologia: as cabanas provisórias utilizam estruturas de Buckminster Fuller), os projectos de *environment* apresentados na XIV Trienal de Milão, o exibicionismo erótico de Sottsass júnior, os ambientes e os não-projectos elaborados para a exposição “Italy-New Domestic Landscape” [...] ⁵⁸⁰.

Uma das questões mais valorizadas por Tafuri é quando há contradição nas imagens dos projetos por ele analisados (mesmo aqueles que não foram realizados), o que indicaria uma dimensão dialética. Esse é o caso do *Plan Obus*, projeto absolutamente recheado de contradições, tensões, de dinâmica formal e funcional ⁵⁸¹. Este projeto absorve a multiplicidade da cidade, articula dialeticamente incerteza (improbabilidade) e plano, organização, condicionamento e flexibilidade. Vale aqui o princípio do arquiteto não mais como desenhador de objetos, mas como organizador.

Também ao nível da estrutura, finalmente resolvida numa unidade orgânica, o que emerge é a efectividade das contradições, a contradição do problemático e do racional, a composição “heróica” de tensões violentas. Através da estrutura da imagem, e somente através dela, o reino da necessidade funde-se com o reino da liberdade [...] ⁵⁸².

Os modelos da *No-Stop City*, *Monumento Continuo* e os referidos “paraísos artificiais”, ao contrário, são modelos estáticos. Se estas proposições também se valiam da técnica do choque, a diferença é que, no *Plan Obus*, o choque aparecia dotado de uma “organicidade dialética” ⁵⁸³.

⁵⁸⁰ TAFURI, 1985, p.95.

⁵⁸¹ Ibidem, p.88.

⁵⁸² Idem.

⁵⁸³ Idem.

No-Stop City pretendia dar forma à própria teoria operaísta sobre o desenvolvimento capitalista vigente. Mas ela não foi capaz de representar a dialética da teoria operaísta de Mario Tronti – que afirma ser a classe operária responsável por movimentar o desenvolvimento capitalista por via negativa. *Monumento Contínuo*, por sua vez, era o desenho único e derradeiro da ocupação humana sobre a Terra: era pura exterioridade, arquitetura sem cidade. Ambos os modelos eram igualmente estáticos.

Talvez naquele momento, modelos estáticos pudessem ser mais críticos do que os modelos dinâmicos, por representarem melhor a sensação de inércia, e mesmo a própria ineficácia de agir através de modelos propositivos. Nesse sentido, os dois principais projetos da Arquitetura Radical encontram algo da crítica de Debord presente em *A Sociedade do Espetáculo*. O espetáculo absorve para si todas as contradições: ele é pura dialética. Mas a realidade, por outro lado, sofre os efeitos da completa ausência de dinâmica social⁵⁸⁴.

É importante destacar ainda um outro aspecto encontrado nos dois textos aqui tratados. A análise de Tafuri ao *Plan Obus* (ver capítulo 1), em *Projecto e Utopia*, adianta uma série de temas que só seriam devidamente explorados com as megaestruturas, a partir do final dos anos 1950. Da mesma forma, em *Design and Technological Utopia*, Tafuri denomina uma certa produção de design do entreguerras de “radical” (o próprio autor usando entre aspas), quando este termo só viria a ser cunhado, especificamente, para tratar das neovanguardas italianas (ver capítulo 2). Este, por assim dizer, adiantamento de questões pertencentes a determinado período histórico para momentos anteriores tem o objetivo claro de minar qualquer originalidade das neovanguardas, identificando todos os seus aspectos constitutivos já nas vanguardas. É como se as

⁵⁸⁴ Na tese 177, Debord comenta que, nas “cidades novas” do pseudocampesinato tecnológico, o tempo histórico cessou de correr, o que equivale a afirmar, ainda segundo Debord: “Aqui, nunca acontecerá nada, e *nada nunca aconteceu*”. E prossegue: “Já que a história que é preciso liberar nas cidades ainda não foi liberada, as forças da *ausência histórica* começam a compor sua própria paisagem exclusiva” (DEBORD, 1997, p.117, Tese 177).

proposições das neovanguardas não passassem de um *remake* dos temas caros às vanguardas históricas, onde já se sabe como ocorrerá o seu processo de assimilação pelo capital⁵⁸⁵.

Para Tafuri, a insistência pela via da utopia assumia necessariamente um aspecto retrógrado. Se já havia um traço nostálgico nas vanguardas históricas, o caso das neovanguardas arquitetônicas seria especialmente grave por tratar-se de uma nostalgia⁵⁸⁶ em duas esferas: o retorno a um passado idealizado (incluindo a infância) e o retorno às utopias como recusa à subtração do papel de vanguarda da própria arquitetura. Parece haver, ao menos, uma novidade nas neovanguardas, que é o resgate nostálgico do futuro.

A crise, portanto, está para muito além da arquitetura. O principal ponto de incômodo do crítico marxista diante das práticas da Arquitetura Radical parece ser que os seus membros apenas encenam o discurso utópico, sem nele acreditar. A proliferação de utopias advém de um descompromisso, portanto, com a ideia de revolução. Basta notar como Tafuri aponta para o aspecto catártico dessas utopias, bem como o que ele denominou de apelo à autodesalienação e autolibertação: ideias estas que prescindem da revolução. A produção das neovanguardas italianas refere-se à revolução, mas esta também é tratada na esfera do mito, da fábula. Tafuri usa, em sua crítica, a imagem de um “‘teatro de utopia’, no qual ‘peças de antecipação’ são performadas com desapego consciente”⁵⁸⁷.

⁵⁸⁵ A crítica das vanguardas foi revelada: “a confusão e a ambiguidade que preconiza para a arte – assumindo instrumentalmente todas as conclusões das análises semânticas – mais não são que as metáforas sublimadas da crise e da ambiguidade que informam as estruturas da cidade actual” (TAFURI, 1985, p.95).

⁵⁸⁶ “[...] Expulsa do desenvolvimento, a ideologia volta-se contra o próprio desenvolvimento: isto é, tenta, sob a forma da contestação, a sua recuperação derradeira. Não podendo já colocar-se como utopia, a ideologia cai em contemplação nostálgica dos seus papeis superados, ou em autocontestação [...]” (TAFURI, 1985, p.111).

⁵⁸⁷ TAFURI, *Design and Technological Utopia*. In: AMBASZ, 1972, p.394.

Num período de tempo relativamente curto, dentre as proposições aqui discutidas – desde o *Monumento Contínuo* (1969) até *Exodus* (1972) – vemos o quão cambiante era aquilo que se pretendia positivo e negativo. Em alguns desses casos, sequer faz sentido determinar qual é o sinal predominante. *Exodus* é particularmente exemplar porque a sua proposta é, efetivamente, jogar com estes sinais (- e/ou +). A dialética das vanguardas a que se refere Tafuri opera, portanto, no interior destas proposições, mesmo que isso se dê no contexto de um teatro de utopias.

É revelador o fato do capítulo mais importante de *Projecto e Utopia* (“A crise da utopia: Le Corbusier em Argel”) ter início com “a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna”⁵⁸⁸ – O *Plan Obus* – e terminar com Mies van der Rohe. Começa com o exímio exemplar da “organicidade dialética” e termina com o *Seagram Building* (Mies van der Rohe, Philip Johnson, 1958), o exemplar, “na sua assematicidade, [de] objetos capazes de *existir através da própria morte*, só assim se salvando de um naufrágio certo”⁵⁸⁹.

Diante da perda da organicidade da cidade e da incapacidade da arquitetura – representada pelo *Plan Obus* – de constituir um sistema urbano coeso por meio de uma “reorganização unitária e orgânica” do ambiente construído, só caberia à arquitetura aceitar retirar-se, modestamente, do papel de planejadora.

A mensagem de Tafuri à Arquitetura Radical é que a sua afetação teria muito a aprender com Mies van der Rohe: “o ‘silêncio’ de Mies parece não ter hoje actualidade perante as neovanguardas”⁵⁹⁰. Tafuri trata o *Seagram Building* como uma das referências de objeto assemântico, que refletem a redução “da experiência metropolitana ao ‘mortal silêncio do signo’”⁵⁹¹. O principal ponto que tornaria o objeto arquitetônico uma forma muda – Tafuri fala em “mutismo

⁵⁸⁸ TAFURI, 1985, p.87.

⁵⁸⁹ Ibidem, p.98.

⁵⁹⁰ Ibidem, p.100.

⁵⁹¹ Ibidem, p.98.

voluntário da forma”⁵⁹² – não seria tanto o vazio formal do próprio objeto, mas o que este significa no contexto da metrópole contemporânea⁵⁹³.

Tafuri deixou (ou preferiu deixar) passar, no entanto, a relação do Superstudio com a Land Art, dado que não escapou a Kenneth Frampton, ao associar o *Monumento Contínuo* com o gesto silenciador, proposto por Christo, de empacotar os monumentos. Nesses termos, o *Monumento Contínuo* pode ser entendido como o monumento supremo em homenagem ao *signo mudo*⁵⁹⁴. Um signo mudo que percorre o mundo pode soar tão absurdo quanto a afirmação de Tafuri de que as torres gêmeas do World Trade Center (Minoru Yamasaki Associates, Emery Roth & Sons, 1971) seriam, também elas, formas mudas. Ora: se não havia dúvidas quanto à sua condição de ícone (inclusive financeiro) de Nova York, esta foi comprovada ao ter sido um dos alvos eleitos nos atentados de 11 de setembro de 2001. [#87-89]

⁵⁹² Idem.

⁵⁹³ Aqui, Tafuri refere-se ao Penn Center de Filadélfia, à torre de Kevin Roche em New Haven e ao World Trade Center de Minoru Yamasaki e Roth, em Manhattan (TAFURI, 1985, p.98).

⁵⁹⁴ “[...] Superstudio, liderado por Adolfo Natalini, começou em 1966 a produzir um conjunto de obras-
de-arte ou menos divididas entre a representação da forma de um Monumento Contínuo, como um signo
urbano mudo, e a produção de uma série de vinhetas que ilustravam um mundo do qual os bens de
consumo haviam sido eliminados” (FRAMPTON, 1991, p.350). Na passagem logo acima àquela aqui
citada, Frampton estabelece como referência, para Superstudio, a teoria do urbanismo unitário
situacionista, afirmação esta que pode ser feita, a nosso ver, de maneira associativa, mas não como
influência direta.

| Considerações finais |

O último estágio da técnica permite o contato permanente do indivíduo com a realidade cósmica, suprimindo todos os inconvenientes desse contato⁵⁹⁵

O Projeto, já tendo sido perfeito e racional, avança para sintetizar diferentes realidade em síncrese e enfim se transforma, não saindo de si, mas escapando para dentro de si, em sua essência final de filosofia natural. Assim o Projeto coincide cada vez mais com a existência: não mais uma existência sob a proteção dos objetos projetados, mas a existência como projeto. Acabaram os tempos em que os utensílios geravam ideias e as ideias geravam utensílios: agora as ideias são utensílios. É com essas novas ferramentas que a vida se transforma livremente numa consciência cósmica⁵⁹⁶.

Para os situacionistas, parecia não haver outra atitude progressista possível senão apostar na fuga no tempo, na reinvenção permanente da vida, nos cenários moventes, em “superar sempre mais a mudança”⁵⁹⁷. E toda essa investida numa vida absolutamente outra só poderia acontecer mediante uma revolução coletiva, condição indispensável para reunir as novas atitudes experimentais, por ora fragmentadas e dispersas. O conflito entre desejo individual e coletivo deveria encontrar uma nova síntese que só seria possível após o completo desmonte do mundo regido pelo espetáculo.

Não se contentar com esta separação dos eventos como eventos históricos e eventos da história individual (com, no máximo, a influência dos primeiros sobre alguns dos últimos).

Visar a fazer os eventos inseparavelmente pessoais e históricos.

Então: levar os acontecimentos da nossa vida pessoal a uma dimensão histórica (por exemplo: [...] dentro da aventura de ultrapassar a pré-história da v.c. [vida

⁵⁹⁵ Ivain, Gilles. *Formulário para um novo urbanismo* (1953). In: JACQUES, 2003, p.68.

⁵⁹⁶ *Vida* (1971).

⁵⁹⁷ DEBORD. *Relatório...* In: JACQUES, 2003, p.58.

cotidiana]) e se apropriar individualmente dos eventos históricos (como história da revolução, que é também aquela [...] da v. c.”⁵⁹⁸

Constant defendia enfaticamente a execução imediata do urbanismo unitário (ainda não de *New Babylon*). Essa defesa pela ação prática encontrou um movimento contrário no interior da IS. Em *Crítica ao urbanismo* (IS nº 6, agosto 1961), declarava-se ser infrutífero questionar a viabilidade do UU uma vez que, nos termos que foram propostos ao urbanismo enquanto doutrina, este tampouco mostrou-se apto a ser cumprido: “Ninguém faz ‘urbanismo’, no sentido da construção do meio reivindicada por essa doutrina”⁵⁹⁹.

O idealismo moderno, que teria evidenciado o seu conteúdo conservador e homogeneizante, fora substituído por um idealismo revolucionário, da parte da IS. Aquele urbanismo que se pretendia moderno era moralista, “idealista e retrógrado”. Para os situacionistas, por sua vez, “o único fim da arquitetura é servir às paixões dos homens”⁶⁰⁰.

Ante a ameaça de incoerência ou de assumir um papel apologético ao estado vigente de coisas, os situacionistas preferiram se manter utópicos, no sentido por eles apresentado na defesa a Gilles Ivain: “cremos no valor revolucionário dessas reivindicações por enquanto utópicas”⁶⁰¹. A condição de um projeto, por ora, utópico, também foi atribuída por Constant à sua *New Babylon*: “Já neste estágio Utópico, uma colaboração coletiva dos mais variados interesses é uma condição inescapável”⁶⁰².

⁵⁹⁸ DEBORD. “théorie/politique, utopie sit ?”, CV, 68, 6 (uma pequena folha quadriculada arrancada de um caderno, com anotações em apenas um dos lados). “Thèses de Hambourg et documents annexes”. (15 folhas. NAF 28603, II, CV,68). Fonds Guy Debord, Bibliothèque nationale de France, Paris. As Thèses de Hambourg datam de 1961.

⁵⁹⁹ Ao invés do urbanismo enquanto disciplina, tudo que existe é “um conjunto de técnicas de integração das pessoas” conduzidas inocentemente por urbanistas “imbecis ou deliberadamente por policiais” (IS. *Crítica ao urbanismo*. IS #6, agosto 1961. In: JACQUES, 2003, p.137);

⁶⁰⁰ IL. *Intervention Lettriste*. Potlatch #23, 13 de outubro de 1955. In: POTLATCH, 1996, p. 196.

⁶⁰¹ CONSTANT. *A Propósito de Nossos Meios de Ação e Perspectivas*. IS #2, dezembro de 1958. In: JACQUES, 2003, p.93.

⁶⁰² CONSTANT. *New Babylon* (1960). In: CONRADS, 1971, p.178.

O idealismo não foi abandonado pela IS. Mas digno de nota é o fato de, nos seus primeiros anos, haver uma relação dialética que articulava a concepção de cidades experimentais situacionistas com as práticas e investigações nas cidades existentes. O único interesse de compreender a realidade é modificá-la. A negação radical do presente convivia com o seu oposto, o reapaixonamento da vida.

Um traço bastante comum às utopias é forjar e serem pensadas (simultaneamente) para um sujeito ideal. É possível sintetizar o indivíduo moderno na figura do Modulor de Le Corbusier. O marxismo pós-industrial da IS, por sua vez, conclama um sujeito revolucionário, digamos, pós-proletário: um *Homo ludens* reinventado (já não mais aquele de Huizinga). *New Babylon* representava o intuito de Constant de criar “o ambiente que se supõe que vive o *Homo ludens*”⁶⁰³. Era preciso pensar as novas demandas de uma sociedade não mais pautada pelos imperativos da utilidade, diante da evidente inaptidão das cidades atuais para atenderem às “necessidades totalmente distintas da raça criativa do *Homo ludens*”⁶⁰⁴.

Vejamos o caso do Superstudio. O *Monumento Contínuo* não prioriza os seus habitantes: o grande protagonista é o cubo, a partícula mínima constituinte dos monumentos e da geometria. Os protagonistas da *Doze Cidades Ideais*, por sua vez, são as próprias cidades, e os seus habitantes são completamente assujeitados às suas normas e conformações espaciais. Em *Vida*, os indivíduos finalmente entram no foco da discussão e aparecem livres, porque o processo redutivo pelo qual passou tanto a arquitetura como a vida limaram todo e qualquer condicionamento. Liberdade, portanto, é subentendida como ausência de qualquer tipo de opressão: dos objetos (o que inclui a arquitetura), das cidades e do trabalho. Superstudio resolve os entraves à liberdade na esfera do mito, isto é: quando o projeto se confunde com a existência.

⁶⁰³ Architectural Design, junho de 1964, p.304 *apud* BANHAM, 2001, p.83.

⁶⁰⁴ *Idem*.

A teoria situacionista, por sua vez, ambiciona justamente valer-se das propriedades do cenário (urbano e mesmo doméstico) de condicionar o comportamento humano em nome de um modo de vida lúdico. Os únicos hábitos que deveriam se cristalizar são a afeição pelo efêmero e o gosto pelo jogo situacionista. A liberdade pode ser entendida como a capacidade desimpedida de criação, de redesenhar o próprio meio e a própria vida. A almejada abundância passional reflete-se num cenário rico de estímulos em todos os sentidos.

A representação do urbanismo unitário, por Constant, assume a forma de um intrincado labirinto movente em escala mundial. Mas aquilo que parecia ser plenamente desejável ganha implicações autoritárias, nas descrições de Constant sobre *New Babylon*: a mais completa impermanência, em todas as esferas, resulta na impossibilidade de se reencontrar pessoas e lugares que se gostaria de rever, por dois motivos (parafraseando Heráclito): porque nem nós nem os lugares serão os mesmos. Tem-se, em suma, a *demonstratio quia absurdum* da busca pelo único.

A forma e a atmosfera dos setores mudam em função da atividade que neles se desenvolve. Ninguém poderá mais retornar a um lugar que havia visitado anteriormente, ninguém tornará a encontrar uma imagem que já existe em sua memória, em suma, ninguém mais sucumbirá aos hábitos⁶⁰⁵.

Talvez a maior contradição de *New Babylon* seja tratar-se de um projeto de um único homem para toda a sociedade. O urbanismo unitário, enquanto utopia *iconoclasta*, possui esse potencial revolucionário, mas a sua formalização se mostra necessariamente problemática.

Assim como *New Babylon*, o *Monumento Continuo* percorre as mais distintas áreas do globo, sobrevoando os lugares mais diversos. Uma está no início das megaestruturas, e a outra coroa o seu desfecho. Uma é uma utopia confessa, inconsciente do seu caráter distópico. A outra, distopia travestida de desejo de

⁶⁰⁵ LAMBERT, Jean Clarence. *New Babylon - Constant. Art et Utopie*. Paris: Cercle d'art, 1997, pp. 49–99 *apud* CARERI, 2001.

ver-se realizada. Uma é pensada para um nomadismo pós-revolucionário. A outra era puro desejo de forma e ordem. Nenhuma das duas desce ao nível do chão.

Os projetos megaestruturalistas não encontraram um lugar na superfície terrestre, e talvez por isso mesmo a menosprezassem, preferindo correr por cima e ao largo da vida cotidiana. Se isso é evidente em *New Babylon*, também o é nas proposições de Friedman e dos metabolistas, que preferiam assentar a expansão das cidades japonesas sobre o mar. O *storyboard* do *Monumento Contínuo* o retrata passando por cima da cidade de Graz, mas “deixando a cidade velha inalterada”. Mas não eram apenas os megaestruturalistas que estavam escapando das cidades: os trabalhos da Land Art, da mesma forma, iam em busca de desertos e paisagens extremas, como a Antártida.

Constant contribuiu para tornar o nomadismo a condição natural de um sujeito finalmente livre das amarradas do capitalismo, tema este retrabalhado pelas neovanguardas italianas. Mas o nomadismo não se tornou sinônimo apenas de uma sociedade pós-capitalista. Ampliamos, aqui, a crítica de Lefebvre para afirmar que o nomadismo aventado não apenas por Friedman, mas pelo Archigram e pelos metabolistas não se opunham, e por isso compactuavam, com as demandas do próprio sistema por uma crescente mobilidade dos cidadãos. O resultado da implementação destes projetos seria, como afirmou Debord, a dissolução da “autonomia e [d]a qualidade dos lugares”⁶⁰⁶.

Um problema muito caro a vários autores aqui discutidos é a perda da *organicidade* da forma urbana. O caso de Tafuri é o mais emblemático, além dele ser o recordista em termos relacionados ao assunto: “unidade orgânica”⁶⁰⁷,

⁶⁰⁶ DEBORD, 1997, p.111, (Tese 165).

⁶⁰⁷ TAFURI, 1985, p.88.

“organicidade dialética”⁶⁰⁸, “recuperação da totalidade humana numa síntese ideal”⁶⁰⁹ são alguns exemplos.

No caso da IS, é evidente a preocupação com as ideias de *totalidade* e *síntese*, como oposição à fragmentação ideológica e mesmo às práticas experimentais atuais, meramente pontuais e pouco eficazes. Não à toa, o instrumento do *desvio* que, já sabemos, é limitado, opera nesse estágio da decomposição cultural.

A primeira definição de megaestrutura, aquela oferecida por Fumihiko Maki, remete à busca por uma forma orgânica: uma megaestrutura é a própria *colina* sobre a qual se assenta uma cidade tradicional italiana. Uma megaestrutura se pretende, portanto, um suporte rígido e imutável para que aflore uma ocupação orgânica, viva, cambiante e sempre coesa.

Superstudio descreve o seu *Monumento Contínuo* como sendo orientado por um desenho único. E *Vida* é “a última chance para a arquitetura atuar como ‘planejadora’”. Superstudio resgata, em chave irônica, o poderio perdido da arquitetura já nos anos 1930 (se seguirmos a tese de Tafuri). Não se trata de restituir plenos poderes à arquitetura, mas de *simular* a experiência proporcionada pela utopia uma última vez, inclusive no que diz respeito à sua capacidade de prefigurar uma totalidade. Por isso, *desviamos* aqui a leitura de Jameson com relação a *Star Wars*, e a readequamos para Superstudio. O *Monumento Contínuo*:

não reinventa uma imagem de futuro na sua totalidade; ao contrário, ao reinventar a sensação e a forma de objetos arquitetônicos característicos de um período anterior (as megaestruturas como último suporte para a utopia moderna), ele procura reacender um sentido de futuro associado àqueles objetos⁶¹⁰.

Trata-se de reproduzir a experiência de uma totalidade perdida. Superstudio aponta para a nostalgia do passado recente, que era quando ainda se podia

⁶⁰⁸ Idem.

⁶⁰⁹ Ibidem, p.38.

⁶¹⁰ Ver citação original no capítulo 2.

conceber futuros. Mas o trunfo do Superstudio é reverter a nostalgia em instrumento crítico, embaralhado as oposições binárias entre românticos antigos e românticos revolucionários, nostálgicos e progressistas.

O elemento chave onde a crítica situacionista ao espetáculo encontra a crítica à arte é a representação. A arte e a estética burguesas são marcadas pelo monopólio das sensações pelo artista, pela “mediação artística”⁶¹¹. Isto é: o artista deposita uma experiência na obra de arte, e esta a transmite ao fruidor. A resposta situacionista à arte corrente é a “participação imediata [sem mediação] numa abundância passional da vida”. A situação construída significaria a “comunicação real direta”⁶¹², ou seja, a mais completa ausência da representação. Muito da crítica situacionista ao espetáculo deve-se, justamente, à unilateralidade dos meios de comunicação de massa e à fragmentação que estes meios provocavam (atinge-se as massas, mas estas são atomizadas, graças aos aparelhos de TV, ao carro e à cultura individualista e competitiva capitalista).

Na discussão do Superstudio, por sua vez, a imagem do objeto é um dos principais atributos que o designer deve manipular. Em outros casos, só o que há nas proposições do grupo é a imagem. O suporte físico, a materialidade da arquitetura, pareciam ser mais condescendentes com o estado vigente de coisas do que a imagem – Superstudio fala em “meio deformador”⁶¹³. Vale notar que a menção que Superstudio faz a Debord (ver capítulo 3) é voltada para discutir principalmente o novo *status* da mercadoria, e menos a questão da imagem. A imagem poderia ser um instrumento crítico, sobretudo porque os principais materiais de trabalho do grupo foram o discurso e os fundamentos da arquitetura, e não tanto a arquitetura propriamente dita. E Superstudio havia

⁶¹¹ DEBORD. *Teses sobre a revolução cultural*, IS #1, junho de 1958. In: JACQUES, 2003, p.72.

⁶¹² Ibidem, p.73.

⁶¹³ NATALINI, Adolfo. *Inventory, Catalogue, Systems of Flux... a Statement* (1971). In: LANG, MENKING, 2003, p.164.

encontrado um veículo, nas revistas especializadas e nas exposições, para a circulação de suas ideias.

Podemos pensar, ainda, as fotomontagens do Superstudio a partir da chave do *desvio*. Com a diferença que, se Jorn se valia de quadros antigos e de menor valor como suporte para as suas modificações, Superstudio manipulava as páginas das revistas de sua própria época.

A multiplicação da dimensão narrativa, nos anos 1960, coincide com a crise das ideologias, como eram entendidas até o momento. Tafuri interpreta esse fato como multiplicação das utopias regressivas, mas talvez elas estejam questionando uma série de monopólios sobre o futuro, e dentre eles, o que a teoria marxista acabara desempenhando.

No caso da IS, a constatação da impossibilidade de se propor novas formas, no mundo corrente da decomposição, os impele a pensar um utopismo hostil à própria ideia de imagem e de modelo. A tese levantada por Russell Jacoby – a distinção entre utopismo *iconoclasta* e utopismo *projetista* (ver capítulo 1) – nos ajuda, sobretudo, a entender um dos principais pontos de discordância no interior da IS. A distinção de Jacoby, contudo, não nos permite avançar quando a testamos diante das utopias da Arquitetura Radical. Em primeiro lugar porque, no campo da arquitetura, praticamente todas as utopias são projetistas. E em segundo lugar, porque existem diversos graus de detalhamento em que se pode pensar um projeto (do estudo preliminar ao projeto executivo), e o mesmo parece valer para as utopias.

Jacoby arrisca que o utopismo entendido enquanto visão cristalina de um futuro desejável pode ter se esgotado, pela possibilidade de apresentar, em seu desejo de descrição pormenorizado, também os riscos associados ao autoritarismo e à violência. Essa aposta, no entanto, parece se esquivar do ponto mais preciso da questão. As fotomontagens do Superstudio possuíam uma alta definição de detalhes, mas eram taxadas de escapistas, e não de serem apologéticas à

violência e ao autoritarismo. E o mais ambíguo dos projetos do Superstudio, o *Monumento Contínuo*, é justamente aquele aonde o interior não é descrito. Aquilo que faz tantos autores recusarem as utopias é a sua capacidade de mobilizar a sociedade em nome de sua realização, ponto central para Mannheim. Este não parece ser o objetivo de nenhuma utopia da Arquitetura Radical. Mas Jacoby acerta quando notamos o quanto que o utopismo projetista se mostra eficaz em simular ambiências sombrias e totalitárias, quando orientado para se conceber distopias. Este é o caso de *Exodus* e das *Doze Cidades Ideais*.

O problema que se coloca ao se pensar a teoria situacionista diz respeito a enfrentar, mais uma vez, a questão do que se pode entender por utopia, hoje. Onde reside a possibilidade de contestação radical, da experimentação para além do possível. Para adicionar ainda outro complexificador, é preciso lembrar a rara e improvável combinação entre progressismo, um traço romântico-revolucionário, a relação umbilical entre política e desejo, o aumento do domínio do homem sobre si próprio e sobre o ambiente – em tempos em que o meio-ambiente encontra-se mais arredio ao controle humano do que nunca.

Não se pretende afirmar, com isso, que a teoria situacionista seja impossível de ser atualizada ou que não nos forneça insumos para pensar o presente. Afinal, os instrumentos da deriva e do desvio nos fornecem insumos para a apropriação de fragmentos dessa e de tantas outras teorias. Mas estes instrumentos precisam vir conectados a uma leitura global do presente e a um propósito. E este propósito não pode ser menos que revolucionário, da ordem das paixões, do desejo, do utópico. Todos estes, termos que precisam ser repensados, à luz dos dias de hoje.

Por último, a crítica situacionista se pauta sobretudo na ideia de que existem tantos outros desejos por vir, e tratava de falsos desejos, desejos induzidos. As imagens-objeto do mundo do espetáculo estão a todo o tempo atrelando objetos a modos de vida, alargando o campo dos desejos e das necessidades. A

situação construída é o seu antídoto, é a busca pela realização dos desejos verdadeiros. Difícil sair deste impasse, quando aquilo que se pode desejar está em aberto.

A médio e longo prazo, qualquer produção ou discurso acaba sendo neutralizado, reapropriado e absorvido pelas propriedades elásticas da mercadoria e do espetáculo. Superstudio desejava que, quando isso acontecesse com os seus produtos/modelos/imagens, que o sistema fosse, ao menos, envolto em uma feroz autocrítica⁶¹⁴. Se hoje, constata-se que os efeitos e apropriações daquela produção perderam seu grau subversivo, o importante é que, num prazo curto e próximo àquelas ações, houve alguma ruptura na discussão arquitetônica.

Ainda com relação ao Superstudio, é preciso que se mencione a tênue articulação entre texto e imagem nas suas proposições. Algo semelhante a um filme de Fellini: a imagem e a dublagem andam juntas, mas não são irremediavelmente conectadas⁶¹⁵. O que se vê hoje, portanto, é que a retomada da chamada Arquitetura Radical diz respeito sobretudo a um resgate estilístico ou estético, mas desprovido da crítica que acompanhava esta produção. Essa retomada parece não levar em conta que o emprego ambíguo e irônico da imagem, não só pelo Superstudio como por outros membros da Arquitetura Radical, foi rapidamente deixado de lado. Os motivos para o abandono dessas estratégias também deveriam ser rediscutidos.

⁶¹⁴ NATALINI, Adolfo. *Inventory, Catalogue, Sysmses of flux... a Statement*. In: LANG, MENKIN, 2003, p.166.

⁶¹⁵ Fellini preferia que os atores contassem, ao invés de recitar o texto, e os diálogos eram introduzidos depois da filmagem: "O ator atua melhor assim, sem a preocupação de lembrar o texto" (L'Arc, no 45, 1971, p.66 *apud* Tuttofellini, catálogo da exposição no IMS-RJ, 2012 p.90). Como resultado, ganha-se em expressão mas percebe-se que texto e atuação não são indivisíveis.

| Bibliografia |

Relacionada à Internacional Situacionista:

BERRÉBY, Gérard (org.) **Textes et documents situationnistes 1957-1960**. Paris: Editions Allia, 2004.

CARERI, Francesco. **Una città nomade**. Disponível em <<http://artiviciche.blogspot.it/p/constant.html>> (versão online do livro: Constant: New Babylon, una Città Nomade. Torino: Testo & Immagine, 2001).

DEBORD, Guy. **Correspondence. The foundation of the Situationist International (June 1957 – August 1960)**. Introdução de Mckenzie Wark. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

_____. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GROSSMAN, Vanessa. **A Arquitetura e o Urbanismo Revisitados pela Internacional Situacionista**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006.

IS. **Internationale Situationniste**. Paris: Arthème Fayard, 1997.

JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAPPE, Anselm. **As Aventuras da Mercadoria: para uma crítica do valor**. Trad. de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2006 (1ª edição de 2003).

_____. **Guy Debord**. Trad. De Iraci Poleti. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

_____. **Uma Conspiração Permanente Contra o Mundo: reflexões sobre Guy Debord e os situacionistas**. Tradução de Jorge Lima Alves. Lisboa: Antígona, 2014.

JORN, Asger. **Pour la Forme: ébauche d'une méthodologie des arts** (1958) Paris: Éditions Allia, 2001.

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.

PERNIOLA, Mario. **Os situacionistas: O movimento que profetizou a "sociedade do espetáculo"**. São Paulo, Annablume, 2009.

IL **Potlatch (1954-1957)**. Paris: Gallimard, 1996.

WARK, McKenzie. **Introduction: The Secretary**, pp.5-27 In: DEBORD, Guy. **Correspondence. The foundation of the Situationist International (June 1957-August 1960)**. Introdução de Mckenzie Wark. Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

WIGLEY, Mark. **Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire**. Rotterdam: Witte de With, center for contemporary art / 010 Publishers, 1998.

_____. **Another City for Another Life: Constant's New Babylon** New York: The Drawing Center, 1999 (catálogo de exposição).

WIGLEY, Mark; ZEGHER, Catherine (eds.). **The Activist Drawing, Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond**. Nova York: The Drawing Center, MIT Press, 2001.

Relacionada ao Superstudio:

AMBASZ, Emilio. **Italy, the new domestic landscape: achievements and problems of Italian design**. New York: Museum of Modern Art, 1972 (catálogo da exposição).

ANGELIDAKIS, Andreas; PIZZIGONI, Vittorio; SCELSI, Valter. **Super Superstudio** Milão: SilvanaEditoriale, 2015. Catálogo de mostra realizada no PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea.

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, 2008.

BRANZI, Andrea. **No-Stop City: Archizoom Associati**. Orléans: Editions HYX, 2006.

BRANZI, Andrea. **Una Generazione Esagerata: dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione**. Milão: Baldini & Castoldi, 2014.

BYVANCK, Valentijn (Ed.) **Superstudio: the Middelburg lectures**. Amsterdam: De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2004.

FRAC CENTRE. **Ugo La Pietra: Habiter la ville** (Collection FRAC Centre). Orléans: Éditions HYX, 2009.

GARGIANI, Roberto. **Archizoom Associati 1966-1974: dall'onda pop ala superficie neutra**. Milão: Electa, 2007.

GARGIANI, Roberto; LAMPARIELLO, Beatrice. **Superstudio**. Roma, Bari: Laterza, 2010.

LANG, Peter; MENKING, William. **Superstudio: Life without objects**. Milan: Skyra, 2003.

MASTRIGLI, Gabriele. **La Vita Segreta del Monumento Continuo**. Conversazioni con Gabrierle Mastrigli. Macerata: Quodlibet, 2015.

SOTTASS, Ettore. **Ettore Sottsass: Scritti 1946-2001** (2002). Organizado por Barbara Radice e Milco Carboni. Vicenza: Neri Pozza Editore.

_____. **Scritto di notte**. Milão: Adelphi, 2010.

Bibliografia geral:

BANHAM, Reyner. (1976). **Megaestructuras: futuro urbano del passado reciente**. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Trad. de Frederico Bonaldo. São Paulo: Ed. Gustavo Gili, 2013.

CHOAY, Françoise. **Urbanismo: Utopias e Realidades, uma antologia**. Trad. de Dafne Nascimento Rodrigues. São Paulo: Perspectiva, 2005, 6ª edição.

COLQUHOUN, Alan. **La arquitectura moderna: una historia desapasionada**. (2002). Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

CONRADS, Ulrich (ed.). **Programs and manifestoes on 20th-century architecture**. Massachusetts (Cambridge) The MIT Press, 1971.

ENGELS, Friedrich (1892). **Do Socialismo Utópico ao Socialismo Científico**. São Paulo: Editora Sundermann, 2008 (série Coleção 10, 10).

_____. (1887). **Para uma Questão da Habitação**. In: “Karl Marx e Friedrich Engels: obras escolhidas”, vol. 2. São Paulo: Editora Alfa Ômega.

ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **O Manifesto Comunista**. Trad. de Maria Lucia Como. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2004.

HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: Utopia, subversão, guerrilha na anti-arte do século XX**. Trad. de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad do Brasil, 2005.

HUGHES, Jonathan; SADLER, Simon (orgs.). **Non-Plan: Essays on freedom participation and change in modern architecture and urbanism**. London, New York: Routhledge, 2000.

HUIZINGA, Johan. (1938). **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2010, 6ª edição.

HUXLEY, Aldous. (1932). **Admirável Mundo Novo**. São Paulo: Globo, 2011.

JACOBY, Russel. **Imagem Imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. **O Fim da Utopia**, 1999. Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2001.

JAMESON, Fredric. (2004). **A política da Utopia**. In: SADER, Emir (org.). "Contragolpes: seleção de artigos da New Left Review". São Paulo: Boitempo, 2006.

_____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do modernismo tardio**. Trad. de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**. London, New York: Verso, 2005.

KOOLHAAS, Rem; OBRIST, Hans Ulrich. **Project Japan: metabolismo talks**. Köln (Alemanha): Taschen, 2011.

LEFEBVRE, Henri. **A Cidade do Capital**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

_____. "A Internacional Situacionista", entrevista a Kristin Ross, em 1983 In: Maio de 68. Organização de Sergio Kohn e Heyk Pimenta. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.60 (Encontros).

_____. **A Revolução Urbana**. Trad. de Sérgio Martins e Margarida Maria de Andrade Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **A Vida Cotidiana no Mundo Moderno**. Trad. de Alcides João de Barros São Paulo: Ática, 1991.

_____. **O Direito à Cidade**. Trad. de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. **Revolutionary Romanticism** (Tradução de Gavin Grindon). Disponível em: <<http://goo.gl/deMMBL>>. Título original: “Le Romantisme Revolutionnaire”. In: Au-delà du Structuralisme. Paris: Éditions Anthropos, 1971, pp. 27-50. (Publicado originalmente em Nouvelle Review Française #58, 1º de outubro de 1957).

_____. (1967). **Vers le cybernanthrope, contre les technocrates**. Paris: Denoël-Gonthier, 1971, coll. Médiations.

LÖWY, Michael. A Estrela da Manhã: surrealismo e marxismo. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Marxismo, Modernidade, Utopia**. São Paulo: Xamã, 2000.

_____. **Romantismo e Messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin**. Trad. de Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MÁCEL, Otakar; SCHAİK. **Exit Utopia**. Munique/Delft: Prestel Verlag e Delft University of Technology, 2005.

MANNHEIM, Karl. (1929). **Ideologia e Utopia: Introdução à Sociologia do Conhecimento**. Trad. de Sérgio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MANUEL, Frank E.; MANUEL, Fritzie P. **El Pensamiento Utópico en el Mundo Occidental**. Madrid: Taurus, 1984, vol. III, capítulo 34 (Trad. de Bernardo Moreno Carrillo).

MATHEWS, Stanley. **From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price**. Black dog publishing.

MORUS, Tomás. (1516). **A Utopia**. Trad. de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MUMFORD, Lewis. (1922). **História das Utopias**. Trad. de Isabel Donas Botto. Lisboa: Antígona, 2007.

OCKMAN, Joan. **Architecture Culture 1943-1968: a documentary anthology**. New York: Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1993.

ORWELL, George. (1949). **1984**. Trad. de Alexander Hubner e Heloise Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RICHTER, Markus; VAN DER LEY, Sabrina. **Megastructure Reloaded**. Berlim: Hatjecantz, 2008.

RICOEUR, Paul. **Ideologia e Utopia** (1986). Lisboa: Edições 70, 1991.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. (1978). **Collage City**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1984.

SCOTT, Felicity. **Architecture ot Techno-utopia: Politics after modernism**. Cambridge; Londres: The MIT Press, 2010;

SNYDER, Robert. **Buckminster Fuller: scénario pour une autobiographie** (1980). Paris: Éditions Images Modernes, 2004.

TAFURI, Manfredo. **History of Italian architecture, 1944-1985**. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1989.

_____. (1980). **La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta**. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

_____. **Projecto e Utopia: Arquitetura e Desenvolvimento do Capitalismo**. Lisboa: Presença, 1985. Título original: Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico. Bari, Laterza, 1973.

_____. **Teorias e história da arquitectura**. Lisboa: Presença, 1979.

TAFURI, Manfredo; CACCIARI, Massimo; DAL CO, Francesco. **De la vanguardia a la metrópoli: crítica radical a la arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francesco. (1976). **Modern Architecture**. London: Faber & Faber/Electa, 1986.

Periódicos:

Casabella. Vários números.

Domus. Vários números.

IN #1, Ano II, jan/fev/ 1971

IN #2-3, março-junho de 1971.

IN #7, setembro-outubro de 1972.

Dissertações e Teses:

CABRAL, Claudia Piantá Costa. **Grupo Archigram, 1961-1974: Uma Fábula da Técnica**. Tese. Barcelona: Programa de Teoría e Historia de la Arquitectura, ETSAB, UPC, 2001, sob orientação do Prof. Dr. Josep Maria Montaner.

CAÚLA, Adriana. **Trilogia das Utopias Urbanas: Urbanismo, HQ's e Cinema**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia – PPG-AU UFBA, 2009.

KAMIMURA, Rodrigo. **Tecnologia, emancipação e consumo na arquitetura dos anos sessenta: Constant, Archigram, Archizoom e Superstudio**. Dissertação de mestrado. São Carlos: EESC/USP, 2010.

LIMA, Rodrigo Nogueira. **A Situação Construída**. Dissertação de mestrado. São Carlos: Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2012.

MIYADA, Paulo. **Supersuperficies: New Babylon (Constant Nieuwenhuys e Internacional Situacionista, 1958-74) e Gli Atti Fondamentali (Superstudio, 1972-73)**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAU/USP, 2013.

MUTLU TUNCA, Gülru. Doubling. **Italy, the New Domestic Landscape as a Historical Project**. Tese de doutorado. Ankara (Turquia): Graduate School of Natural and Applied Sciences of Middle East Technical University (METU), 2009.

Entrevistas:

Gabriele Mastrigli, 16 de setembro de 2015, Roma

Peter Lang , 25 de setembro de 2015, Roma

Gian Piero Frassinelli, 14 de outubro de 2015, Florença

Adolfo Natalini, 16 de outubro de 2015, Florença

Ugo La Pietra, 26 de outubro de 2015, Milão

Dario Bartolini, 27 de outubro de 2015, Florença

| Anexo com as imagens |

01. Asger Jorn, Le canard inquiétant (O pato inquietante), 1959.

02. Pinot Gallizio, Caverne de l'anti-matière (Caverna da anti-matéria), principal exposição de pintura industrial de Gallizio. Galerie Drouin, Paris, maio de 1959.

03. Constant, Constructie in oranje (Construção em laranja), 1958. Foto de Jan Versnel. Esta é a primeira imagem em que podemos ver New Babylon, ainda sem ser chamada dessa maneira.

04. Constant, Constructie in oranje (Construção em laranja), 1958. Foto de Jan Versnel.

05 (acima). Gele sector (Setor amarelo).
Foto de Jan Versnel.

06 e 07 (à esquerda). Gele sector (Setor amarelo).
Fotos de Bram Wisman.

08. Gele sector (Setor amarelo). Foto de Bram Wisman. Detalhe do Setor amarelo, semelhante àquele que consta em IS nº24, p.25, com o título de "Vista aproximada dos setores G e E".

09. Symbolische voorstelling van New Babylon (Representação Simbólica de New Babylon). Colagem.

10. Gezicht op New Babylonische sectoren (Vista dos Setores de Neo-Babiloneses). Aquarela e lápis sobre fotomontagem. Foto de Victor E. Nieuwenhuys.

11. Le Corbusier, Alger: Urbanisme, Project A, B, C et H, 1930 (Plan Obus).

12. Kikutake Kiyonori, Marine City, 1963..

13. Archigram, Walking City, 1964.

14. Yona Friedman, La Ville Spatiale (A Cidade Espacial), 1958-62.

15. Ugo La Pietra. Bannere e performance em Giulianova, 1968. Este trabalho faz parte da série "Abitare è essere ovunque a casa própria" (Habitar é estar em casa em todos os lugares), Programa/manifesto para a superação da barreira entre espaço privado e espaço público (1968-77). O título do trabalho é a frase situacionista "Habiter, c'est être partout chez soi".

16. Ugo La Pietra e Paolo Rizzato, Imersão: "Capacetes sonoros", 1968. Trabalho apresentado na Trienal de Milão, 1968. Trava-se de um Self-service audiovisual, segundo matéria da Domus, que dava ao visitante a possibilidade de selecionar um entre diversos capacetes de metacrilato contendo programas sonoros individuais, imagens, efeitos sonoros, variações de cores relacionados.

17. Ugo La Pietra. "Percurso", 1969. "Este modelo possui o significado de demarcar o quanto representa a vontade de recuperar (por subtração) espaço dos sistemas (em particular, dos sistema comercial, no pequeno detalhe). Então, deve ser entendido como tentativa de evidenciar 'um problema' da massa urbanizada: o espaço coletivo no interior da cidade 'regulada' pelos sistemas. O modelo, que se estendia ao longo da Rua de Como, subtraía espaço de uma rua que, por ter sido liberada do trânsito de veículos, não tinha sido, no entanto, desvinculada do sistema comercial" (Casabella 350-351, p.25).

19. Ettore Sottsass. Jóia, 1967.

18. Ettore Sottsass, Cerâmicas, 1967.

20 (à esquerda). Hans Hollein. Superstructure above Vienna (Superestrutura sobre Viena), 1960. Sammlung/Collection Centre Pompidou, Paris.

21 (à esquerda). Hans Hollein, Aircraft Carrier City in Landscape (Porta-aviões na Paisagem), 1964. Collection Museum of Modern Art, Philip Johnson Fund, New York.

22 (à direita). Arata Isozaki, destruição do protótipo City in the Air (1960): Incubation Process (Processo de incubação), 1962.

23 (à esquerda). Arata Isozaki, Hiroshima Ruined for the Second Time (Hiroshima Re-arruinada). Fotomontagem a partir de fotografia de Shomei Tomatsu. O trabalho fazia parte da instalação The Electric Labyrinth para a Trienal de Milão de 1968. A instalação não foi aberta ao público, por conta das manifestações de Maio daquele ano.

Imagem 24 (acima). Entrada da mostra Superarchitettura (Superarquitetura), realizada na Galeria Jolly 2, em Pistoia, em 4 dezembro de 1966.

25 (à esquerda). Membros do Superstudio, em 1969.

Massimo Morozzi Andrea Branzi Gilberto Corretti Paola Deganello

GLI ARCHIZOOM

Sono molto contento che tocchi a me di fare il discorso per questi Signori Archizoom e per i loro prodotti dato che i loro prodotti mi sembrano molto efficaci nel gettare il panico tra gli interessati, in questo paese di cose della cultura e delle ideologie, ben organizzate, stratificate, sedimentate e stereotipate. Qualcuno deve sempre gettare il panico se si vuole che il senso delle cose sia continuamente rivelato, se si vuole che le ore trascorrono in presa diretta con noi stessi o con quello che ci circonda, e anche se si vogliono rompere e rimescolare un po' gli organismi del potere, quelli che si sistemano piano piano, valenosamente, nei momenti di calma, come il grasso si infiltra in mezzo ai muscoli e intorno al cuore quando uno sta seduto troppo tempo e prende la macchina anche per andare dal tabaccaio, ecc., ecc.

Questa volta il panico lo getteranno gli Archizoom che sono dei bravi ragazzi abbastanza cattivi per non lasciarsi inibire dai vecchi discorsi,

dagli affari complicati, dalle sistemazioni, dagli applausi che potrebbero anche accoglierli con facilità: cattivi al punto da cercare altri applausi e altro pubblico e da sopportare le inevitabili risate, le scrollate di spalle, gli occhi perplessi, i « non ci capisco niente » oppure i « sono degli esibizionisti » e questo genere di cose.

Quanto poi alla spiegazione didascalico-esoterica delle immagini che andiamo ad osservare, non c'è tempo per farla e forse è anche meglio non farla per lasciare che queste immagini scottanti e imbarazzanti continuino ad esserlo (scottanti ed imbarazzanti) e possano far sentire fino in fondo la carica che è stata loro assegnata. E così adesso vediamo che cosa succede; che è poi la stessa frase che dicevamo dopo aver mangiato un'immensa quantità di cibo fatto di pane, cipolle, aglio, pepe, aceto (e altre cose che non sono riuscito a definire) e preparato dagli Archizoom, i quali insistevano nel dire che era un cibo popolare toscano.

Ettore Sottsass

28. Stanley Kubrick, 2001: uma odisseia no espaço, 1968. Frame do filme.

27 (à esquerda). Gilles Caron, Protest rue Saint-Jacques, Paris, 6 May 1968. Fondation Gilles Caron.

29. Superstudio e Carlo Chiappi, Projeto para o concurso do pavilhão italiano na Expo 70, em Osaka, 1968.

30 (à esquerda). Superstudio e Carlo Chiappi, Projeto para o concurso do pavilhão italiano na Expo 70, em Osaka, 1968.

31 (à direita). Carlo Chiappi, estudo para o Concurso do pavilhão italiano da Expo 70, 1968.

32 (à esquerda). Robert Smithson, Proposal for a Monument at Antarctica, 1966. Los Angeles County Museum of Art.

Il «centro di cospirazione eclettica» del gruppo Archizoom di Firenze:

« Esistono dei momenti in cui la cultura si trova impegnata a scoprire il significato della propria presenza all'interno di fenomeni più generali, e a stabilire o variare i legami logici e intuitivi che la pongono in contatto con il mondo dei suoi possibili utenti.

Nel caso specifico della cultura architettonica tali rapporti sono di natura formale (o dimensionale) e di uso: la capacità di un oggetto di porsi all'interno dell'ambiente pre-esistente, naturale o manufatto, e di stabilire con questo un rapporto di continuità o di crisi; il grado di tolleranza con cui un oggetto si offre all'uso, ed esaurisce o meno in esso le ragioni della propria esistenza.

Se noi portiamo tali tipi di rapporto al limite, eliminando da una parte qualsiasi tipo di correlazione am-

bieniale (sia di omogeneità che di frattura) e dall'altra sospendendo la individuazione di un uso specifico, in pratica non facciamo altro che interrompere intenzionalmente lo scambio delle idee tra noi e l'utente, creando nel flusso della cultura un bacino chiuso dove cessano i controlli critici e linguistici abituali, le verifiche democratiche.

Al concetto di spazio, come struttura dello scambio reciproco, del contatto, si sostituisce quello di un « luogo » appartato e ben recintato, possibilmente fresco, dove più agevole risulta coltivare gli atti dell'intelletto, tramare le cospirazioni: qui sedimentano e prendono forma le componenti eclettiche della nostra cultura, le grandi stratificazioni dell'impero, la natura si trasforma in un concetto immobile, si insinua la crudeltà.

Garanzie, per ora, non ne vogliamo dare (semmai ne chiediamo).

Si salvi pure, chi vuole, sui cuscini della psicologia e del comportamento, si faccia pure, chi può, complice dei costumi, nella segreta speranza che il rapido consumo renda giustificazione della mediocrità dei meriti ».

Archizoom

33. Archizoom, Centro di Cospirazione Eclettica (Centro de Conspiração Eclética), instalação para a Trienal de Milão de 1968.

34. Nesta página da Domus n. 479 (out. de 1969) intitulada “Grande Escala”, estão reunidos: uma fotomontagem da proposta de uma escultura em forma de uma banana gigante para a Times Square, proposta por Claes Oldenburg; uma proposta de Christo para empacotar 4km da costa australiana, nas proximidades de Sidney; e um festival de folk na Ilha de Wight que reuniu duzentos mil hippies. A trajetória de Superstudio encontra, inesperadamente, uma relação com as imagens desta página: da migração do pop (a banana gigante) para o empacotamento de monumentos.

36. Superstudio, poltrona Bazaar, 1968. Esse mobiliário, composto por módulos, possui o formato da abóbora mágica de Cinderela.

37. Da esquerda para a direita: luminária Asteroide (Ettore Sottsass); luminárias Gherpe e Passiflora (Superstudio). Na parte superior da página, Adolfo Natalini ajustando a luminária Gherpe.

35 (à esquerda). Superstudio, luminária O'look, 1968.

un «viaggio nelle regioni della ragione»

- 1 Una mappa per il facile orientamento.
- 2 Bollettino meteorologico ascoltato alla partenza con alcuni miracoli facilmente prevedibili.
- 3-6 Prime prese di contatto con la geografia locale: natura naturans e natura naturata, hardware-software, esprit de géométrie e esprit de finesse, il duro e il morbido. Alcune apparizioni significative.
- 7-11 Uno strano caso. Osservando un cubo appena liberato dalle cinghiature esterne si assiste al suo sdoppiarsi, quadruplicarsi ecc., e i pezzi se ne vanno per conto loro portando con sé i ricordi della loro origine.
- 12-13 Due storie d'amore tra i molti casi d'attrazione reciproca. Due elementi simili possono esser legati da un elemento dissimile (o da più elementi dissimili). Il problema dei collegamenti, particolarmente sentito nelle Regioni della Ragione, può trovar soluzione solo con un intervento dall'alto richiamato da una precisa volontà della base.
- 14 Un viaggio in aereo con un atterraggio pericoloso tra i pilastri della saggezza.
- 15-22 Un viaggio in auto in un museo drive-in dell'architettura.
- 23 Una foto ricordo coi compagni di viaggio.
- 24 Un souvenir allegorico: «nella prospettiva storica la ragione domina tutto». Ma il viaggio non è ancora finito... In attesa di altre notizie viene spontaneo chiederci: «Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'architettura misteriosamente scomparsa?».

DELLA RAGIONE

UN VIAGGIO NELLE REGIONI
"A TRIP IN THE REGIONS OF REASON"

« Per chi come noi sia convinto che l'architettura è uno dei pochi mezzi per rendere visibile in terra l'ordine cosmico, per porre ordine tra le cose e soprattutto per affermare la capacità umana di agire secondo ragione, è "moderata utopia" ipotizzare un futuro prossimo in cui tutta la architettura sia prodotta da un unico atto, da un solo "disegno" capace di chiarire, una volta per tutte, i motivi che hanno spinto l'uomo a innalzare dolmen, menhir, piramidi, e a tracciare città quadrate, circolari, stellari e infine a segnare (ultima ratio) una linea bianca nel deserto.

La grande muraglia cinese, il vallo d'Adriano, le autostrade, come i paralleli e i meridiani, sono i segni tangibili della nostra comprensione della terra.

Crediamo in un futuro di "architettura ritrovata", in un futuro in cui l'architettura riprenda i suoi pieni poteri abbandonando ogni sua ambigua designazione e ponendosi come unica alternativa alla natura.

Nel binomio natura naturans e natura naturata scegliamo il secondo termine.

Eliminando miraggi e fate morgane di architetture spontanee, architetture della sensibilità, architetture senza architetti, architetture biologiche e fantastiche, ci dirigiamo verso il "monumento continuo": una architettura tutta egualmente emergente in un unico ambiente continuo: la terra resa omogenea dalla tecnica, dalla cultura e da tutti gli inevitabili imperialismi ».

SUPERSTUDIO: DISCORSI PER IMMAGINI

iperstudio - : Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Piero Frassinelli, Roberto Magris

« Aerodynamic City », 1969

ARCHIZOOM: DISCORSI PER IMMAGINI

« Archizoom »; Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario Bartolini, Lucia Morozzi

« edificio residenziale per centro storico »

« belvedere »

« roof garden »

« Sono ormai cinque o sei anni che si è cominciato a rendersi conto della impossibilità manuale e mentale a rappresentare il Sistema dentro il quale viviamo (cioè a ricondurlo ad un'unica immagine simbolica), non tanto a causa della sua dimensione mondiale, ma piuttosto per uno strano capovolgimento delle reciproche posizioni tra Lui e la Cultura. Se all'inizio del secolo infatti l'Intellettuale si batteva per un'aria tutta logica metodologica, contro la continua tendenza alla cultura della forma e dell'apparenza da parte del Mondo, adesso le posizioni si sono invertite ed il Sistema è diventato solo e soltanto impalpabile razionalità funzionale di metodo, di igiene e di efficienza, mentre la cultura si spinge disperata ad afferrarlo, in una forma e in un'immagine, prendendolo in giro con ritratti-barattolo di conserva, facendoci una magra figura, tra l'altro, con i business-men molto più corinzi ed apollinei di Rosenquist. »

C'è da aggiungere inoltre questo, che dopo tanti anni di cocenti delusioni, del cuore e della mente, dopo le violente iniezioni di adrenalina causate dal quotidiano tradimento, l'Intellettuale oggi è finalmente troppo triste e stanco per poter credere ancora in tutte quelle cose che dieci anni fa permettevano a Le Corbusier e a tutti gli altri di fare dell'architettura, e si rifiuta di correre incontro ai bambini che sorridono. »

Non crede più nel sole, nel verde, nella fruizione strutturale, nel radicalismo didattico, cioè in pratica non crede più nella FELICITA' DELL'UOMO. Del resto noi viviamo in una società che si fonda sulla ferrea certezza che la FELICITA' DELL'UOMO sia raggiungibile solo nel binomio concertato « più soldi-meno lavoro », sulla cui forza universale di convinzione si appoggia qualsiasi seria ipotesi rivoluzionaria; non ci sembra sinceramente il caso di andare a scovarne un'altra, escluso che ne esista una più travolgente. In una simile situazione ci sembra oltremodo doveroso met-

« colline di riparo su città di pianura »

« sventramento a Bologna »

« quartieri paralleli per Berlino »

Città, catena di montaggio del sociale

ideologia e teoria della metropoli • Archizoom associati

43. Archizoom. Diagramas da Non-Stop City, 1970. Seguindo a numeração das próprias imagens, (de cima para baixo e depois para a direita), temos:

1. estrutura urbana monomórfica;
2. diagrama residencial homogêneo
3. Axonometria esquemática
4. Grelha estrutural
5. Esquema viário homogêneo
6. Grelha de implantação de microclimatizações verticais
7. Plano superior de “colheita”
8. Seção transversal
- 9-16 Diagramas residenciais homogêneos

44. Superstudio, Monumento Continuo, 1969. Fotomontagem para Trigon 69 sobre foto de trabalho de Walter de Maria Half-mile long Drawing, 1968.

45. Uma matéria de Tommaso Trini intitulada "L'immaginazione conquista il terrestre" (Domus 471, fev. 1969, pp.43-52), contém, entre imagens de trabalhos de Land Art, esta, do trabalho de Walter De Maria "Half-mile long Drawing". O trabalho consistia em duas linhas de gesso paralelas, traçadas ao longo de meia milha no deserto do Mojave, nos Estados Unidos, em abril de 1968. Este trabalho era apenas um estudo preparatório para o trabalho definitivo, "The Walls in the Desert", que consistiria em dois muros paralelos, dessa vez de uma milha de extensão, que conformariam um corredor contínuo pelo qual se devia atravessar. A versão definitiva nunca foi realizada, mas o tema do corredor no deserto foi recuperado no storyboard do Monumento Contínuo, no quadro 53, com a seguinte legenda: "AS APARIÇÕES. 4. OS MUROS. Em perspectiva com pessoas andando dentro deles. Caminhar em perspectiva paralela (Nova York)".

46. Walter De Maria "Half-mile long Drawing", 1968. Ao fundo, o próprio artista.

47 - 48. Archigram, Instant City, 1968.

1. Keplero cercò di inscrivere dei solidi elementari nelle orbite dei pianeti.
Kepler tried to inscribe elementary solids within the orbits of the planets.

2. Vitruvio e Leonardo inscissero l'uomo in un cerchio, gli indiani sistemarono il caos nel mandala.
Vitruvius and Leonardo inscribed man within the circle, the Indians placed chaos within the mandala.

3. La sezione aurea, l'ordine, la simmetria erano insieme visione del mondo e mediazione per comunicare la natura delle cose.
The golden section, order, symmetry, were at the same time a vision of the world, and a medium for communicating the nature of things.

4. Il mandala come base per la meditazione è il tentativo di ordinare e dare un senso ad elementi divergenti.
The mandala as a basis for meditation is a tentative try at ordering and giving a sense to diverging elements.

5. Il desiderio di rendere il mondo chiaro e distinto ha segnato traccie regolatorie sul viso umano e sul mondo.
The desire to render the world clear and distinct has left regular paths upon the human face and on the world...

6. creando sistemi basati contemporaneamente sull'uomo e sulla geometria (come il Modulor).
creating systems based at one and the same time upon man and upon geometry (such as the Modulor).

7. L'uomo non è il centro delle cose, è solo uno dei vertici del poligono infinito che unisce cosmo, mondo, ragione.
Man is not the centre of things, he is merely one of the vertices of the infinite polygon that unites the cosmos, the world, reason.

8. L'astrologia collegava le manifestazioni umane agli astri; la scienza rivela sempre nuove connessioni tra le parti e il tutto.
Astrology connected human destinies and the stars; science is ever revealing further links between the parts and the whole.

9. Le forme elementari sono la testimonianza di visioni del mondo. Dolmen, menhir, il sacro cerchio di Stonehenge, gli ziggurati.
Elementary forms are witnesses to different visions of the world. Dolmen, menhir, the sacred circle of Stonehenge, ziggurats...

10. dei babilonesi e dei mayas, le piramidi degli egiziani erano monumenti contro la morte, uno dei modi per sopravvivere, riconoscendosi.
of Babylon and of the Mayas, the pyramids of Egypt were monuments against death, one way to survive, in recognizing oneself.

11. Prendere coscienza del bisogno dei monumenti serve a colmare la frattura tra razionalità e inconscio; così si può osservare che...
To realize the need for monuments is to fill in the fracture between rationality and the unconscious; thus one may observe that...

12. la Kaaba e il Vertical Assembly Building sono due uguali cubiche pietre nere, egualmente monumentali.
the Kaaba and the Vertical Assembly Building are two identical black stones, both equally monumental.

13. Quando poi i segni umani non sono solidi elementari, sono lunghe linee continue, teorie d'elementi, espressioni di una...
Then, when human signs are not elementary solids, they are long continuous lines, a theory of elements, the expression of...

14. stessa volontà di segnare e misurare. Ponti, muraie cinesi...
the same will to sign and measure. Bridges, Chinese walls...

15. o acquedotti sono sempre monumenti continui ugualmente allungati sulla terra per comprenderla.
or aqueducts are still continuous monuments, also lying full length to embrace the earth.

16. Così fino alle autostrade, alle dighe e ai grandi manufatti della tecnica in scala con le nuove dimensioni.
And so on up to the motorways, great dams and huge products of technology on a scale with the new dimensions.

17. Dalla Genesi: «In principio Iddio creò il cielo e la terra, la terra era una cosa senza forma e vuota» e poi dall'Apocalisse: «From Genesis: «In the beginning, God created the heavens and the earth, and the earth was without form and void» and then from the Apocalypse:

18. «La città era un quadrato, e la sua lunghezza era uguale alla sua larghezza». Tutta la storia sta tra il caos e l'architettura.
«And the city both foursquare, and the length is as large as the breadth»; and all history lies between chaos and architecture.

19. La nostra storia è appunto una parabola di formalizzazione, così è una storia di deserti naturali ed artificiali.
Our story is just a parable of formalization, so it is a story of deserts, both natural and artificial...

20. deserti dove si possono nuvole o dove nascono nuvole che poi generano apparizioni geometriche lungamente attese.
deserts where clouds may come to earth or where clouds are born, then to generate geometrical, long-awaited apparitions.

21. Così appare la geometria e il primo personaggio della nostra parabola. Il blocco squadrato è il primo atto e l'ultimo nella.
Thus geometry appears, the first character in our parabola. The square block is the first and last act in the...

22. storia delle idee d'architettura, come nodo di relazioni tecnologia/sacralità/utilitarismo tra uomo macchina strutture razionali e storia.
History of architectural ideas, as the intersection of the relationships between technology/sacredness/utilitarianism, between man machine rational structures and history.

23. L'architettura è un oggetto chiuso e immobile che non rimanda che a se stesso e all'uso della ragione.
Architecture is a closed, immobile object, referring only to itself and to the use of reason...

24. un oggetto sconosciuto che irradia luce aurea e arcobaleni, fino ad alzarsi in volo nello spazio isometrico.
An unknowable object irradiating light down rainbows, until it takes off in flight into isometric space.

25. Il blocco viene costretto da due cinghie ad esser un cubo perfetto.
The block is forced into a perfect cube by two straps...

26. e appena liberato si divide in pezzi seguendo leggi precise, mostrando volta per volta i principi generatori.
and as soon as it is freed, it divides up into pieces, following precise laws and showing each time its governing principles...

27. fino a diventare una serie di cubi più piccoli, e più piccoli ancora.
until it becomes a series of smaller cubes, and yet smaller...

28. e le parti si disperdono ma l'ordine non genera il disordine e ogni parte ha con sé il messaggio genetico della sua razza ordinata.
and the parts disperse, but order does not generate disorder and each part has with it the genetic message of its ordered race.

29. UN VIAGGIO IN AUTO IN UN MUSEO DRIVE-IN DELL'ARCHITETTURA. Souvenir di viaggio da un viaggio nelle rovine della ragione.
A CAR JOURNEY TO A DRIVE-IN MUSEUM OF ARCHITECTURE. Souvenir from a journey into the realm of reason.

30. Dall'architettura dei monumenti attraverso l'architettura delle immagini e l'architettura tecnologica all'architettura della ragione.
From the architecture of monuments through the architecture of images and technomorphous architecture to reach the architecture of reason.

31. (durante il viaggio ci sono apparenze di monumenti antichi, arcobaleni e nuvole al neon, macchine tralicci e statue).
(throughout the journey there are apparitions of ancient monuments, rainbows, neon clouds, machines steel framework and statues).

32. L'arrivo trionfale al tempio della Ragione Pura (scritta: « nella prospettiva storica, la Ragione domina tutto »).
The triumphant arrival at the temple of Pure Reason (Banner: « in historical perspective, Reason dominates all »).

33. COME ILLUMINARE IL DESERTO. Due prismi neri di marmo o cristallo collegati da un arcobaleno al neon per illuminare la mente, posti.
HOW TO ILLUMINATE THE DESERT. Two black prisms of marble or crystal joined by a neon rainbow to illuminate the mind, placed...

34. nei deserti artificiali o interiori. Quando il sole tramonta i tubi cominciano a brillare a intermittenza, e nei lampi delle.
in artificial or interior deserts. When the sun goes down, the tubes begin to glow intermittently, and in the flashes of...

35. accensioni appaiono immagini di architettura di sogno, radiosi orizzonti con un filo di fumo, tempo libero, maisons pour le...
light images of dream architecture appear, radiant horizons with a wisp of smoke, free time, maisons pour le...

36. week-end, immagini di felicità per mezzo dell'architettura, costruzioni aeree, città ordinate, spazi verdi.
week-end, images of happiness through architecture, airy buildings, ordered cities, green spaces...

37. Nella luce che aumenta si vedono i nuovi monumenti della scienza e della tecnica (Crystal Palace) e le utopie (Falanstery).
In the growing light, one can see the monuments of science and technology (the Crystal Palace) and utopias (Falanstery)...

38. New Harmony, Philadelphia) e le costruzioni eroiche del razionalismo (Weissenhof, Bauhaus, Ville Radieuse). I cataloghi delle illusioni.
New Harmony, Philadelphia) and the heroic buildings of the age of rationalism (Weissenhof, Bauhaus, Ville Radieuse): the catalogues of illusions...

39. e delle utopie « il mondo delle idee, delle credenze, delle fantasie e dei progetti è altrettanto reale della realtà » (L. Mumford).
and utopias « The world of ideas, of beliefs, of fantasies and projects is just as real as reality » (L. Mumford).

40. I tubi luminosi divengono un arco trionfale e sotto ci passano carovane di nomadi, impigri in gita, processioni di pace.
The glowing tubes become an arch of triumph under which processions of nomads, white-collar workers on holiday, peace demonstrations, pass.

41. LE APPARIZIONI. 1. LA PORTA. «Tutto ciò che abbiamo amato è andato perduto, siamo ormai nel deserto. Davanti a noi non c'è che un quadrato».

THE APPARITIONS. 1. THE DOOR. «All we have loved is lost, we are now in the desert. Before us there is but a square».

42. nero su fondo bianco - (K. Malevich). Come una porta, una soglia metafisica.

black on a white ground - (K. Malevich). Like a door, a metaphysical threshold.

43. Un rettangolo neutro, geometrico, come presenza misteriosa tra due mondi. E' su questa porta, su questo confine che noi viviamo...

A neutral rectangle, geometric, like a mysterious presence between two worlds. It is on this threshold, this frontier that we live...

44. di volte in volte convinti della necessità di vivere all'interno del cubo di cristallo o invece di isolarsi nel deserto.

as the case may be, convinced of the necessity of living inside a crystal cube or of isolating ourselves in the desert.

45. LE APPARIZIONI. 2. IL CORRIDOIO. Fatto ad «U», poggiato in terra con angoli rigidamente retti.

THE APPARITIONS. 2. THE CORRIDOR. «U»-shaped, set on the ground at right right angles...

46. Io si percorre con lo sguardo da fuori, se ne esaminano le superfici lisse e lucide...

from the outside, our eyes run over its smooth, shining surfaces...

47. Sappiamo che ha un interno, ma non sappiamo come. E' disponibile comunque ad ogni utilizzazione.

we know it has an interior, but we do not know how. However, it is at our disposition for any use.

48. Ed ecco improvvisamente uscire tre jets.

And suddenly, unexpectedly, three jets fly out.

49. LE APPARIZIONI. 3. LA PIETRA. Grande e nera giace nel deserto. Come in uno specchio d'acqua rimanda immagini in movimento di uomini e città.

THE APPARITIONS. 3. THE STONE. Large and black, it lies in the desert. As in a dark mirror, it reflects moving images of men and cities.

50. Poi comincia a muoversi e si alza in volo.

Then it begins to move and takes off in flight.

51. Raggiunge una certa quota e poi rimane parallela alla terra, muovendosi.

It reaches a certain height and then remains parallel to the ground, moving.

52. Dentro ha l'immagine distorta della città, il grande Barum tecnologico. Lo specchio nero in cielo è intelligente e immobile.

Within, it contains the distorted image of the city, the great technological circus. The black mirror in the sky is intelligent and immobile.

53. LE APPARIZIONI. 4. I MURI. In prospettiva con gente che ci passa dentro. Camminare in prospettiva parallela (New York).

THE APPARITIONS. 4. THE WALLS. In perspective with people walking between them. To walk in parallel perspectives (N.Y.).

54. All'uscita appare la pietra-specchio che muovevosi...

At the exit, the mirror-stone appears, moving...

55. Balza sui muri paralleli e diviene un soffitto e i muri divengono un tunnel buio.

and jumping onto the parallel walls, becoming a ceiling, and the walls become a dark tunnel.

56. Camminare a lungo nel buio e infine vedere un chiarore, e nella luce appare come una linea bianca il MONUMENTO CONTINUO.

Walking in the dark for a long time, and at last seeing a faint glow, and in the light, like a white line, we see the CONTINUOUS MONUMENT.

57. Di fronte al destino di progressivo impoverimento della terra e alla prospettiva ormai vicina detto «standing-room only»...

Envisaging the progressive impoverishment of the earth and the now nearby prospect of «standing-room only»...

58. Possiamo immaginare un'architettura unica con cui occupare le zone di abitabilità ottimale lasciando libere le altre.

we can imagine a single architectural construction with which to occupy the optimal living zones, leaving the others free.

59. Il modello architettonico di urbanizzazione totale è un'estrapolazione logica di una «storia orientata», da Stonehenge al V.A.B. al monumento continuo.

The architectural model of total urbanization is the logical extrapolation of «oriented history», from Stonehenge to the VAB to the continuous

60. Un'architettura unica capace di dar forma alla terra; misurandola come i paralleli e i meridiani, un'architettura riconoscibile.

monument. A single form of architecture, capable of shaping the earth (measuring it, like longitude and latitude), a recognizable architecture.

61. Il monumento continuo è il polo estremo di una serie di operazioni progettuali incentrate sull'idea del « disegno unico », un...
The continuous monument is the extreme pole of a series of projecting operations centered round the idea of the « single design »...

62. disegno che si trasporta da un'area all'altra, rimanendo immutato, un'immagine impossibile e inalterabile la cui statica...
a design which can be transferred from one area to another, remaining unchanged, an impossible, unalterable image, whose static...

63. perfezione muove il mondo attraverso l'amore che fa nascere per sé. Attraverso una serie di operazioni mentali si può prender...
perfection moves the world through the love of itself that it creates. Through a series of mental operations, one comes into...

64. possesso della realtà e raggiungere la serenità, così l'architettura e comprensione del mondo e autoconoscenza...
possession of reality and reaches serenity: thus architecture is understanding of the world and knowledge of oneself.

65. LA NATURA. Alcune immagini a caso, inquietanti come tutte le cartoline con « saluti da... ».

NATURE.
Some « random images, disquieting as all post-cards bearing « greetings from... ».

66. L'architettura si confronta con la natura senza imitizzarsi ma ponendosi come unica alternativa: « natura naturans » e « natura naturata ».

Architecture faces nature without disguising itself, but presented as the only alternative: « natura naturans » and « natura naturata ».

67. Si possono attraversare deserti, coprire canyon, collegare laghi alpini o anche utilizzare geometricamente colline e fiumi con nuovi orizzonti.

One may cross deserts, cover over canyons, join up Alpine lakes, also use, geometrically, hills and rivers with new horizons.

68. O anche altre operazioni su terra, montagne e mari, sempre come esempi di operazioni razionali di organizzazione e misura.

Or other operations on earth, mountains and sea, always as examples of rational operations, organized and measured.

69. I MONUMENTI ANTICHI. La Sacra Kaaba sostituita da un enorme blocco di marmo nero con buchi quadrati e nessuno sa dove sia più.

ANCIENT MONUMENTS. The Holy Kaaba substituted by an enormous block of black marble with square holes, and no one knows where...

70. la sacra pietra; ma questo non è un ostacolo per una vera fede. Il porfido delle Cariatidi come facciata.

the holy stone is any longer; but this is no obstacle to true faith. The Caryatid Porch as the façade.

71. Il Taj Mahal protetto e climatizzato.

the Taj Mahal protected and climatized.

72. un giardino classico a Madrid... e anche sopraelevazione del Colosseo, etc.; tutte operazioni per assurdo del « fare grande ».

a classical garden in Madrid... an additional layer to the Colosseum, etc.; all operations « per absurdum » in grandiose style.

73. LE CITTÀ. Coketown rivisitata: qual'è la utopia?

CITIES. Coketown revisited. Where is Utopia?

74. Graz con una struttura che collega le zone verdi passando sullo Schlossberg e sul Mur lasciando inalterata la città vecchia.

Graz with a structure linking the green zones passing over the Schlossberg and the Mur leaving the old city untouched.

75. L'autostrada è il parametro dimensionale il primo monumento continuo.

The autostroad (motorway) is the yardstick of the dimension: the first continuous monument.

76. Firenze antica congelata e perfetta tra erba e fiori come tavola pitagorica per i nuovi pensieri col monumento ai piedi delle colline. Old Florence, frozen and perfect amid the grass and flowers, to serve as Pythagoras' table for the new way of thinking with the monument at the foot of the hills.

77. New York, per esempio. Una superstruttura scavalca l'Hudson e la punta della penisola raggiungendo Brooklyn e Jersey. E una seconda.

New York, for example. A superstructure passes over the Hudson and the point of the peninsula joining Brooklyn and Jersey. And a second...

78. struttura ortogonale per l'espansione. Tutto il resto è Central Park. Basta per raccogliere tutto il volume costruito.

perpendicular structure for expansion. All the rest is Central Park. This is sufficient to hold the entire built-up volume.

79. Un mazzo di grattacieli antichi, conservati a ricordare il tempo in cui le città si costruivano senza un unico disegno.

A bunch of ancient skyscrapers, preserved in memory of a time when cities were built with no single plan.

80. E dalla baia vediamo New New York ordinata dal monumento continuo come un gran piano di ghiaccio, nuvole o cielo.

And from the Bay we see New New York arranged by the continuous monument into a great plain of ice, clouds or sky.

53. Buckminster Fuller, Dome over Manhattan (Cúpula sobre Manhattan), 1960.

54. Superstudio, Monumento Continuo attraversando o Taj Mahal.

55. Superstudio, Monumento
Contínuo sob um palude indiano,
1970.

56. Superstudio, Coketown
Revisited com o Monumento
Contínuo passando ao fundo.

57. Superstudio. Istogrammi (Histogramas), Catalogo degli Istogrammi di Architettura, 1969 (publicado em 1970).

58. Superstudio, Manifesto com os desenhos axonométricos dos Histogramas de Arquitetura, 1972.

59. Superstudio. Modellino degli Istogrammi (Pequeno modelo dos Histogramas), 1969.

Quando nel 1969 cominciammo a disegnare questa roba (istogrammi, oggetti, mobili, allestimenti, architetture e poi modelli totali), ci trovammo immersi in un'attività incessante di tricotter l'espace che era poi una forma di serena pazzia o imbecillità, ma certamente era un altro tentativo di uscire dall'oligofrenia media (come gli psichiatri definiscono la condizione di pazzia normale in cui la maggior parte dell'umanità si trova), per mezzo di una terapia del design.

Cioè, questo continuo intrecciare linee e ritrovarle agli angoli era un modo per fare lavorare le mani e gli altri strumenti meccanici della progettazione (storia inclusa), segnando il passo e attendendo di chiarirsi le idee sul solito "che fare", ma non era un monoteoismo, né era l'ultima caparbia radice dell'architettura.

Non pensammo mai, nemmeno per un attimo, ad un futuro a quadretti, a un mondo tutta bellezza e ragione (anche se ogni tanto, tanto per farci coraggio, ne parlavamo); gli esperimenti dimostravano ampiamente che da qualche parte le maglie erano allentate, ed incidenti spaziali avevano alterato i reticoli archetipi affinché nulla potesse più rientrare nella sua platonica posizione. Cominciammo così a sognare un mondo in cui i paralleli e i meridiani non incidessero la terra così rozza, con segni neri e profondi, cominciammo a pensare altre griglie con sottili angoli non euclidei.

Via via che il design si congelava in questo gran freezer a quadretti (per uscire ridotto un giorno a cubi da sciogliere in bicchiere) si scioglievano le idee da un lungo lungo gelo, e il design e l'architettura divenivano lievi, irrilevanti e sempre più leggeri come uscendo da notti luminose, da cristalli sognanti, da geometrie congelate, da fiumi di parole, di disegni, di immagini, di strutture complesse e molteplici, da antiche paure, da lunghi esili, da lontane gravi claustrofobie e da agorafobie angoscianti; e poi sparivano. Questa era la logica continuazione di un viaggio nelle regioni della ragione, un viaggio con molte uscite laterali lasciate aperte e che a quei tempi non volevano utilizzare ma che abbiamo utilizzato in seguito per uscire dalle cubiche case della disciplina e della ragionevole scienza.

Naturalmente adesso a distanza di anni possiamo guardare i reticoli distesi sugli oggetti come un pezzo di natura e di storia; possiamo per esempio prender tutti i mobili e portarli in campagna per confrontarli coi campi con le nuvole e con la gente. Possiamo lasciarli anche in giro per casa se ne creino problemi d'arredamento o di altro genere. Tutt'al più l'unico problema che possono creare è quello di costringerci a un confronto con la loro geometria e la loro platonica perfezione: rimossi comunque i riquadri neri dai piani dei tavoli, questi restano solo scacchiere per angeli.

Superstudio

La serie MISURA, progettata dal Superstudio a partire dal 1969, comprende letti, contenitori, tavoli, sedili e apparecchi per illuminazione. Le lampade, in alabastro di Volterra e ottone cromato, sono prodotte con semplicissime operazioni di taglio, lresatura o tornitura, ottenendo forme elementari geometriche:

semisfera, cono, semicubo, piramide...

Le basi sono costituite da piatti di ottone cromato che sorreggono le circoline o i tubi fluorescenti insieme ai trasformatori. I fili elettrici fuoriescono da speciali tubicini e attacchi cromati. Le lampade sono prodotte dalla Misura di Firenze.

60. Superstudio. Série MISURA (1969), projetada com formas prismáticas revestidas de laminado quadriculado. Alguns objetos são também fabricados a partir de alabastro e latão cromado, sempre resultando em formas puras. Os móveis da série compreendem camas, contentores, mesas, cadeiras, luminárias.

Zanotta

Della serie di mobili e oggetti progettata dal Superstudio, Zanotta ha presentato a Parigi, in occasione del Salone internazionale dell'arredamento, i pezzi scelti per entrare in produzione.

La serie, chiamata QUADERNA e composta dal tavolo, tavolo-scrivania, consolle e panchetta, è rivestita in laminato Print finitura sei.

Questo presenta sul fondo bianco una griglia continua di linee nere con interasse di tre centimetri.

Il disegno è omogeneo e isotropo su tutta la superficie, tale da essere messo in opera secondo le tre principali direttrici cartesiane.

Le superfici dei mobili e oggetti prodotti sono an-

a Parigi

che esse orientate secondo le tre direttrici cartesiane e così si ottiene un identico trattamento di tutte le superfici con un intensificarsi visivo degli spigoli in cui le linee convergono. (Caratteristica della concezione spaziale occidentale è il ragionare per linee e non per punti come in quella orientale.)

Ogni solido è definito da un insieme di superfici, ogni superficie è definita dalle sue generatrici: le une e le altre sono nel nostro caso rigidamente ortogonali. Ciò avviene per una precisa volontà di ridurre al minimo le operazioni del design e di ottenere col minimo sforzo il passaggio dell'informazione ad esse collegata.

61. Superstudio. Série QUADERNA, 1969. A empresa Zanotta começa a produzir alguns objetos da série MISURA, agora sob o nome de série QUADERNA. Os objetos compreendem mesa, escrivaninha, consolle e banco. São revestidos do laminato da Abet Print com a grelha de espaçamento de 3cm entre as linhas pretas sobre fundo branco.

62. Imagem de uma vila do Catalogo di ville (Catálogo de Vilas).

63. Piero Frassinelli, Le dodici Città Ideali (As Doze Cidades Ideais), 1971. A Quarta cidade, Spaceship City (Cidade Espaçonave, é claramente inspirada na espaçonave de 2001: uma odisseia no espaço.

IV

64. A primeira cidade, 2.000-ton City (Cidade das 2000 toneladas), 1971.

VITA
EDUCAZIONE
CERIMONIA
AMORE
MORTE

CINQUE STORIE DEL SUPERSTUDIO

GLI ATTI FONDAMENTALI

I grandi temi, i temi fondamentali della nostra vita, non sono mai toccati dall'architettura.

L'architettura se ne sta ai margini, ed interviene solo ad un certo punto del processo di relazione, quando di solito tutto il comportamento è già stato codificato, fornendo risposte a problemi rigidamente posti. Anche se le sue risposte sono aberranti od eversive, la logica della loro produzione e del loro consumo evita ogni reale sconvolgimento. L'architettura non propone comportamenti alternativi poiché usa strumenti messi a punto dal sistema per evitare ogni sostanziale deviazione. Così l'abitazione operaia e la villa signorile seguono gli stessi modelli e l'architetto radicale e l'architetto accademico si equivalgono: la differenza sta solo nelle quantità in gioco; le decisioni sulla qualità del vivere sono già state prese.

Accettando il suo ruolo l'architetto si rende complice della macchinazione del sistema di cui cerca consenso. L'architetto d'avanguardia poi ricopre uno dei ruoli più rigidamente fissati, un po' come l'« amoroso giovane »...

A questo punto l'architetto, riconoscendo in sé e nella sua opera connotazioni di cosmesi, environmental pollution e consolatrix afflictorum si blocca di colpo sulla sua strada ben pavimentata.

Diviene allora un atto di coerenza, o un ultimo tentativo di salvezza, concentrarsi sulla ridefinizione degli atti primari, ed esaminare in prima istanza quali sono le relazioni tra l'architettura e tali atti. Tale operazione diviene una terapia per la rimozione dell'archimania...

Il tentativo di una rifondazione antropologica e filosofica dell'architettura diviene il centro dei nostri processi riduttivi.

LA VITA LOCALE DELL'IMMAGINE PUBBLICA DELL'ARCHITETTURA VERAMENTE MODERNA SUPERSTUDIO È UN MODELLO ALTERNATIVO DI VITA DELLA TERRA

Un film a 16 mm, colori, sonoro, progettato e diretto dal Supersstudio per la mostra « Italy: The New Domestic Landscape » al Museum of Modern Art, New York.

Il film è stato realizzato da Marchi Produzioni Cinematografiche con un finanziamento dell'Arco.

Dallo storyboard per il film:

L'architettura cessa di essere la mediazione uomo-ambiente che produce attualmente una moltiplicazione complessa di bisogni, un panorama artificiale e una seconda povertà. L'architettura può divenire una disciplina-incontro.

Dalla collazione e dall'estrapolazione di dati e tendenze di differenti discipline (dalle tecniche di controllo corporeo alla filosofia, dalla logica alla medicina, alla bionica, alla geografia...) si visualizza un'immagine guida: una vita non più basata sul lavoro (e sul potere e sulla violenza ad esso connesse), ma su relazioni umane non alienate. È

l'ultima occasione per l'architetto di divenire un "progettista"...

Instaurando una serie di processi riduttivi, possiamo passare dai bisogni indotti ai bisogni elementari; la tecnologia, concentrandosi solo su questi ultimi, è in grado di soddisfarli senza più bisogno del lavoro umano. Possiamo ipotizzare due direzioni di ricerca:

la prima incentrata su un miglior uso del corpo e della mente,

la seconda sul controllo dell'environment senza mezzi tridimensionali (ancora una volta un processo riduttivo).

La terra, resa omogenea attraverso una rete di energia e d'informazioni, diviene il supporto naturale di una nuova vita potenziata.

Prima ipotesi: la mente e il corpo come unico utensile

Una serie di immagini di riferimento, come un rapporto sulla realtà attuale.

L'uso parziale dei sensi.

L'uso parziale del cervello.

L'esplorazione dei meccanismi mentali.

Lo spazio interno da ritrovare, i meccanismi del risveglio.

I metodi di autoformazione per l'integrazione e l'armonia della personalità umana (yoga, psicosintesi...).

Le nuove simbiosi: il cyborg, i possibili sviluppi della biologia, biochimica, ecc., le modificazioni e le mutazioni, l'eliminazione delle barriere spaziali (agorafobia, claustrofobia), potenziamento dei meccanismi di termoregolazione, di rigenerazione cellulare, ecc.

Ipotesi di potentiating servoskin, bodycontrol techniques, etc.

Seconda ipotesi: il controllo dell'environment per mezzo di energie

Una serie di immagini di riferimento come rapporto sulla realtà e sulle tendenze attuali.

L'uso della terra avviene per mezzo di griglie di servizi e di comunicazioni. Le città ne costituiscono i nodi. La griglia è un sistema continuo ma non omogeneo. Nel "vuoto" avviene lo sfruttamento più o meno intensivo del territorio. Le ragioni degli insediamenti puntiformi sono storiche, sociali, geografiche...

La natura viene ridotta a coltura secondo criteri di massimo sfruttamento funzionale. Il paesaggio diviene progressivamente artificiale ed omogeneo. Città come New York costituiscono un esempio didattico di utilizzazione funzionale di un territorio per mezzo di una griglia cartesiana. La penisola di Manhattan scomparsa sotto l'azione unificatrice del valore indotto.

Il controllo attuale dell'ambiente avviene principalmente con mezzi fisici, tridimensionali (dighe, canali, grandi coperture, microclimi).

Ipotesi di controllo dell'environment per mezzo di energie (correnti artificiali, barriere termiche, radiazioni, etc.).

Verso la scomparsa delle membrane divisorie interno-esterno.

SUPERSUPERFICIE: UN MODELLO DI UN' ATTITUDINE MENTALE

Questo non è un modello tridimensionale di una realtà concretizzabile attraverso una semplice trasposizione di scala, ma è la visualizzazione di un atteggiamento critico verso (o una speranza per) l'attività progettuale intesa come speculazione filosofica, come mezzo di conoscenza e come esistenza integrale.

Possiamo immaginare una rete d'energia ed informazioni estesa a ogni area abitabile e capace di diventare il supporto per una vita libera dal lavoro di una nuova (potenziata) umanità.

Prendiamo per esempio una valle ed immaginiamo di compiere una serie di operazioni omogeneizzanti, simili a una coltura attuale.

Immaginiamo di predisporre una rete per la trasmissione di energia ed informazioni estesa su tutta l'area: tale rete crea una situazione di "campo" in cui ogni punto è descritto dall'interazione di due rette. L'intersezione di due linee parallele genera un punto principale in cui possiamo pensare situata una spina universale, il terminale delle informazioni ed energie trasmesse.

La rete d'energia può assumere diverse configurazioni...

La tipologia dipende solo dalla percentuale d'area coperta nell'intorno esaminato, analogamente al modo in cui una strada differisce da una città.

Copertura del 10%: la rete assume la forma di un nastro...

Copertura del 20%: la rete diviene una scacchiera con quadrati di lato alternati con riquadri liberi...

Copertura del 30%: la rete diviene un sistema continuo che ha per confini naturali quelli della zona d'abitabilità.

Varie ipotesi per strategie di sopravvivenza: ipotesi di sistemi totali di comunicazioni (vedi: educazione), con memorie centrali e terminali personali...

Ipotesi di una griglia di distribuzione d'energia... di utilizzazione senza muri... Modelli matematici d'uso ciclico del territorio, movimenti di popolazione, attivazione e disattivazione delle reti...

Nel modello questa rete è rappresentata da una superficie cartesianamente quadrata, che naturalmente non è da intendere nel suo senso fisico,

ma solo come una metafora visivo-verbale di distribuzione ordinata e razionale delle risorse...

Si può pensare una rete invisibile con pochi punti appena visibili tra l'erba che costituiscono le spine universali.

Nel modello tali spine sono visualizzate come "scatole magiche" cui si possono attaccare diversi elettrodomestici e miniaturizzati apparecchi.

Tra questi apparecchi (il sogno degli elettrodomestici?) ognuno sarà in grado di sintetizzare gli elementi che gli sono necessari per l'esistenza. Una spina universale per bisogni primari.

L'uso della supersuperficie. Alcuni esempi dal vero...

Capita a volte, per alcuni e folgoranti attimi, di vedere apparire sotto la superficie delle acque di un lago, o sotto le erbe di una pianura, la nitida griglia della supersuperficie...

Le pulizie di primavera

Non è rimasto molto delle antiche glorie, nemmeno ruderi e colonne. Tutt'al più relitti paletici, vecchie sedie traballanti...

I processi riduttivi coprono tutte le sfere d'azione: si assiste così al passaggio dai bisogni indotti ai bisogni primari, dalla materia all'energia, dagli oggetti alle idee...

The Invisible dome / la cupola invisibile

Quando ciò che si vuole è di fermarsi e attaccarsi alla spina: si crea immediatamente il microclima desiderato, ci si attacca alla rete di informazioni, si mettono in azione i sintetizzatori di materia...

L'erba del campo addosso non è più verde della nostra.

Alcune immagini di diverse tipologie con brani da un rapporto su tendenze attuali come commento:

"... I luoghi in cui sono presenti gran concentrazioni d'umanità si sono sempre basati sulla rete delle città con strutture tridimensionali rappresentanti i valori del sistema.

Ma nel "tempo libero" grandi concentrazioni sulle spiagge o nelle campagne sono in effetti servite solo da miniservizi mobili: auto, radio, frigo portatile... Concentrazioni come Woodstock o l'isola di Wight indicano la possibilità di una vita urbana senza più il supporto di strutture tridimensionali rappresentative. La tendenza al libero raggruppamento...

mento e alla dispersione, il nomadismo permanente, la scelta delle relazioni interpersonali al di là di ogni gerarchia prestabilita sono caratteristiche che divengono sempre più evidenti via via che la società procede verso la scomparsa del lavoro... Questi tipi di movimento possono essere considerati come manifestazioni di processi intellettuali: la struttura logica del pensiero continuamente confrontato dalle motivazioni inconse.

I nostri bisogni elementari possono essere soddisfatti da una tecnica sofisticata e una maggior capacità di pensiero e l'uso integrale del nostro potenziale psichico possono divenire i fondamenti e la ragione di una vita libera dal bisogno... »

Il modello costituisce l'estrapolazione logica di queste tendenze: l'eliminazione delle strutture formali, il trasferimento dell'attività progettuale nella sfera concettuale.

In sostanza, il rifiuto della produzione/consumo e il rifiuto del lavoro sono visualizzati in una metafora a-fisica.

L'isola felice

Una signora di nostra conoscenza è diventata isterica a sentire tutta questa storia e ha detto: figuratevi se ho voglia di fare a meno del mio aspirapolvere e della tosa erba, e del ferro elettrico, e della lavatrice e del frigo, e del vaso coi fiori, dei libri, dei bijoux, della bambola e dei vestiti! Padronissima, signora!

Si porti pure tutto quello che vuole, anzi s'attrezzi un'isola felice con tutta la sua mercanzia. L'unico problema è che il mare s'è ritirato dappertutto e l'isola spunta in mezzo a una pianura senza messaggi in bottiglia.

La montagna lontana

Guarda quella montagna lontana... cosa vedi?

È quello il luogo dove andare? o è solo il limite di abitabilità ottimale? È l'uno e l'altro poiché non esiste più contraddizione, è solo un vaso di complementarietà.

Così pensava un'Alice assai adulta saltando la sua corda, molto lentamente, senza però né caldo né fatica.

L'accampamento

Uno sta dove gli pare, portandoci tutta la tribù o la famiglia. Non c'è nessun bisogno di ripari, poiché le condizioni climatiche e i meccanismi corporei di termoregolazione sono stati modificati così da garantire un comfort totale.

Tutt'al più si fa un riparo per gioco, per giocare alla casa, anzi per giocare all'architettura.

Le distanze interpersonali (modificate) generano le forme di assemblamento e perciò i "luoghi": se uno è solo il luogo è una camera, se si è in due è una stanza, se in dieci è una scuola, se cento un teatro, se mille un'assemblea, se centomila una città, se un milione una metropoli...

Il nomadismo diviene la condizione permanente:

i movimenti degli individui e dei gruppi reagiscono tra di loro creando correnti continue. Tali movimenti e migrazioni possono essere considerati come generati da attrazione-reazione, odio-amore. Come nei fluidi il movimento di una parte agisce sul movimento del tutto.

Un viaggio da A a B

Non ci sarà più bisogno di città o castelli.

Non ci sarà più scopo di strade o di piazze.

Ogni punto sarà uguale all'altro (esclusi alcuni deserti o montagne che in nessun modo potremo abitare).

Quindi, scelto un punto a caso su una carta, potremo dire qui sarà la mia casa per tre giorni, due mesi o dieci anni. E c'incammineremo a quella volta (chiamiamola B) senza provviste, portando solo oggetti d'affezione. Il viaggio da A a B potrà essere lungo o corto, in ogni modo sarà una migrazione costante, con i gesti della vita in uno dei punti della linea ideale tra A (partenza) e B (arrivo).

Non sarà, capisci, solo un trasporto di materia. Ecco gli oggetti che porteremo: alcuni straordinari fiori seccati, un po' di videotapes, alcune foto di parenti, un disegno su carta spiegazzata, un'enorme bandiera fatta d'erba e di giunchi con intrecciati vecchi pezzi di stoffa che un tempo furono vestiti, un vestito bellissimo, un brutto libro...

Questi saranno gli oggetti: qualcuno si porterà dietro solo un gregge d'animali come amici. Per esempio: un quartetto di Bremermusikanten, o un cavallo, due cani e due colombe o dodici gatti, cinque cani e una capra. Altri ancora si porteranno dietro solo la memoria, divenuta così acuta e splendente da essere oggetto visibile. Altri porteranno un braccio alzato col pugno chiuso.

Qualcuno avrà imparato una parola magica e se la porterà dietro come una valigia o uno stendardo: CALM, COMPREHENSION, CONFIDENCE, COURAGE, ENERGY, ENTHUSIASM, GOODNESS, GRATITUDE, HARMONY, JOY, LOVE, PATIENCE, SERENITY, SIMPLICITY, WILL, WISDOM (dark blue) (this is the complete set of card in « The Technique of Evocative Words » by Roberto Assagioli, M.D.).

Ma quasi tutti porteranno solo se stessi da A a B, come unico oggetto visibile, come un catalogo completo, as an enormous Mail Order Catalogue.

Cosa faremo

Staremo in silenzio ad ascoltare il nostro corpo, sentiremo il rumore del sangue nelle orecchie, i leggeri scricchiolii delle giunture o dei denti, esamineremo la grana della pelle, i disegni dei peli e dei capelli.

Ascolteremo il nostro cuore e il nostro respiro.

Ci guarderemo vivere.
Eseguiamo complicatissime acrobazie muscolari.
Eseguiamo complicatissime acrobazie mentali.

La mente si ripiegherà su se stessa a leggere la sua storia. Eseguiamo strabilianti operazioni mentali.

Forse riusciremo a trasmettere pensieri e immagini, un giorno felice poi la nostra mente sarà collegata con quella di tutto il mondo.

Ciò che si chiamava filosofia sarà la naturale attività fisica della nostra mente, e sarà contemporaneamente filosofia, religione, amore, politica, scienza...

Perderemo forse i nomi di tutte queste discipline (e non sarà un gran male) quando tutte saranno presenti in essenza alla nostra mente. Riusciremo a creare e trasmettere visioni e immagini, forse anche a far muovere piccoli oggetti per gioco.

Faremo giochi bellissimi, giochi d'abilità e d'amore.

Parleremo molto, con noi e con tutti.

Guarderemo il sole, le nuvole, le stelle.

Andremo in luoghi lontani solo per guardarli e sentirli.

Alcuni diverranno grandi raccontatori di storie: molti si muoveranno per andarli ad ascoltare.

Alcuni canteranno e suoneranno.

Racconto, canto, musica, danza saranno parole per dire e per dirsi.

L'unica environmental art sarà la vita.

UNA FAVOLETTA MORALE SUL DESIGN CHE SCOMPARE

Il design, divenuto perfetto e razionale, procede inglobando sincreticamente realtà diverse e infine si trasforma, ma non uscendo da sé, bensì rientrando in sé, nella sua essenza ultima di filosofia naturale.

La progettazione coincide così sempre più con la esistenza: non più esistere al riparo degli oggetti del design, ma esistere come progetto.

Finito il tempo in cui gli utensili generavano le idee e quello in cui le idee generavano gli utensili, ora le idee sono gli utensili. È con questi nuovi utensili che la vita si struttura liberamente in una coscienza cosmica.

Se gli strumenti del design sono divenuti affilati come bisturi e sensibili come sonde possiamo adoperarli per una delicata lobotomia. Così al di là delle convulsioni della superproduzione potrà nascere uno stato di calma in cui si configuri un mondo senza prodotti e rifiuti, una zona in cui la mente sia energia, materia prima e anche prodotto finale, l'unico intangibile oggetto di consumo.

La progettazione di una regione libera dalla pollution del design è molto simile a un progetto di paradiso terrestre...

Questo è il progetto definitivo / questo è solo uno dei progetti di metamorfosi meravigliose.

LIFE
ON THE PUBLIC SPACES OF
MULTI-HOUSING HABITATIONS
SUPERFACES
AS ALTERNATIVE MODES OF LIFE IN SPACE

Architecture is no longer the mediation man-environment translated into the complexification of needs, creating an artificial panorama and a "second poverty", but becomes a cross-science.
Through the collation and the extrapolation of data and tendencies of different disciplines (from body control techniques to philosophy, from disciplines of logic, to medicine, to bionics, to geography...), a guiding image is visualized: a life no longer based on work (and the power and violence connected with

A 35 mm., COLOUR, SOUND FILM
DESIGNED AND DIRECTED BY
SUPERSTUDIO
FOR THE EXHIBITION
"ITALY: THE NEW DOMESTIC LANDSCAPE"
AT THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK
PRODUCED BY
MARCO FERRARIO TELECINEMATOGRAFICHE
SPONSORED BY ARS
BASED AT MARCO STUDIO, FLORENCE, ITALY

it), but on unalienated human relationships.
It is the last chance for architecture to act as "planner"...
By setting off a series of reductive processes, we can pass from induced needs to primary needs; technology, concentrated on these alone, can satisfy them without work.
We can foresee two directions for research: towards a better use of the human body and mind; towards the control of environment without three-dimensional means (again,

This screenplay has been re-edited
for publication

More images as if from a film:
Human senses, the brain, mental mechanisms.
Tools as an extension of body.
Mind and body as the only tool.
Hypothesis of the potentiating servoskin, strengthening of the senses, body control techniques, development of the mind.
The cave and the fire on the plain.

Microclimates, large areas, ever lighter coverings.
The control of the environment through energies.
From hardware to software. A city without 3-D supports.
Earth used for services and communication grids.
A hypothesis for an isotropic and homogeneous grid / Supersurface.

Partial and total use of the grid.
Functioning and de-fusing of networks.
Interpersonal relationships.
Continuous nomadism.
Freedom from want.
First hypothesis: mind and body as a single utensil.
A series of images and references, like a report on present reality.

The partial use of senses.
The partial use of brain.
The exploration of mental mechanisms.
The interior space to be found again, the mechanisms of reawakening.
The methods of self-formation for integration and harmony in the human personality (yoga, psychosynthesis...).

New symbioses: cyborg, the possible developments in biology, in biochemistry, etc., modifications and mutations, the elimination of spatial barriers (agoraphobia, claustrophobia, etc.); the improvements in mechanisms governing heat, cellular regeneration, etc.
A hypothesis of the improvement of servoskin, body control techniques, etc.

Second hypothesis: the control of the environment by energy.
A series of images and references as a report on reality and on present tendencies.
The earth is "used" through services and communications grids. Cities are their crossing points. The grid is a continuous but not homogeneous system, in the "empty" spaces, the ground is more or less intensively exploited. The reasons for the points of all installations are historical, social and geographical.

Nature is reduced to cultivation according to the criteria of maximum functional exploitation. The countryside becomes progressively more artificial and homogeneous.

Cities like New York constitute a didactic example of the functional utilization of territory through a Cartesian grid. The Manhattan peninsula has vanished under the unifying action of induced value.

Presently, the environment is controlled principally by physical means, three-dimensional ones (dams, canals, large covered areas, microclimates). The hypothesis of the control of the environment by energy (artificial currents, thermic barriers, radiation, etc.). Towards the disappearances of the divisory membranes between interior-exterior.

Supersurface: a model of a mental attitude. This is not a three-dimensional model of a reality which can be given concrete form by a mere transposition of scale, but the visualization of a critical attitude towards (or a hope for) the activity of designing understood as philosophical speculation, as a means to knowledge, as critical existence.

We can image a network of energy and information extending to every properly inhabitable area. Life without work and a new potentiated humanity are made possible by such a network.

Let us take for example a valley (an optimal living zone) and imagine that we are undertaking a series of homogenizing operations, similar to present cultivation.

Let us imagine that we set up a grid for the transmission of energy and information to the entire area. This grid creates a situation of "total field" in which any point is described by the intersection of two straight lines. The crossing point of the principal lines marks a "principal point" at which we might imagine a "universal plug".

The network of energy can assume different configurations. The first is a limit-situation: a linear development. The others include different planimetric developments with the possibility of covering different and gradually increasing parts of areas.

The typology of the environments depends solely on the percentage of area covered, analogous to the way in which we distinguish a street from a town and from a metropolis.

Some types: 10% covered. The network is developed like a continuous ribbon extending over the territory.

50% covered. The network is developed as a chess-board, with squares measuring 1 km x 1 km, alternating with squares of open land. 100% covered. The network is transformed into a continuous development, the natural confines of which are formed by mountains, coast, rivers...

Various hypotheses for survival strategies. Hypothesis for total system of communication, software, central memories and personal terminals.

Hypothesis for network of energy distribution, acclimatization without protective walls.

Mathematical models of cyclic use of territory, shifting of the population, functioning and non-functioning of the networks, defusing. In the model this network is represented by a Cartesian squared surface, which is of course to be understood not only in the physical sense, but as a visual-verbal metaphor for an ordered and rational distribution of resources.

We may imagine an invisible grid with only a few points just visible in the grass, but immediately traceable, which constitute the universal plugs. In the model, these plugs are visualized as a magic box (black box) to which various sophisticated and miniaturized devices can be attached. Through these devices (the dream of electric appliances), everyone can synthesize the elements necessary to his existence. A universal plug for primary needs.

The use of the supersurface. Some example from real life... Sometimes, for some electrifying moments, one sees under the surface of the waters of a lake, or under the grasses of a plain the distinct grid of the supersurface...

Spring cleaning. Not much, is left of ancient glories, not even ruins and columns. At most, some pathetic wreckage, old wobbly chairs... The reductive processes cover all spheres of action: we thus see the passage from induced needs to primary needs, from matter to energy, from objects to ideas...

The invisible dome. All you have to do is stop and connect a plug: the desired microclimate immediately created (temperature, humidity etc.) you plug in to the network of information, you switch on the food and water blenders...

The grass of your neighbour is no longer greener than yours...

Some images of different typologies with some fact-reports: - Places where humanity is concentrated in great numbers have always been based on the city network of energy and information, with three-dimensional structures representing the values of the system. In their free time, large crowds are in fact a concentrated mass of people 'served' by mechanical, mobile miniservices (car, radio, portable refrigerator). Concentrations such as the Isle of Wight or Wood-

stock indicate the possibility of an 'urban' life without the emergence of three-dimensional structures as a basis. The tendency to the spontaneous gathering and dispersing of large crowds becomes more and more detached from the existence of three-dimensional structures. Free gathering and dispersing, permanent nomadism, the choice of interpersonal relationships beyond any pre-established hierarchy are characteristics which become increasingly evident in a society free

from work. These types of movement can be considered as the manifestations of the intellectual processes: the logical structure of thought continually compared (or contrasted) to our unconscious motivations. Our elementary requirements can be satisfied by highly sophisticated (miniaturised) techniques. A greater ability to think and the integral use of our psychic potential will then be the foundation and the reason for a life free from want. Bidonvilles, drop-out cities, camp-

ing sites, slums, tendopoles or geodetic domes are different expressions of an analogous desire to attempt to control the environment by the most economical means. - The model constitutes the logical selection of these developing tendencies: the elimination of all formal structures, the transfer of all designing activity to the conceptual sphere, in substance, the rejection of production and consumption, the rejection of work, are visualized as an aphysical metaphor.

The encampment. You can be where you like, taking with you the tribe or family. There's no need for shelters, since the climatic conditions and the body mechanisms of thermoregulation have been modified to guarantee total comfort. At the most we can play at making a shelter, or rather at the home, at architecture.

The distant mountain. Look at that distant mountain... what can you see? Is that the place to go to? or is it only the limit to the inhabitable? It's the one and the other since contradiction no longer exists, it's only a case of being complementary. Thus thought a fairly adult Alice skipping over her rope, very slowly, though without feeling either heat or effort.

The happy island. A lady of our acquaintance became hysterical on hearing all this story and said: I certainly have no intention of doing without my vacuum-cleaner and the mowing machine, and the electric iron and the washing machine and refrigerator, and the vase full of flowers, the books, my costume jewellery, doll and clothes! Whatever you say madam!

Just take whatever you like, or rather equip a happy island for yourself with all your goods. The only problem is that the sea has receded all round and the island is sticking up in the middle of a plain without any messages in bottles.

The distances between man and man (modified) which generate the way in which people gather and therefore "the places": if a person is alone the place is a small room;

if they are two together it is a larger room; if they are ten it is a

school; if a hundred, a theatre; if a thousand, an assembly hall; if ten thousand, a city; if a million, a metropolis....

Nomadism becomes the permanent condition: the movements of individuals interact, thereby creating continual currents. The movements and migrations of the individual can be considered as regulated by precise norms, the distances between man and man, attractions/reactions love/hate. As with fluids, the movement of one part affects the movements of the whole.

A journey from A to B. There will be no further need for cities or castles. There will be no further reason for roads or squares. Every point will be the same as any other (excluding a few deserts or mountains which are in no ways inhabitable). So, having chosen a random point on the map, we'll be able to say my house will be here for three days two months or ten years. And we'll set off that way (let's call it B) without provisions, carrying

only objects we're fond of. The journey from A to B can be long or short, in any case it will be a constant migration, with the actions of living at every point along the ideal line between A (departure) and B (arrival). It won't, you see, be just the transportation of matter. These are the objects we'll carry with us: some strange pressed flowers, a few videotapes, some family photos, a drawing on crumpled paper, an enormous banner of grass and reeds interwoven with

old pieces of material which once were clothes, a fine suit, a bad book. These will be the object. Someone will take with him only a herd of animals for friends. For instance: a quartet of Bremermusikanten, or a horse, two dogs and two doves or twelve cats, five dogs and a goat. Yet others will take with them only memory, become so sharp and bright as to be a visible object. Others will hold one arm raised, fist clenched. Someone will

have learnt a magic word and will take it with him as a suitcase or a standard: CALM, COMPREHENSION, CONFIDENCE, COURAGE, ENERGY, ENTHUSIASM, GOODNESS, GRATITUDE, HARMONY, JOY, LOVE, PATIENCE, SERENITY, SIMPLICITY, WILL, WISDOM (dark blue) (this is the complete set of cards in the "Technique of Evocative Words" by Roberto Assagioli, M.D.). But almost everybody will take only himself from A to B, a single visible object, like a complete ca-

ialogue as an enormous Postal Market Catalogue. What we'll do. We'll keep silence to listen to our own bodies, we'll hear the sound of blood in our ears, the slight crackings of our joints or teeth, we'll examine the texture of our skins, the patterns made by the hairs on our bodies and heads. We'll listen to our hearts and our breathing. We'll watch ourselves living. We'll do very complicated muscu-

lar acrobatics. We'll do very complicated mental acrobatics. The mind will fall back on itself to read its own history. We'll carry out astonishing mental operations. Perhaps we'll be able to transmit thoughts and images, then one happy day our minds will be in communication with that of the whole world. That which was called philosophy will be the natural physical activity of our minds, and will at the

same time be philosophy, religion, love, politics, science. Perhaps we'll lose the names of these disciplines (and it will be no great loss) when everybody will be present in essence in our minds. We'll be able to create and transmit visions and images, perhaps even make little objects move for fun. We'll play wonderful games, games of ability and love. We'll talk a lot, to ourselves and to everybody.

We'll look at the sun, the clouds, the stars. We'll go to faraway places, just to look at them and hear them. Some people will become great story-tellers: many will move to go and listen to them. Some will sing and play. Stories, songs, music, dancing will be the words we speak and tell ourselves. Life will be the only environmental art.

THE END

FUNDAMENTAL ACTS

Architecture never touches the great themes, the fundamental themes of our lives.

Architecture remains at the limit, and intervenes only at a certain point in the process, usually when behaviour has already been entirely codified, furnishing answers to rigidly stated problems.

Even if its answers are aberrant or aversive, the logic of their production and consumption avoids any real upheaval.

Architecture presents no alternative proposals, since it uses instruments accurately predisposed to avoid any deviation.

Architecture and the system work together closely with the system, and the system is the system.

Between the academic or the avant-garde architect the difference lies only in the quantities in play, the decisions on the quality of things have already been made.

Accepting his role, the architect becomes accomplice to the machinations of the system. Then, the avant-garde architect takes one of the most important roles (rather like the "young man in play").

For a normative anthropological and political foundation of architecture, however, the centre of our reductive processes.

THE MORAL TALE ON DESIGN WHICH IS DISAPPEARING

Design, become perfect and rational, proceeds to synthesize different realities in syncretism, finally transforms itself, not coming out of itself, but rather withdrawing into itself, into the essence of natural philosophy.

Thus designing coincides with existence with existence: no longer existence, but the protection of design objects, but a system of design. The times being over when things generated ideas, and when ideas generated utensils, now ideas are utensils. It is with these new utensils that life forms itself freely in a cosmic consciousness.

If the instruments of design have become as sharp as lances and as sensitive as sounding lines, we can use them for a delicate lobotomy.

Thus beyond the convulsions of over-production a state can be born of calm in which a world takes shape without products and refuse, a zone in which the mind is energy and raw material and is also the final product, the only intangible object for consumption.

The designing of a region free from the pollution of design is very similar to a design for a terrestrial paradise... This is the definitive product / this is only one of the projects for a marvellous metamorphosis.

77 (à esquerda). Ettore Sottsass, Il pianeta come festival (O planeta como festival): Tetto sotto il quale meditare (Teto sob o qual meditar), 1972-73.

79 (à direita) . Distributore di penne, pennelli, matite e block di carta per acquarello (distribuidor de canetas, pincéis, lápis e blocos de papel para aquarelas); Tetto sotto il quale discutere (Teto sob o qual discutir).

78 (abaixo). Grande distributore di valzer, tanghi, rock e cha-cha-cha (grande distribuidor de valsa, tango, rock e cha-cha-cha).

80 (abaixo). Distributore di latte, caramelle, cioccolata e gazzose (distribuidor de leite, doces, chocolate e refrigerantes); Distributore di incenso, LSD, marijuana, oppio e gas esilarante (distribuidor de incenso, LSD, maconha, ópio e gás hilariante).

81. Ettore Sottsass, Il pianeta come festival (O planeta como festival): Design of a Roof to Discuss Under, (Desenho de um teto sob o qual discutir), perspectiva, 1972-73 (Walking City em ruínas).

82. Exodus, os prisioneiros voluntários da arquitetura (1972. Trabalho final de graduação de Rem Koolhaas, juntamente com Madelon Vreindorp, Elia Zenghelis e Zoe Zenghelis.

83. Rem Koolhaas, Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura, 1972.

84. Capa de Casabella, n.378, jun. 1973. Rem Koolhaas, Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura, 1972.

85. Rem Koolhaas, Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura, 1972.

86. Rem Koolhaas, Exodus: os prisioneiros voluntários da arquitetura, 1972.

87. Superstudio. Monumento Contínuo em direção ao Empire State Building, 1969.

88. Christo. Allied Chemical tower wrapped, projeto, 1968.

89. Yamasaki e Roth, World Trade Center em Nova York. Ao fundo, o campanário setecentista da St. Paul's Chapel. Imagem utilizada por Tafuri, em *Projecto e Utopia*, para retratar a ideia de "objeto assemântico".